



Brasil e Áfricas

redes, circulação cultural
e trânsitos artísticos

ORG.

CRISLAYNE ALFAGALI

MARILDA FLORES

PRISCILA LIMA

PRISCILA WEBER

WASHINGTON NASCIMENTO

 FAPERJ

autografia

Brasil e Áfricas

redes, circulação cultural
e trânsitos artísticos

CONSELHO EDITORIAL AUTOGRAFIA

Adriene Baron Tacla

Doutora em Arqueologia pela Universidade de Oxford;
Professora do Departamento de História da Universidade Federal Fluminense.

Ana Paula Barcelos Ribeiro da Silva

Doutora em História Social pela UFF;
Professora Adjunta de História do Brasil do DCH e do PPGHS da UERJ/FFP.

Daniel Chaves

Pesquisador do Círculo de Pesquisas do Tempo Presente/CPTP;
Pesquisador do Observatório das Fronteiras do Platô das Guianas/OBFRON;
Professor do Mestrado em Desenvolvimento Regional - PPGMDR/Unifap.

Deivy Ferreira Carneiro

Professor do Instituto de História e do PPGHI da UFU;
Pós-doutor pela Université Paris I - Panthéon Sorbonne.

Elias Rocha Gonçalves

Professor/Pesquisador da SEEDUC/RJ.

Elione Guimarães

Professora e pesquisadora do Arquivo Histórico de Juiz de Fora.

Rivail Rolim

Professor do Departamento de História e do Programa de Pós-Graduação em História-UEM-PR.

ORG.
CRISLAYNE ALFAGALI
MARILDA FLORES
PRISCILA LIMA
PRISCILA WEBER
WASHINGTON NASCIMENTO

Brasil e Áfricas

redes, circulação cultural
e trânsitos artísticos

autografia

Rio de Janeiro, 2024

Este livro é fruto da parceria entre o grupo de pesquisa Áfricas e a editora Autografia.

Áfricas: sociedade, política e cultura

Certificado pelo CNPQ

Ano de formação: 2015

Líder(es) do grupo:

Prof. Dr. Washington Santos Nascimento

Profa Dra. Crislayne Gloss Marão Alfagali

Área predominante: Ciências Humanas; História

Instituição do grupo: Universidade do Estado do Rio de Janeiro - UERJ

Unidade: Instituto de Filosofia e Ciências Humanas

Programa de Pós-Graduação em História Política

Grupo de pesquisa Áfricas

Coordenação Executiva:

Profa. Dra. Crislayne Gloss Marão Alfagali

Profa. Dra. Marilda dos Santos Monteiro das Flores

Profa. Dra. Priscila Maria Weber

Este livro é resultado do III Seminário Áfricas: “Reflexos da Semana de Arte Moderna de 1922 no continente africano” ocorrido na UERJ e no MUHCAB / Rio de Janeiro entre os dias 09 e 12 de Novembro de 2022 e contou com recursos do Edital E_35/2021 – APOIO ÀS EVENTOS BICENTENÁRIO DA INDEPENDÊNCIA/CENTENÁRIO DA SEMANA DE ARTE MODERNA- 2021 - FAPERJ / Rio de Janeiro, a quem agradecemos.

DADOS INTERNACIONAIS DE CATALOGAÇÃO NA PUBLICAÇÃO (CIP)
(EDOC BRASIL, BELO HORIZONTE/MG)

B823 Brasil e Áfricas: redes, circulação cultural e trânsitos artísticos / Organizadores Crislayne Alfagali...
[et al.]. – Rio de Janeiro, RJ: Autografia, 2024.
460 p. : 15,5 x 23 cm
ISBN 978-85-518-6817-1

1. Negros – Brasil – História. 2. Cultura afro-brasileira. 3. Pluralismo cultural. I. Alfagali, Crislayne.
II. Flores, Marilda. III. Lima, Priscila. IV. Weber, Priscila. V. Nascimento, Washington.

CDD 305.896

Elaborado por Maurício Amormino Júnior – CRB6/2422

Brasil e Áfricas: redes, circulação cultural e trânsitos artísticos

ALFAGALI, Crislayne Gloss Marão (org.)

FLORES, Marilda dos Santos Monteiro das (org.)

LIMA, Priscila Henriques (org.)

WEBER, Priscila Maria (org.)

NASCIMENTO, Washington (org.)

ISBN: 978-85-518-6817-1

1ª edição, agosto de 2024.

REVISÃO TEXTUAL: Organizadores do livro.

CAPA E EDITORAÇÃO: Editora Autografia.

Editora Autografia Edição e Comunicação Ltda.

Rua Mayrink Veiga, 6 – 10º andar, Centro

RIO DE JANEIRO, RJ – CEP: 20090-050

www.autografia.com.br

Todos os direitos reservados.

É proibida a reprodução deste livro com fins comerciais sem
prévia autorização do autor e da Editora Autografia.

SUMÁRIO

“Não vou pra Pasárgada”: fluxos e refluxos entre os Brasis e as muitas Áfricas	11
<i>Crislayne Gloss Marão Alfacali</i>	
<i>Marilda dos Santos Monteiro das Flores</i>	
<i>Priscila Henriques Lima</i>	
<i>Priscila Maria Weber</i>	
<i>Washington Nascimento</i>	

MODERNISMOS E CIRCULARIDADES

Notas sobre a(s) África(s) em movimentos modernistas	19
<i>Sílvio Marcus de Souza Correa</i>	
Modernismo carioca em Cabo Verde: literatura e carnaval	41
<i>Norma Sueli Rosa Lima</i>	
Makunaímã e Nambalisita narrativas míticas e transculturação em contexto atlântico	57
<i>Christian Fischgold</i>	
A arte e a história vista por dentro da exposição <i>Paradigma ano zero, alvorecer da arte como resistência</i> – ISART / ANGOLA	79
<i>Yuri Manuel Francisco Agostinho</i>	
Exposição agenciamento dos gestos e as misturas antropofágicas – Seminário Áfricas / MUHCAB - Brasil	99
<i>Renata Pereira</i>	

SONS E GESTOS

- “Remexendo ao som do samba e da bossa nova”: a música e os músicos brasileiros em Angola no período colonial (1950-1970)** 119

Alexandre Reis

- Os testemunhos das mbulumbumbas: Angola, Brasil e a circulação atlântica dos arcos musicais africanos** 145

Josivaldo Pires de Oliveira

- O teatro angolano: passado, presente e desafios** 163

Paulino Tchiloia Bimba Lunono

CONEXÕES E TRÂNSITOS CULTURAIS

- Conexões entre a Boca do Mato e a Cidade Macuti: territorialização, discurso higienista e marginalização** 185

Regiane Augusto de Mattos

Luis Gustavo Costa Araújo

Aiúba Ali Aiúba

- Santo Antônio de nó de pinho: expressão material de uma devoção mestiça** 231

Marina de Mello e Souza

- Abdias Nascimento entre a negritude e o pan-africanismo (1968-1981)** 245

José Rivair Macedo

- Migração e trânsitos dos jovens ovanyaneka zungueiros, vendedores de vassouras (Lubango, Angola)** 271

Lunzanjyládia Augusta do Rosário Neto Cananga

ESCRITAS E ARQUIVOS

- O manuscrito descoberto por Charles Boxer: a “História Geral das Guerras Angolanas” no British Museum de Londres – Inglaterra** 293

Priscila Maria Weber

- A Imbondeiro: circulações e repressão colonial na Huíla** 309

Noemi Alfieri

Brasil e África do Sul: a luta antiapartheid na imprensa negra contemporânea	329
<i>Ana Júlia Pacheco</i>	
O passado, os arquivos e a construção de um futuro imagético pós-colonial (Moçambique e Brasil, 1974-2023)	363
<i>Matheus Serva Pereira</i>	
Potencialidades e desafios do trabalho em arquivos de Angola: memórias, relatos e experiências de pesquisadores brasileiros e angolanos ..	403
<i>Aurélio Filipe Mussengue</i>	
<i>João Jeremias Chiweyengue</i>	
<i>João Sicato Kandjo</i>	
<i>Waldmar Cahila</i>	
<i>Ronald Lopes de Oliveira</i>	
<i>Washington Nascimento</i>	
Sobre xs organizadorxs	457

Agradecimentos

Grupo Áfricas (UERJ/PUC-Rio/CNPQ)

Fundação de Amparo a Pesquisa no Estado
do Rio de Janeiro (FAPERJ)

Às autoras e aos autores que tão generosamente
contribuíram partilhando suas pesquisas

“Não vou pra Pasárgada”: fluxos e refluxos entre os Brasis e as muitas Áfricas

Crislayne Gloss Marão Alfagali

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DO RIO DE JANEIRO (PUC – RIO)

Marilda dos Santos Monteiro das Flores

SECRETARIA DE EDUCAÇÃO DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO (SEEDUC)

Priscila Henriques Lima

UNIVERSIDADE DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO (UERJ)

Priscila Maria Weber

UNIVERSIDADE DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO (UERJ)

Washington Nascimento

UNIVERSIDADE DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO (UERJ)

Pedirei

Suplicarei

Chorarei

Não vou para Pasárgada

Atirar-me-ei ao chão
e prenderei nas mãos convulsas
ervas e pedras de sangue
Não vou para Pasárgada

Gritarei
Berrarei
Matarei
Não vou para Pasárgada.
(Ovídio Martins, 1974)

Obras modernistas atravessaram o Atlântico e impactaram intelectuais e escritores em Moçambique, Angola e Cabo Verde. Isso ocorreu justamente em um período conturbado que antecedeu os conflitos pela independência, nas décadas de 1940 e 1960. Em meio às batalhas, escritores travaram uma luta no campo da cultura e o Brasil foi uma inspiração para constituir os nacionalismos africanos. Um exemplo é o poema “Anti-evasão” de Ovídio Martins, cunhado em 1974, às vésperas da independência de Cabo-Verde que reproduzimos acima. A referência é o poema de Manuel Bandeira – “Vou-me embora pra Pasárgada” (1930). Contudo, em meio a um cenário bélico, Pasárgada parecia impossível. Mais que isso, revela-se um eu poético disposto a fincar os pés no chão e enraizar-se em sua terra. Por isso, a inspiração não é cópia, é mediada pela antropofagia criativa e crítica.

O livro que agora tem em mãos reflete sobre alguns desses aspectos das relações Brasil-África de uma forma plural e na longa duração e foi resultado do “III Seminário Internacional Áfricas: reflexos da semana de arte moderna no continente africano”. Intitula-se “*Brasil e Áfricas: redes, circulação cultural e trânsitos artísticos*” realizado em novembro de 2022 e foi organizado pela atual coordenação do Grupo Áfricas: política, sociedade e cultura, professoras Crislayne Gloss Marão Alfagali da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Marilda dos Santos Monteiro das Flores, Priscila Henriques Lima, Priscila Maria Weber e Washington Santos Nascimento da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. A obra celebra a trajetória desse grupo de estudos que desde a sua fundação, em 2015, pelos professores Washington Santos Nascimento e Silvio de Almeida

Carvalho Filho, respectivamente da Universidade do Estado do Rio de Janeiro e Universidade Federal do Rio de Janeiro, reúne esforços em contribuir para o fortalecimento do campo de pesquisa e ensino em História da África no Brasil. O Grupo Áfricas é por essência interdisciplinar e interinstitucional, e acolhe pesquisadores com as mais diversas temáticas de estudo e temporalidades, radicados não apenas no estado do Rio de Janeiro, mas também em diversos estados da federação, e países do exterior como Angola, Moçambique, Portugal, França, Inglaterra e Alemanha.

A pluralidade do Grupo Áfricas é também refletida nas atividades acadêmicas que desenvolve. Há reuniões periódicas para a leitura e reflexão de textos de pesquisadores que fazem parte do grupo, bem como autores clássicos, ou ainda literaturas que a demanda acadêmica do grupo considerar pertinente. Há seminários internos para discussão e difusão das pesquisas dos membros do grupo, bem como há a organização e publicação de obras em diversas editoras e que levam o selo editorial “Áfricas”. O Prêmio Kwanzaa, cuja primeira edição aconteceu em 2023, premiou monografias, dissertações e teses com a publicação das mesmas custeadas pelo Grupo Áfricas e com o fomento da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado do Rio de Janeiro. Foi também com amplo fomento desse órgão, a FAPERJ, que o III Seminário Internacional Áfricas: reflexos da semana de arte moderna no continente africano foi organizado e realizado nas dependências da Universidade do Estado do Rio de Janeiro, e Museu da História e Cultura Afro-Brasileira, entre os dias 09 e 12 de novembro de 2022 e, portanto, com alguns textos que resultam das apresentações orais e palestras que ocorreram na programação deste evento, mas também escritos de pesquisadores convidados, trazemos a público o presente livro que foi organizado em quatro eixos temáticos: *Modernismos e circularidades*, *Sons e Gestos*, *Conexões e Transítos Culturais* e *Escritas e Arquivos*. São 17 textos de autores de várias

regiões do Brasil, Europa, Angola e Moçambique que compõem um quadro coeso das amplas reverberações históricas das Áfricas no nosso país e de cá para lá.

O primeiro eixo temático, *Modernismos e circularidades*, descreve os reflexos da Semana de Arte Moderna de 1922 no Continente Africano, pensando a polissemia do Modernismo nas muitas Áfricas. A Semana da Arte Moderna de 1922 e um silenciamento sobre a condição da África sob domínio colonial é um dos temas abordados. Um novo Brasil surgia na prosa e na poesia de Mário de Andrade e de Oswald de Andrade, assim como na pintura de Tarsila do Amaral e na música de Heitor Villa-Lobos. Porém, nessa utopia modernista, o elemento africano aparece pouco. Do lado de lá, outra história é contada nos poemas dos autores cabo-verdianos como Jorge Barbosa e Osvaldo Alcântara (Baltasar Lopes), publicados na *Claridade*: revista de arte e letras, primeira publicação moderna da África de língua portuguesa; o diálogo com o Carnaval carioca é frequente nesses textos. E, ainda, quais as aproximações entre as figuras míticas de Makunaímã (Brasil) e Nambalisita (Angola)? Não são narrativas sobre o passado, mas sobre o presente – e, principalmente, sobre o futuro. Sua permanência no imaginário cultural e artístico do Brasil e de Angola é resultado de complexas negociações culturais e revela a vivacidade atuante dos mitos na transformação das estruturas artísticas e sociais, e na exploração de espaços capazes de incorporar avanços formais de vanguarda com a revitalização das culturas locais, evidenciando os trânsitos (e de certa forma as influências) do modernismo brasileiro na produção literária angolana. Por fim, dialogando com duas exposições, a “Paradigma ano zero, alvorecer da arte como resistência” ocorrida no Instituto Superior de Artes de Angola e a exposição intitulada “Expografia de Agenciamento dos Gestos e as Misturas Antropofágicas” que ocorreu no III Seminário Internacional Áfricas, vemos as releituras atuais de artistas variados

dos ideais modernistas e seus silêncios sobre questões sociais, raciais e da história africana.

O segundo eixo é *Sons e Gestos*. Por fim, artes e sons reverberam histórias no quarto e último eixo temático. Procura-se traçar um breve panorama da circulação musical brasileira em Angola. Algumas práticas culturais brasileiras foram referenciais importantes para os angolanos em seu processo de busca e construção de uma identidade nacional. É sabido que a literatura brasileira foi um referencial importante para os intelectuais angolanos. As diversas vertentes da música brasileira também foram um paradigma no qual os angolanos se espelhavam. Ao mesmo tempo, acompanhar a grande circulação de artistas brasileiros lança luz sobre a história do lazer e do cotidiano das áreas urbanas de Angola nos momentos finais do colonialismo português nesse território. E, ainda, o teatro angolano irrompe para nos lembrar da força da produção artística local, de suas estratégias de ensino-aprendizagem e de sua vitalidade que une presente, passado e futuro.

O terceiro eixo temático, *Conexões e Trânsitos Culturais*, analisa as conexões atlânticas por meio da análise crítica de variada tipologia de fontes: seja a análise da estrutura arquitetônica de comunidades que compartilham um passado de colonização e escravização na América Latina e Moçambique; ou as vinculações históricas entre imagens e estatuetas de Santo Antônio no Brasil e no Congo; ou ainda a história intelectual de Abdias Nascimento, entre a Negritude e o Pan-Africanismo. Lembramos também dos zungueiros do Sudoeste de Angola e em como seus depoimentos orais lembram o trabalho informal do outro lado do Atlântico.

Por fim em *Escritas e Arquivos* temos um giro por diferentes partes do mundo, desde o British Museum de Londres, aos arquivos angolanos, livraria-distribuidora Imbondeiro, passando por uma reflexão sobre pos-colonialidade e arquivos em Moçambique. Some-se a isso uma reflexão sobre imprensa negra representante da produção

intelectual do antirracismo contemporâneo pode ter muito a dizer sobre o *apartheid*, sistema de segregação racial que vigorou na África do Sul (1948-1994), para pautar a luta antirracista brasileira.

Esperamos que todxs tenham uma excelente leitura!

Rio de Janeiro, Abril de 2024.



MODERNISMOS E CIRCULARIDADES

Notas sobre a(s) África(s) em movimentos modernistas¹

Sílvio Marcus de Souza Correa

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA

Desde as vanguardas artísticas do início do século XX, as representações da África no plano estético giram em torno do propalado “primitivismo”. Willian Rubin (1988) já demonstrou a relação estreita entre a outrora denominada “arte tribal” e a arte moderna. Entre os artistas modernistas e essa “arte primitiva”, destaco o papel dos colecionadores e *marchands d’art* como Charles Ratton (DAGEN e MAUREEN, 2013). Além de artistas de vanguarda, colecionadores como Louis Carré e Helena Rubinstein contribuíram para a valorização das “artes primitivas”. Os colecionadores e os artistas que se inspiraram na “plástica negra” se beneficiaram de forma direta ou indireta da ordem colonial vigente à época. Desse modo, as representações de África, mesmo entre as vanguardas artísticas, têm relação com um imaginário colonial.

Para tratar da(s) África(s) de movimentos modernistas, escolhi de forma seletiva quatro grupos da primeira metade do século XX. São eles: modernistas africanos, afro-caribenhos, norte-americanos e brasileiros. O meu foco de análise se concentra sobre as variantes das representações de África no seio desses grupos de modernistas. A análise não foi exaustiva e se concentra em alguns casos para trazer

1. O presente trabalho foi realizado com apoio do CNPq, modalidade bolsa produtividade em pesquisa, processo n. 312449/2017-8. O presente texto é uma versão atualizada da conferência proferida no evento III Seminário Áfricas, realizado na UERJ entre os dias 8 a 12 de novembro de 2022.

alguns elementos para o debate da mesa-redonda *Reflexos da Semana de Arte Moderna de 1922 no continente africano*, organizado pelo grupo de pesquisa Áfricas da UERJ. Trata-se, portanto, de apontamentos preliminares sobre a(s) África(s) de movimentos modernistas.

Modernistas africanos

Na década de 1920, os primeiros modernistas africanos tinham passado pelas escolas missionárias ou da administração colonial e, depois, foram estudar nas metrópoles. Mas nenhuma metrópole foi tão servida de “arte negra” como Paris. Nos chamados “anos loucos” (*années folles*), a capital francesa conheceu uma verdadeira “negrofilia” (ARCHER-STRAWN, 2000). Desde 1925, havia o espetáculo musical *Revue nègre*, pelo qual Josephine Baker se tornou conhecida do público parisiense, notadamente de artistas e intelectuais modernistas africanos, afro-americanos e afro-caribenhos radicados na capital francesa. Cabe lembrar que o Rio de Janeiro teve, igualmente, a sua versão da *Revue Nègre* de Paris. Pixinguinha e João Cândido Ferreira – vulgo De Chocolate – conheceram a “negrofilia” francesa e trabalharam juntos na Companhia Negra de Revistas, fundada em 1926.

A capital francesa dos anos 20 foi destino de muitos jovens africanos. Alguns deles escreviam poemas, contos ou romances e lograram publicar seus trabalhos. Para ficar em três exemplos: do senegalês Amadou Mapaté Diagne foi publicado *Les trois volontés de Malic* pela Livraria Larousse em 1920, do seu compatriota Bakary Diallo foi publicado *Force-Bonté* pela Éditions Rieder em 1926 e do dahomeano Félix Couchoro foi publicado *L’esclave* em 1929, pela editora de *La dépêche africaine*, revista cujo redator-chefe era o antilhano Maurice Satineau.

Desde a “descoberta” da chamada arte africana pelas vanguardas artísticas como os cubistas em Paris ou os expressionistas em Berlim, alguns escritores e intelectuais africanos buscavam relativizar esse “primitivismo”. A literatura africana em língua francesa trouxe uma

visão mais realista da África, embora a sua prosa fosse mais romanesca nesse período do entre-guerras.

Em 1930 foi criada a Sociedade dos Africanistas em Paris. Esses africanistas eram também amadores e colecionadores de “arte primitiva” e frequentavam também galerias de arte e ateliers de artistas de vanguarda. Entre eles, encontram-se os etnólogos Marcel Griaule e Michel Leiris e os colecionadores Charles Rattou e Louis Carré. Outro membro da Sociedade de Africanistas desde a sessão de 12 de novembro de 1930 foi o intelectual Carl Einstein, autor de *Negerplastik*. Desde a sua publicação em 1915, tornou-se esse livro uma referência para os amadores da chamada arte primitiva. Ainda em 1930 houve a grande exposição de arte africana e da Oceania na Galeria do Teatro Pigalle em Paris. A propósito, o sobrinho do Prêmio Nobel da Física escreveu um artigo sobre essa grande exposição (EINSTEIN, 1930).

Os modernistas africanos pareciam concordar com a “modernidade do primitivo” em termos estéticos tal como foi debatido ao longo das primeiras décadas do século XX. Mas no plano social e político, a modernidade suscitava críticas de certos intelectuais africanos como o poeta Léopold Sédar Senghor. Segundo ele, a modernidade africana não poderia redundar na alienação. Cabe ressaltar que a alienação e a tragédia de um mundo que não encontra mais lugar na modernidade foram temas caros a uma nova geração de escritores africanos e cujas obras foram publicadas nos meados do século XX como *L'Enfant noir* (1953) de Camara Laye, *Things Fall Apart* (1958) de Chinua Achebe e *L'aventure ambiguë* (1961) de Cheikh Hamidou Kane.

Outros modernistas fizeram acontecer num contexto insular luso-africano como foi o caso do movimento literário Claridade de Cabo Verde em meados da década de 1930. Entre os colaboradores da revista Claridade, pode-se citar os nomes de Manuel Lopes, Baltasar Lopes, António Aurélio Gonçalves, Teixeira de Souza e Gabriel Mariano.

Na África central, o casal Albert e Antoinette Lubaki foi moderno quase de forma involuntária. A primeira exposição europeia de Albert

Lubaki ocorreu em Bruxelas em 1929 no *Palais des Beaux-Arts*, onde foram expostas 163 aquarelas. Esta coleção de trabalhos foi ainda exibida no Museu de Etnografia de Genebra em 1930 e na Galeria Charles-Auguste Girard em Paris em 1931. Lubaki também expôs na *Prima mostra internazionale di arte coloniale* de Roma em 1931 e na Seção Estrangeira da Mostra de Arte Colonial de Nápoles em 1934. Nessa última, o crítico de arte italiano Alberto Neppi chamou de ingênuo e cômico respectivamente os artistas Tschyela Ntendu e Albert Lubaki, cujas aquarelas intituladas Retorno da Pesca e Partida de Futebol davam mostra de uma destreza “em nada inferior aos livres exercícios pictóricos de um de nossos alunos da terceira série” [*per nulla inferiori alle libere esercitazioni pittoriche di un nostro scolaretto di terza elementare*] (NEPPI, 1934). Nota-se o racismo subjacente na apreciação de um crítico de arte sobre o que foi considerada por ele arte *naïve*. No entanto, a Mostra napolitana pareceu mais aberta à modernidade africana do que a Mostra romana. Sobre esta última, Gaston Denys Périer se queixou ao seu amigo Georges Thiry nos seguintes termos:

Para Roma, o arquiteto da exposição reteve apenas uma dúzia de trabalhos do número imponente que eu lhe havia submetido. Conservou apenas alguns desenhos de animais e homens de tanga, impossível fazê-lo admitir negros vestidos como europeus ou usando meios modernos (bicicletas, etc.)

A queixa de Périer é um exemplo de diferentes visões coloniais de África entre alguns belgas e italianos. Considerados os precursores da pintura moderna no Congo, os trabalhos do casal Lubaki e Tschyela Ntendu tiveram uma projeção internacional pelo mecenato dos administradores coloniais belgas Georges Thiry e Gaston Denys Périer. Mais uma vez, fica evidente o quanto a propalada “modernidade do primitivo” remete ao imaginário colonial.

Na África central houve outras experiências artísticas que deram azo à modernidade nas artes plásticas. Em 1951, o jovem francês Pierre

Lods abriu o Centro de Arte Africana na aldeia de Poto-Poto, em Brazzaville. Um outro francês, Pierre Romain-Desfossés, já havia fundado em Élisabethville no ano de 1946 uma Academia congoleza de arte popular (CORNET, 1989).

Como não há arte moderna sem vida moderna, as grandes cidades portuárias da África e as metrópoles como Paris ou Bruxelas foram as verdadeiras incubadoras do modernismo africano. No caso da capital do império colonial francês, ela seria ainda solo fértil para o modernismo afro-caribenho do período entre-guerras.

Modernistas afro-caribenhos

Artistas e intelectuais afro-caribenhos participaram de movimentos modernos em cidades como Nova Iorque e Paris. Dentre outros, destacam-se o jamaicano Claude McKay que participou do *Harlem Renaissance* e o guianense René Maran que recebeu o prêmio literário Goncourt em 1921 pelo seu livro *Batouala*, publicado por uma editora parisiense. No mesmo ano, René Maran publicou *Le Roman d'un nègre* na revista mensal *Je sais tout* no seu número de 15 de novembro (LITTLE, 2021). Em 1927, seu romance *Djouma, chien de brousse* foi publicado pela editora Albin Michel. Em ambos os livros, *Batouala* e *Djouma, chien de brousse*, há como cenário uma África equatorial sob domínio colonial. A experiência do autor como funcionário da administração colonial na África Equatorial Francesa foi determinante para a sua literatura. Mas René Maran também conheceu o racismo em Bordeaux, onde viveu e estudou antes de ir trabalhar na África. Nos quase dez anos em que atuou como funcionário na administração colonial francesa, o escritor afro-caribenho logrou uma empatia pelos africanos em situação colonial.

A situação colonial dos africanos era por muitos comparada com a situação dos afro-americanos nos EUA, onde vigoravam as leis do *Jim Crow*. René Maran chegou mesmo a trocar correspondência com o

filósofo Alain LeRoy Locke, um dos mentores do movimento *Harlem Renaissance* em Nova Iorque da década de 1920. Na altura, foram realizados os primeiros congressos pan-africanos em Paris em 1919 e em Londres, Paris e Bruxelas em 1921.

Além de artistas e intelectuais afro-caribenhos, cabe destacar o papel do empresário jamaicano Marcus Garvey para o pan-africanismo não apenas no espaço caribenho, mas nos Estados Unidos, onde ele funda o jornal *Negro World* e a companhia de navegação marítima *Black Star Line*. O garveysmo propagou uma visão pan-africana de uma “modernidade negra” que não foi nada consensual, pois importantes intelectuais nos EUA, como W. Du Bois ou Langston Hughes, tinham ideias diferentes daquelas de Marcus Garvey sobre a questão racial, o socialismo, o capitalismo etc.

Após a fase formadora (1870-1920), o pan-africanismo tornou-se um caleidoscópio em que correntes políticas (liberal, socialista...) ou religiosas (cristãs, muçulmanas) podiam alterar a sua configuração. Em Paris dos anos 30, os poetas e romancistas afro-caribenhos Aimé Césaire e Léon-Gontran Damas fundam, juntamente com o poeta senegalês Léopold Sédar Senghor, o movimento da *Négritude*. Outros poetas e romancistas como o jamaicano Claude McKay, o martinicano Gilbert Gratiant, o haitiano Jacques Roumain e o cubano Nicolás Guillén faziam parte da comunidade afro-caribenha radicada na capital francesa. Em periódicos como *La Revue du Monde Noir* ou *L'Étudiant noir*, Léon-Gontran Damas e outros expressam uma identidade negra moderna. Segundo Damas, a revista *L'Étudiant noir* era anti-tribalista, estudantes afro-caribenhos e africanos passavam a se identificar como estudantes negros.

Desde os “anos loucos” em Paris, o intercâmbio entre modernistas afro-caribenhos, afro-americanos e africanos permitiu múltiplas representações da África com desdobramentos em várias linguagens artísticas. Sobretudo na literatura afro-caribenha, a questão colonial era alvo de críticas. Nas décadas seguintes, o pensamento anticolonial seria retomado por uma nova geração de afro-caribenhos como Cyril Lionel Robert James e George Padmore.

Modernistas afro-americanos

Além da capital francesa, Nova Iorque foi outra incubadora de um modernismo negro. Em Nova Iorque da década de 1920, surge um movimento cosmopolita que ficou conhecido como *Harlem-Renaissance* (JOHNSON, 2006). A antologia *The New Negro: An Interpretation*, de 1925, organizada pelo filósofo Alain LeRoy Locke, tornou-se uma referência da moderna identidade afro-americana. Participaram dela artistas e intelectuais como os poetas Langston Hughes, Countee Cullen, Claude McKay e Zora Neale Hurston. Nesse movimento de uma modernidade afro-americana dos anos 20, destacou-se ainda a revista *Fire!!*.

Diferentemente dos modernistas africanos ou afro-caribenhos radicados na França e que tratavam da realidade africana ou da diáspora negra na França em suas obras, os modernistas afro-americanos, notadamente do *New Negro Movement*, enfatizavam os dilemas de uma geração oriunda da grande migração afro-americana para cidades do norte dos Estados Unidos como Chicago, Detroit, Washington e Nova Iorque. Embora o passado rural escravista seja tema recorrente na literatura afro-americana, o movimento moderno afro-americano forjou-se num contexto urbano bem particular nos Estados Unidos à época das leis de *Jim Crow*. Além da literatura afro-americana, a música afro-americana será radicalmente moderna nos anos 1920, inclusive sendo exportada para outros centros culturais como Paris. Assim como o ritmo dançante do *Charleston*, os ritmos afro-caribenhos e também o maxixe brasileiro faziam vibrar as noites parisienses dos “anos loucos”.

Modernistas brasileiros

No final de janeiro de 1922, o músico afro-brasileiro Pixinguinha e seu grupo Os Batutas embarcaram para Paris. Duas semanas depois, houve a Semana da Arte Moderna no Teatro Municipal de São Paulo. Nota-se que a música afro-brasileira já estava sendo admirada em

Paris, quando Heitor Villa-Lobos apresentou suas “Danças Africanas” na capital paulista durante a Semana da Arte Moderna.

A valorização das “artes negras” no Brasil não foi uma novidade introduzida pelos modernistas. Do período convencionalmente considerado pré-modernista, data um artigo publicado no primeiro número da revista fluminense *Kosmos* de janeiro de 1904, sob o título “As Belas-Artes dos Colonos Pretos do Brasil”, de autoria de Nina Rodrigues. O autor afirma que o menosprezo das classes dominantes pelos escravizados sempre foi um impeditivo para “uma estimativa imparcial das qualidades e virtudes dos povos submetidos”. No Brasil, tal preconceito teria fomentado uma crença geral de que os escravos negros “pertenciam todos aos povos africanos mais estúpidos e boçais”. Nina Rodrigues busca reabilitar artes negras “dos exageros dessa condenação tão sumária quanto infundada”. A partir de alguns objetos esculpidos por mãos negras, o professor da Faculdade de Medicina da Bahia logra documentar, com “peças de real valor etnográfico, uma fase do desenvolvimento da cultura artística. E medidas por este padrão revelam uma fase relativamente avançada da evolução do espírito humano.”

Vale ainda informar que, nos primeiros anos do século XX, pintores, escultores e escritores como André Derain, Georges Braque, Maurice Vlaminck, Picasso, André Breton e Guillaume Apollinaire estavam a colecionar máscaras e outros objetos de arte africana. Dispenso fazer aqui uma análise sobre a questão racial no pensamento de Nina Rodrigues, uma vez que há copiosa literatura a esse respeito (MONTEIRO, 2016; CORRÊA, 2013; ODA, 2003; MAIO, 1995; SCHWARCZ, 1993). Ressalto apenas que Nina Rodrigues foi um colecionador de arte afro-brasileira e promoveu a valorização das “Belas-Artes dos Colonos Pretos”, para usar os seus próprios termos. Nota-se, portanto, um dos limites do mito fundador do modernismo no Brasil, pois antes da Semana da Arte Moderna de 1922 havia no país quem valorizasse às chamadas “artes primitivas”.

Sobre a Semana da Arte Moderna, realizada nos dias 13, 15 e 17 de fevereiro de 1922, há uma vasta bibliografia, incrementada recentemente pelo seu centenário. O mesmo não se pode dizer da(s) África(s) dos modernistas, ao menos daquela primeira geração. A maioria dos participantes da Semana da Arte Moderna já conhecia a Europa, como Anita Malfatti, Guiomar Novaes, Graça Aranha, Oswald de Andrade, Manuel Bandeira, Vicente do Rego Monteiro e Zina Aita. Já Di Cavalcanti e Heitor Villa-Lobos foram para a Europa em 1923. Mas nenhum deles conhecia a África negra.

Assim que a representação de África desses artistas era tributária de um imaginário colonial em voga na Europa e de um conhecimento indireto e difuso pelo contato com o patrimônio cultural material e imaterial afro-brasileiro. Heitor Villa-Lobos foi quem inovou nesse sentido a Semana da Arte Moderna ao apresentar na primeira noite suas Danças Africanas (SALLES, 2012, p. 102). Segundo a imprensa paulista, houve uma boa receptividade do público ouvinte.

O Jornal do Comércio relatou que a Berceuse-Barcarola do Trio No 2 “foi coroada por frenéticos aplausos” e classificou as Danças africanas de “esplêndidas”. O Correio Paulistano afirmou que o número final produziu “boa impressão” e mereceu “justas palmas do auditório”. A Folha da Noite também disse que a Berceuse-Barcarola foi bem recebida e descreveu as Danças africanas como “curtas e encantadoras”. Não obstante parecessem “fortemente características”, essas peças, no entender do jornal, revelavam “um artista excepcional” (GONÇALVES, 2012, p. 95).

Embora a Semana da Arte Moderna de 1922 não tenha sido um divisor de águas como pretenderam alguns, cabe apontar para uma valorização da chamada “arte africana” em meios artísticos com os quais os modernistas brasileiros estavam em contato. Por exemplo, Villa-Lobos conhecia Darius Milhaud quando o músico e compositor francês esteve no Rio de Janeiro entre fevereiro de 1917 e novembro de 1918. Em 1923, Milhaud trabalhou com Blaise Cendrars e Fernand

Léger no ballet “A criação do mundo”. Tanto o escritor quanto o pintor conheciam Tarsila do Amaral, inclusive é pelo seu intermédio que Blaise Cendrars chega ao Brasil em 1924. Em seu apartamento em Montmartre, Tarsila do Amaral recebia vários artistas, intelectuais e outras personalidades como o príncipe Kojo do Daomé, amigo de Cendrars. Numa carta, a pintora brasileira chegou a afirmar que Cendrars “adora os negros”. Em Paris, ela compreende que a autenticidade moderna pode ser o diferencial. Como ela mesma escreveu numa carta para os seus pais (AMARAL, 1975, p. 84).:

Sinto-me cada vez mais brasileira: quero ser a pintora da minha terra. Como agradeço por ter passado na fazenda a minha infância toda.

As reminiscências desse tempo vão se tornando preciosas para mim. Quero, na arte, ser a caipirinha de São Bernardo, brincando com bonecas de mato, como no último quadro que estou pintando. Não pensem que essa tendência brasileira na arte é mal vista aqui. Pelo contrário.

O que se quer aqui é que cada uma traga contribuição de seu próprio país. Assim se explicam o sucesso dos bailados russos, das gravuras japonesas e da música negra. Paris está farta de arte parisiense.

O cosmopolitismo parisiense serviu de modelo para Tarsila do Amaral e outros artistas e intelectuais brasileiros que pretendiam inovar e experimentar novas propostas estéticas. A efeméride do centenário da independência predispôs um redescobrimto do Brasil. A vida moderna de São Paulo deu ensejo à arte moderna no Brasil.

Modernistas em circulação internacional

Em outubro de 1923, o ballet “A criação do mundo” teve a sua estreia no Teatro dos Campos-Elíseos em Paris. A ideia inicial do cenário partiu de Blaise Cendrars. Depois de publicar uma antologia de contos africanos, em 1921, o poeta realizou um projeto artístico audacioso, ou seja, um ballet moderno com mito de origem africana.

Trata-se de um “drama africano”, nas palavras de Fernand Léger, responsável pela decoração e pelo figurino. A música ficou a cargo de Darius Milhaud que já havia estreado um ballet no Teatro dos Campos-Elíseos em fevereiro de 1920. Depois de uma estadia no Rio de Janeiro, o compositor francês fez o ballet “Um boi no telhado” sob a influência direta das melodias afro-brasileiras como o maxixe. Cabe ressaltar que Pixinguinha e o seu grupo passaram uma temporada a tocar maxixe ou “tango brasileiro” em Paris em 1922. No mesmo ano, Darius Milhaud visitou Nova Iorque. O convite de Cendrars e Léger foi uma oportunidade para Milhaud introduzir o jazz na sua obra musical.

Os três amigos estavam imbuídos da “negrofilia” que reinava no meio artístico de Paris dos “anos loucos”. Fernand Léger recorreu aos catálogos de exposições e livros de “arte africana” para realizar a decoração e o figurino. Algumas figuras foram reproduzidas tal qual no livro “Plástica Negra”, de Carl Einstein, cuja segunda edição foi em 1920. Para dar um exemplo, um projeto de cortina para “A Criação do Mundo” tem uma figura de relicário da etnia kota (do Gabão), entre duas estatuetas do grupo étnico senufo (da Costa do Marfim).

Assim como Darius Milhaud que circulou entre Paris, Rio de Janeiro e Nova Iorque, Blaise Cendrars também esteve no Brasil em 1924 e teve como anfitriões os modernistas Tarsila do Amaral, Oswald de Andrade e Mário de Andrade. Por intermédio do poeta Blaise Cendrars, Tarsila conheceu artistas de vanguarda como Pablo Picasso e Brancusi e músicos como Igor Stravinsky e Eric Satie. Tarsila do Amaral conheceu também Fernand Léger e Villa-Lobos em Paris. Este último tinha sido apresentado para Darius Milhaud no Rio de Janeiro bem antes de participar da Semana da Arte Moderna de 1922.

Nas décadas de 1920 e 1930, Paris era uma cidade de referência quando se estuda a circulação internacional de modernistas africanos, afro-caribenhos e afro-americanos, além de modernistas espanhóis, portugueses ou mesmo russos. Se Tarsila do Amaral não estava no

Brasil em fevereiro de 1922, ela fazia parte de um grupo de escritores e artistas plásticos dispostos a romper com certos cânones da arte brasileira. Quando Blaise Cendrars chega ao Brasil em 1924, Tarsila do Amaral e Oswald de Andrade estão a trabalhar numa nova estética (Pau-Brasil), inclusive desenhos da brasileira ilustraram o Diário de Bordo do escritor suíço. A estadia no Brasil foi tão importante para Blaise Cendrars que ele seguiu escrevendo sobre o país e suas gentes por décadas.

No Brasil, Menotti del Picchia, Cassiano Ricardo e outros modernistas produzem diversos manifestos e revistas. Tarsila do Amaral e Oswald de Andrade seguem suas experiências estéticas e a antropofagia foi, provavelmente, a mais radical dentre elas. Algumas tendências literárias seguem uma linha um tanto estranha. Em Belo Horizonte, por exemplo, um grupo de modernistas era responsável por um periódico que teve o seu primeiro número em 13 de maio de 1929, lançamento em comemoração aos 40 anos da abolição da escravidão no Brasil. Contudo, é estarrecedor constatar que, desde o seu primeiro número, os modernistas de “Leite Criôlo” atribuíram ao negro e à sua “tristeza banzativa” a causa do atraso brasileiro. Outros movimentos acabam encontrando mais respaldo no campo da política partidária como a Frente Negra Brasileira.

Na mesma altura, o poeta modernista Raul Bopp publica o seu livro *Urucungo*, que trouxe para a literatura brasileira os seus “poemas negros”. Assim como na música de Villa-Lobos, os poemas de Raul Bopp remetem a uma África a partir das experiências da diáspora africana nos confins do Brasil. Nota-se que Villa-Lobos e Raul Bopp evocam em suas respectivas linguagens artísticas “africanidades” que se encontram no interior do Brasil, pois foi durante suas viagens pelo país que ambos modernistas descobriram vestígios dessas “Áfricas” na cultura popular brasileira.

Numa carta para Arthur Ramos datada de 8 de agosto de 1946, quando Raul Bopp era diplomata na Suíça do pós-guerra, o remetente

refere-se aos trabalhos do médico psiquiatra e antropólogo como uma das mais sérias contribuições ao folclore brasileiro e “exame psicológico do negro”. Tem-se aqui uma conexão interessante entre o que era chamada nas primeiras décadas do século XX de “psicologia dos povos primitivos” e os primeiros trabalhos de Arthur Ramos ainda tributários do legado do seu mestre Nina Rodrigues. O chamado “primitivismo” das vanguardas artísticas do início do século XX foi, igualmente, um fascínio pela chamada “arte primitiva” como se houvesse um elo entre ela e a tal da “mentalidade primitiva”. Não é anódina a crítica rasa contra as artes modernas em geral como se elas fossem expressões infantis: o desenho ou a pintura como rabiscos ou pinceladas sem qualquer noção de volume ou perspectiva, a música como cacofônica, os versos livres sem métrica ou rima e a prosa indiferente aos cânones literários e ainda tendo como protagonistas anti-heróis como Macunaíma. Nota-se que mesmo o interesse de Nina Rodrigues pelas “belas artes dos colonos pretos” não estava livre de alguns preconceitos vinculados à sua noção de belas artes.

Como referido anteriormente, o médico Nina Rodrigues foi um dos primeiros intelectuais brasileiros a escrever sobre “as belas artes dos colonos pretos no Brasil”, bem como sobre “o animismo fetichista dos negros baianos”. Naquela altura, ainda estava em voga nos estudos de etnografia e religião a ideia de “mentalidade primitiva” de Lucien Lévy-Bruhl. Inclusive, o livro *Totem e Tabu* (1913) de Freud tem por subtítulo o seguinte: *Alguns pontos de concordância entre a vida mental dos selvagens e dos neuróticos (Einige Übereinstimmungen im Seelenleben der Wilden und der Neurotiker)*. Escusado é lembrar que Arthur Ramos enviou a sua tese intitulada *Primitivo e Loucura* (1926) para o próprio Freud, assim como outros trabalhos. Freud é citado em vários trabalhos de Arthur Ramos como *O folclore negro do Brasil* (1935) – cujo subtítulo é *Demopsicologia e psicanálise* – e *O Negro Brasileiro* (1940).

Desde os anos 1920, as teorias de Marx e Freud fascinaram artistas e intelectuais, notadamente entre os surrealistas. Arthur Ramos

se vale da psiquiatria e da psicanálise para seus estudos de folclore e de antropologia afro-brasileira. Seu interesse recai também sobre a mestiçagem embora os artistas e intelectuais ligados à Semana da Arte Moderna já indicavam essa via na literatura (em prosa e verso), na música e na pintura. Ao mesmo tempo, destacavam-se as tradições sejam elas indígenas, ibéricas ou africanas.

Tanto a mestiçagem quanto as tradições referidas acima seriam tratadas diferentemente pelos escritores, artistas plásticos e músicos modernistas. A descoberta da(s) África(s) de Villa-Lobos e Raul Bopp, por exemplo, difere daquela de Tarsila do Amaral que toma consciência do valor da cultura afro-brasileira em Paris, onde os artistas modernos se fascinam com a chamada “arte primitiva”. Mas poucos foram os modernistas brasileiros que procuraram valorizar o legado africano em sua busca por uma genuína cultura nacional. Enquanto alguns artistas modernos flertavam com o integralismo e consideravam a mestiçagem a melhor forma de pasteurizar o “leite crioulo”, ou seja, fazer uma higiene racial, outros artistas modernos simpatizavam com o comunismo e consideravam que o verdadeiro problema nacional não era uma questão racial e sim de luta de classes. Como referido anteriormente, depois da Semana da Arte Moderna de 1922, novos movimentos modernistas surgiram no Brasil. Em alguns deles, houve uma revisão do legado indígena, inclusive contribuindo para desconstruir alguns estereótipos tributários do romantismo indianista. Porém, a África não atraía a maioria dos modernistas brasileiros e quando havia algum interesse, ele era, geralmente, vazado pelo primitivismo das vanguardas artísticas. Ao menos, assim foi até os anos 1940. Os “poemas negros” de Jorge de Lima representam uma síntese do modernismo nacional dessa primeira metade do século XX diante do patrimônio cultural afro-brasileiro.

Na cidade insular de Florianópolis, no meio do caminho entre Buenos Aires e Rio de Janeiro, o Círculo de Arte Moderna publicou a revista *Sul* entre 1948 e 1957. Entre seus colaboradores, encontram-se

modernistas africanos. Para citar alguns exemplos, os poetas Viriato da Cruz e António Jacinto, de Angola e a poetisa Noémia de Sousa e a artista Bertina Lopes, de Moçambique (CORREA, 2016). Somente com a revista *Sul*, o modernismo brasileiro teve uma conexão direta com os modernistas de Angola e Moçambique. A África que chega pela revista *Sul* é aquela sob domínio colonial português, uma África que se pretende moderna e livre da exploração colonial.

O escritor angolano José Eduardo Agualusa ressaltou que o modernismo brasileiro ajudou a libertar os países africanos de língua portuguesa, no que tange à busca de uma identidade própria. Como escreveu Oswald de Andrade no Manifesto da Poesia Pau Brasil (1924): “A língua sem arcaísmos, sem erudição. Natural e neológica. A contribuição milionária de todos os erros. Como falamos. Como somos.”

Além de arte literária, teatro, artes plásticas e gráficas, o Grupo *Sul* enveredou também pelo cinema. A experiência de clubes de cinema também foi tema na correspondência do escritor Salim Miguel com os colaboradores de Angola e Moçambique da revista *Sul*. Em termos cinematográficos, foi preciso aguardar o final dos anos 1960 para um maior intercâmbio afro-brasileiro. O Cinema Novo, notadamente na filmografia do baiano Glauber Rocha, tem uma estética terceiro-mundista que é tributária, entre outros cinemas, do cinema africano. Vale lembrar que Glauber Rocha esteve em alguns países africanos para participar de festivais de cinema ou para filmar e, juntamente, com a primeira geração de cineastas africanos, desenvolveram uma estética nova para o chamado cinema terceiro-mundista.

Sem pertencer a um grupo ou a um movimento modernista, a trajetória artística do afro-brasileiro Wilson Tibério (1923-2005) é muito interessante quando se aborda o modernismo brasileiro nas artes plásticas. No Rio de Janeiro, em 1944, Wilson Tibério participou, juntamente com Abdias do Nascimento, Aguinaldo Camargo, José Herbel e Teodorico dos Santos, da criação do Teatro Experimental

do Negro. Segundo Abdias do Nascimento, a primeira reunião deste grupo foi no café Amarelinho, na Cinelândia (NASCIMENTO, 2004).

Apesar de fazer algumas exposições no Rio de Janeiro dos anos 1940, faltava o reconhecimento para o artista plástico afro-brasileiro. Segundo a revista carioca FONFON (Rio de Janeiro, 17 de novembro de 1945, p.74): “Mas os preconceitos raciais têm mantido Wilson Tibério na obscuridade. Ele é um torturado. Pinta quadros admiráveis e, no entanto, continua desconhecido.” Meses depois, o diário carioca *Tribuna Popular* (18/12/1946, p. 3) informou que o pintor Wilson Tibério ingressara no Partido Comunista do Brasil.

Tibério lutou e venceu conseguindo realizar uma grande exposição. Filho do povo e convivendo em seu seio, onde colhe os assuntos para a sua arte, participando de seus sofrimentos, procurou o partido político que luta por melhores condições de vida para as grandes massas, ingressando no Partido Comunista do Brasil.

Em meados de maio de 1946, a *Tribuna Popular* havia publicado uma matéria sobre a carta de solidariedade ao senador do Partido Comunista do Brasil, Luiz Carlos Prestes, assinada por vários cientistas, escritores, artistas e outros intelectuais brasileiros. Entre outros que assinaram a carta, Wilson Tibério, Oscar Niemeyer e Cândido Portinari.

Wilson Tibério deixou o Brasil em 1947. Radicado na França, Tibério visitou vários países africanos como o antigo Daomé (atual Benim) em 1948. Participou do Primeiro Encontro dos Artistas e Escritores Negros em Paris em 1956 (DOSSIN, 2016, p. 250). Viveu também por alguns anos no Senegal, onde também participou do Festival Mundial de Artes Negras em Dacar em 1966.

Em 1967, o compositor pernambucano Moacir Santos foi para os Estados Unidos, onde fez uma brilhante carreira a partir de uma versão moderna do patrimônio da cultura imaterial afro-brasileira. Em Moacir Santos, a inovação musical, em termos de melodia, harmonia

e ritmo, deve muito às tradições afro-brasileiras. Provavelmente, foi o maestro que melhor compreendeu a relação entre tradição e modernidade na música popular brasileira.

A trajetória artística de Wilson Tibério na França ou de Moacir Santos nos EUA é uma continuação da diáspora africana, de sua modernidade afro-brasileira. Esses dois nomes servem de pistas para pesquisas futuras sobre uma singular modernidade “negra” nas artes.

Apontamentos para uma síntese

Nas décadas de 1920 e 1930, Nova Iorque e Paris acolheram exposições de arte africana (MURPHY, 2007). Para ficar em alguns exemplos: Em 1922 na cidade de Nova Iorque na The Brummer Gallery; em 1923, no Brooklyn Museum of Art; em 1925, no Musée des Arts Decoratifs de Paris foi exibida a V Arte das Colônias Francesas et do Congo Belga; em 1927, em Nova Iorque houve a New Art Circle. Blondiau-Theatre Arts Collection of African Art; em 1929, em Paris, na Galerie Percier; em 1930, em Paris, no Theatre Pigalle; em 1930, em Nova Iorque, na Valentine Gallery foi exibida a Guillaume Collection; em 1932, em Paris, no Musée du Trocadéro foi exibidos Bronzes e Marfins do Reino do Benim; em 1933, em Paris, no Museu do Trocadero, a Djakar- Djibouti Expedition; em 1933 ainda em Paris, a Charles Ratton e Louis Carré Exhibition; em 1933, em Nova Iorque, na Durand-Ruel, exibidas figuras Fang; e, em 1935, em Nova Iorque, no MoMA, a exposição African Negro Art.

A valorização da arte africana nos meios intelectuais e artísticos dessas duas capitais foi resultado de uma convergência de interesses e esforços entre os quais destaca-se o protagonismo de alguns colecionadores e *art dealers*. Nota-se que os interesses dos artistas e colecionadores pela estética de objetos de “arte africana” não necessariamente se coadunavam com os interesses dos africanistas pelos objetos de etnografia africana.

Com o desenvolvimento do campo artístico das chamadas “artes primitivas”, sobretudo nas cidades como Nova Iorque e Paris, artistas e intelectuais africanos, afro-americanos e afro-caribenhos tiveram oportunidades de contato com o oximoro da “modernidade do primitivo”. Mas essa “África primitiva” dos artistas modernistas e colecionadores não era a única a inspirar o modernismo de poetas, romancistas, músicos ou artistas plásticos de origem africana ou da diáspora africana. As experiências da escravidão nos EUA, no Caribe e no Brasil e o colonialismo na África marcaram o modernismo negro seja ele afro-americano, afro-caribenho ou africano. Nos EUA, no Caribe ou no Brasil, as representações de Áfricas passavam pelo crisol da escravidão e da experiência da diáspora africana.

A literatura moderna das décadas de 1920 e 1930 resulta de uma vida moderna, seja ela em São Paulo, Nova Iorque ou Paris. A literatura moderna não antecipa a vida moderna como pretendia alguns futuristas. No caso dos escritores africanos, mesmo os “tradicionalistas” podem se enganar com a clivagem tradição/modernidade. Como bem observou Xavier Garnier (2009, p. 95):

Um autor como Amadou Hampaté Bâ, que se apresenta como um “tradicionalista”, é a personificação perfeita da figura do escritor africano moderno. Todos os transmissores que se dedicam à memória de uma tradição em vias de desaparecimento o fazem em nome da modernidade. É porque a modernidade está em curso que a tradição se reinventa como testemunha de um passado que já passou. É impressionante ver quantas histórias de dinastias africanas, descrições de costumes ancestrais, coletâneas de contos ou provérbios tradicionais foram escritos com vistas ao salvamento. Essa constituição de uma memória escrita faz parte da escrita da modernidade na África.

A África dos modernistas tem múltiplas faces e não procuro ver qual delas se aproxima mais ou menos da realidade africana de outrora. Na literatura e nas artes plásticas, não duvido que alguns escritores e artistas europeus tiveram um interesse sincero pela estética

africana e, por conseguinte, pelas comunidades africanas e da diáspora africana como Blaise Cendrars e Picasso. Sobre os africanistas viajantes e que pintaram paisagens e gentes africanas, o trabalho de Lynn Thornton é quase como uma enciclopédia ilustrada.

Falta, no entanto, uma visão sobre a(s) África(s) dos modernistas africanos e da diáspora africana numa perspectiva comparada. A África fantasmagórica do imaginário colonial não se limitou apenas aos modernistas europeus. Na imprensa negra de São Paulo do período pós-emancipação, por exemplo, reproduz-se ainda uma imagem de África selvagem ou atrasada, embora com certa compaixão. Por outro lado, o chamado africano “destrribalizado” aparece como uma ameaça numa literatura colonial dos anos 1920 e 1930. O “perigo negro” e o “perigo vermelho” são duas imagens modernas que extrapolam os limites do imaginário colonial.

No entanto, é essa figura moderna da africanidade que pulula nas capitais africanas que Michel Leiris e Richard Thurnwald, entre outros cientistas sociais, vão se interessar a partir dos anos 1930. O drama de africanos, afro-americanos, afro-caribenhos e afro-brasileiros aparece nas mais variadas linguagens (literatura, teatro, música, artes plásticas...) de movimentos modernistas, cujas narrativas ou discursos podem revelar a(s) África(s) de outros tempos.

Referências bibliográficas

AMARAL, Aracy. *Tarsila: sua obra e seu tempo*. Perspectiva, Editora Universidade de São Paulo, São Paulo, 1975.

ARCHER-STRAWN, Petrine. *Negrophilia: Avant-garde Paris and Black Culture in the 1920*, New York, Thames and Hudson, 2000.

CORRÊA, Mariza. *As ilusões da liberdade. A Escola Nina Rodrigues e a antropologia no Brasil*. Rio de Janeiro: Editora Fiocruz, 2013.

DAGEN, Philippe e MAUREEN, Murphy (org). *Charles Ratton. L'invention des arts « primitifs »*. Paris: Skira-Flammarion-Musée du quai Branly, 2013.

DOSSIN, Francielly R. Entre evidências visuais e novas histórias: sobre descolonização estética na arte contemporânea Tese de doutorado PPGH | UFSC, Florianópolis, 2016.

EINSTEIN, Carl. À propos de l'exposition de la galerie Pigalle, *Documents* 2 (2), Paris, 1930.

GARNIER, Xavier. Modernités littéraires en Afrique : injonction ou évidence ?, *Itinéraires*, 3, 2009, p. 89-101.

GONÇALVES, Marcos Augusto. A consagração do maestro. In: *Presença de Villa-Lobos: 100 anos de Armanda*. Rio de Janeiro: Museu Villa-Lobos. 2012, p.93-101.

JOHNSON, Bob. Globalizing the Harlem Renaissance: Irish, Mexican, and 'Negro' renaissances in The Survey, 1919–1929. *Journal of Global History*, 1, 2006, p. 155–175. DOI: 10.1017/S1740022806000118

LITTLE, Roger. Le Roman d'un Nègre à la recherche d'un titre, suivi d'un post-scriptum, dix ans après », *Continents manuscrits*, 2022.

DOI : <https://doi.org/10.4000/coma.6983>

LOCKE, Alain. *The new Negro: an interpretation*. New York: Albert and Charles Boni, 1925.

NASCIMENTO, Abdias. Teatro Experimental do Negro: trajetória e reflexões. *Estudos Avançados*. 18 (50) 2004, p. 209-224.

MANFREN, Priscilla. 2019. *Icone d'Oltremare nell'Italia fascista: artisti, illustratori e vignettisti alla conquista dell'Africa*. Trieste: Edizioni Università di Trieste.

MAIO, Marcos Chor. A medicina de Nina Rodrigues: análise de uma trajetória científica. *Cadernos de Saúde Pública*, Rio de Janeiro, 11 (2), 1995, p. 226-237.

MONTEIRO, Filipe Pinto. O "Racialista Vacilante": *Nina Rodrigues sob a luz de seus estudos sobre multidões, religiosidade e antropologia (1880 – 1906)*. Tese de Doutorado em História das Ciências e da Saúde. Fundação Oswaldo Cruz, Casa de Oswaldo Cruz, Rio de Janeiro, 2016.

MURPHY, Maureen. Entre œuvres d'art et documents: les arts d'Afrique à Paris et à New York dans les années 1930. In: *Histoire de l'art*, N°60, 2007. Histoire de l'Art et anthropologie. p. 127-135. DOI : <https://doi.org/10.3406/hista.2007.3184>

NEPPI, Alberto. Le sezioni straniere alla Mostra Coloniale di Napoli, in: *L'Italia Coloniale*, n. 12, 1934, p. 189-90.

ODA, Ana Maria Galdini Raimundo. *Alienação mental e raça: a psicopatologia comparada dos negros e mestiços brasileiros na obra de Raimundo Nina Rodrigues*. Tese de Doutorado em Ciências Médicas. Faculdade de Ciências Médicas da Unicamp, Campinas, 2003.

RODRIGUES, Nina Raymundo. "As bellas-artes nos colonos pretos do Brazil: a escultura." *Kósmos: revista artística, científica e litteraria*. Rio de Janeiro, Brazil, vol. 1, no. 1, Janeiro 1904.

RUBIN, Willian. *Primitivism' in 20th Century Art: Affinity of the Tribal and the Modern*. New York: The Museum of Modern Art, 1988.

SALLES, Paulo de Tarso. A música de Villa-Lobos na Semana da Arte Moderna de 1922. In: *Presença de Villa-Lobos: 100 anos de Arminda*. Rio de Janeiro: Museu Villa-Lobos, 2012, p. 102-112.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. *O espetáculo das raças: cientistas, instituições e questão racial no Brasil – 1870-1930*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

THORNTON, Lynne. *Les africanistes, peintres voyageurs, 1860-1960*. Paris: ACR Editions, 1900.

Modernismo carioca em Cabo Verde: literatura e carnaval

Norma Sueli Rosa Lima

UNIVERSIDADE DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO

PROCIENTISTA UERJ/FAPERJ

O título desse Seminário poderia ser “Quando a África se alimenta do Brasil e vice-versa”, sem dúvida nenhuma, o Brasil muito deve à África; pois é verdade que essas relações antropófagas de transformação, de recriação e de criação foram fundamentais para a construção de nossas afroidentidades e para a reflexão de identidades africanas, perdidas na própria África.

No amplo painel de possíveis diálogos recíprocos, recorto os efetuados pelos versos de Jorge Barbosa, pioneiro da moderna poesia de Cabo Verde, e os de Osvaldo Alcântara, pseudônimo poético de Baltasar Lopes, ambos, junto a Manuel Lopes, fundadores de *Clari-dade*, a primeira revista moderna da África de língua portuguesa, que sobreviveu com nove exemplares em trinta e quatro anos, com muita irregularidade, em meio a sobressaltos e à censura salazarista

Cabo Verde tem as suas especificidades. Desabitado, foi descoberto entre 1460/1462 pelos portugueses António de Noli e Diogo Afonso com o seu povoamento efetuado a partir dos escravizados da Guiné Bissau, em caldeamento cultural, no que Mário Lúcio em *Meu verbo cultura*: escritos amorosos sobre cultura e desenvolvimento, organizado por Cláudia Leitão (2016), entendeu ser uma espécie de “terceira identidade”, por seu caráter múltiplo de formação. “A descolonização é uma conquista do colonizado e não uma atitude do colonizador”,

reflete (2016, p. 48). Sobre o processo de criouliização, que só pode ser compreendido no âmbito da diáspora, o autor afirma:

Tudo começou a ensaiar-se aqui na Ribeira Grande de Santiago, Cabo Verde. Aqui nasceram as palavras “crioulo” e “griot”, ambas da condição do escravo doméstico chamado “criado” e “griot”, como ainda se diz na Ilha da Madeira e nas Ilhas de Barlavento de Cabo Verde. O crioulo vira sinônimo do nascido aqui, (...) (LEITÃO, 2016, p. 51).

Interessante notar que no contexto da diáspora da escravização, crioulo também era o africano nascido no Brasil, ou o que hoje entendemos como sendo o afro-brasileiro. Nessas relações de escravização diaspórica entre Brasil e Cabo Verde, Daniel Pereira em *Das relações históricas Cabo Verde/Brasil*, 2011 observa que “O ‘negro de Cabo Verde’, assim conhecidos na Capitania de Ilhéus e, depois, em Salvador da Baía, era aquele que dominava a técnica da aguardente e tinha conhecimentos da panaria”. (PEREIRA, 2011, p. 24).

Para o Brasil vieram ao longo dos séculos milhares de escravizados ladinizados em Cabo Verde, pois o comércio escravista da costa ocidental da África era controlado a partir da ilha de Santiago,

onde na sua capital, a Cidade da Ribeira Grande (hoje Cidade Velha), era obrigatório o despacho dos escravos, para pagamento dos (...) impostos devidos à Coroa portuguesa. (...) Já mais para os meados do século XIX, é através do Porto Grande S. Vicente que se dará continuidade a esse relacionamento, pela frequência dos barcos brasileiros que demandavam esse porto, a caminho da Europa. Esse fato influenciou, decisivamente, a implantação e desenvolvimento do carnaval da cidade do Mindelo, a nossa música, assim como marcando, profundamente, a literatura cabo-verdiana. Tal aconteceu por via dos claridosos, cujo movimento literário cabo-verdiano “*Claridade*”, considerado como o mais prestigiado do país e uma espécie de grito de independência literária e cultural de Cabo Verde, muito influenciado por autores brasileiros (PEREIRA, 2011, p. 29-30).

As relações literárias entre Brasil e Cabo Verde costumeiramente têm privilegiado as aproximações entre o Nordeste e as ilhas, contudo o Rio de Janeiro representou em muitos momentos a ressonância africana no arquipélago, pelo solo crioulo do samba, herança negra da diáspora. Os poetas de *Claridade* pensam a temática do carnaval, via Rio de Janeiro, em revisão ao aspecto que previa o elemento da tristeza como identificador de uma nacionalidade luso-brasileira. Ao trocarem a melancolia esperada pelo frisson carnavalesco, redimensionam o imaginário das “três raças muito tristes” quando a tristeza seria uma espécie de fatalidade, no contexto do pensamento racista e positivista do século XIX, por resultar da diversidade étnico-cultural.

Não é à toa que Manuel Bandeira, quando se inspira no erudito hegemônico para compor um poema, no livro *Carnaval*, lançado em 1919, experimenta uma frustração:

Epílogo

Eu quis, como Schumann, compor
Um Carnaval todo subjetivo:
Um Carnaval em que só o motivo
Fosse o meu próprio ser interior...

Quando o acabei – a diferença que havia!
O de Schumann é um poema cheio de amor,
E de frescura, e de mocidade...
E o meu tinha a morta morta-cor
Da senilidade e da amargura...
– O meu Carnaval sem nenhuma alegria!...
(BANDEIRA, 1998, p. 101)

O Rio de Janeiro, na virada do século XIX para o XX, passara a ser a capital da República cujo lema “Ordem e progresso” identificará nas camadas populares o “espectro da desordem”, em uma cidade que se pretendia moderna, sintonizada com a Belle Époque. Como observa

Mônica Pimenta Velloso em *Modernismo no Rio de Janeiro: turunas e quixotes* (1996): “Enquanto cidade-capital, o Rio de Janeiro viveu de maneira particularmente sensível o clima controverso de instauração da modernidade. Em suma: não foram construídos os canais necessários de participação e expressão social” (VELLOSO, 1997, p. 26). Desde antes da Independência do Brasil, na verdade, como Roberto Moura observou em *Tia Ciata e a Pequena África no Rio de Janeiro* (1995), havia o medo da eclosão dos movimentos de resistência como o do Malê (1835), com o estabelecimento de leis que puniam com a pena de morte os escravizados que matassem ou ferissem os seus “senhores”.

Nas ligações do carnaval com os movimentos de resistência, Jota Efe-gê em *Figuras e coisas do Carnaval carioca* (1982) informa que a Sociedade Euterpe Comercial Tenentes do Diabo, em 1864, com dinheiro arrecadado para seus carros alegóricos comprou as cartas de alforria de alguns escravos: “Não saiu às ruas para receber os aplausos que sempre lograva os seus desfiles, mas os conquistou, ainda mais calorosos, com a resolução humanitária levada a efeito”. (p. 34). O mesmo Jota Efe-gê observa que no dia 20 de maio de 1888, o Clube dos Democráticos participou de um desfile para comemorar a abolição da escravatura (p. 214).

As relações entre política e carnaval, no Brasil, sempre foram presentes. Cabe observar que nos primórdios da República carioca ainda no esquema da República velha do “café com leite”, a data das eleições ocorria logo após os festejos carnavalescos, como observa Mônica Velloso. Trata-se de refletir quem, na verdade, se mascarava, se a população, ou os maus políticos:

Várias charges da D. Quixote mostram o povo votando ainda impregnado pelo espírito dionisíaco. Foliões, bêbados, travestis e mascarados quebram constantemente a seriedade do ato cívico. Muitos deles estão inconscientes e embriagados, outros pensam que estão votando em algum concurso carnavalesco. Os mesários dormem, enquanto os foliões na fila mal se aguentam em pé. Este é o motivo da charge de Kalixto – cinzas, ressacas e eleições (VELLOSO, 1996, p. 177).

Nesse sentido é que examino de que maneira os dois poetas cabo-verdianos, nas páginas de *Clairidade*, dialogaram com o carnaval carioca, na perspectiva de sua interrogação ao poder, mais precisamente, como remeteram os seus versos à expressividade dos segmentos subalternizados que, através da força de sua cultura e da sua resistência, fizeram do carnaval um grito nas ruas do Rio de Janeiro. Ruas que representam a própria contradição e a desigualdade social, como Orestes Barbosa observou, em 1922:

Nós temos o prodígio de ser ao contrário do que proclamamos e do que deveríamos ser. (...) Esse desencontro de perspectivas entre realidade e imaginário faz-se presente no próprio nome das ruas. Assim, a rua da Saúde é pestilenta, a rua da Harmonia vive em luta, enquanto na ladeira do Livramento é difícil escapar de um assalto a mão armada (BARBOSA, 1993, p. 93-94).

Como cantou Beth Carvalho, em 1975, no álbum *Pandeiro e viola*, na letra de “Enamorada do sambão”, de Martinho da Vila:

Eu não sou atéia
 Mas também não sou à toa
 E a luz do dia
 Eu conheci lá na Gamboa
 Gamboa, Gamboa, Gamboa
 Mas nem sempre estou na boa
 (CARVALHO, 1975)

As ruas, no Rio de Janeiro, são espaços informais de cultura, funcionando muitas vezes como ponto de reunião e de encontro, diferentemente do cotidiano das metrópoles modernas, nas quais a palavra de ordem era circular, movimentar-se, como observa Monica Velloso em *Que cara tem o Brasil? As maneiras de sentir e pensar o nosso país* (2000): “Consideravam-se as ruas locais de passagem, de deslocamento e de circulação de pessoas e de mercadorias. Mas, no Rio, as

ruas também eram lugar de identidade e de encontro” (VELLOSO, 2000, p. 81).

O diálogo da poesia de Cabo Verde com o carnaval carioca objetiva trazer à cena os que viviam apartados da cidade que pretendia imitar Paris, mostrar o outro lado da rua representativa do submundo da sociedade idealizada em exclusão, que surge nos poemas “Rapsódia da Ponta-de-Praia”, de Osvaldo Alcântara (*Claridade* número 5, setembro de 1947), “A serenata” (*Claridade* número 6, julho de 1948) e “Palavra profundamente” (*Claridade* número 7, dezembro de 1949).

Manuel Bandeira é um autor constantemente aludido nos textos dos poetas do arquipélago, quando não havia canais oficiais de difusão da literatura brasileira em Cabo Verde, ainda que Ribeiro Couto, como diplomata na Europa, tenha sido um dos principais divulgadores da nossa literatura, não apenas nas ilhas.

Bandeira, em crônicas escritas no ano de 1937, cita Sinhô e Donga como ligações importantes entre a intelectualidade acadêmica e as dos acadêmicos do samba, observando, ainda, que a motivação para o livro *Libertinagem* (1930) foi a sua convivência diária com o círculo de amigos boêmios, que o inspiraram a compor “Mangue” e “Noturno da Lapa”, entre outros poemas (GUIMARÃES, 2006). Não se pode deixar de mencionar a importância de ele ter residido na Rua do Curvelo, em Santa Teresa, como Elvia Bezerra observou em *A trinca do Curvelo*: Manuel Bandeira, Ribeiro Couto, Nise da Silveira (1995):

Acontecia que a residência do Curvelo harmonizava-se perfeitamente com as tendências do movimento modernista. Ali o poeta redescobria a rua, tomava contato com a vida simples que o cercava, tanto pelo lado da frente, a Rua do Curvelo propriamente dita, com a garotada e os eventos do morro que ele imortalizaria em prosa e verso, como também pelo lado dos fundos, com a pobreza que via na travessa Cassiano (...) (BEZERRA, 1995, p. 24).

Refletir sobre a cidade do ponto de vista das ruas é também considerar o Modernismo carioca desvinculado de um movimento

cultural organizado e com marcos temporais definidos. Cabe ressaltar que para se pensar o modernismo brasileiro em suas ressonâncias em Cabo Verde, é necessário cautela quanto a visões generalizantes que consideram 1922 como marco, na reflexão do anterior e do posterior, reconhecendo seu caráter simplificador, nessas comemorações de 100 anos, em revisão crítica sempre necessária de conceitos que não podem estar solidificados, porque inseridos na dinâmica histórica.

Como bem observa João Lopes Filho em “Gênese da Claridade – revista de arte e letras” (2017), não se pode desconsiderar todo o processo que antecedeu a revista e que a possibilitou, o mesmo pode-se observar a respeito da Semana de arte moderna. No Rio de Janeiro, a coexistência de temporalidades foi expressiva quando o modernismo paulista se apresentou e alguns se mostraram rebeldes à uma literatura moderna, em oposição às correntes literárias anteriores. Por isso penso o moderno construído na rede informal do cotidiano, como percebe Isabel Lustosa em *O Brasil pelo método confuso: humor e boemia em Mendes Fradique* (1993), por ser pertinente tanto questionar o marco de 1922 como sendo a da literatura moderna, quanto relativizar seus protagonistas.

Assim é que o carnaval pretende assinalar a necessidade de reexame do modernismo em suas diferentes nuances culturais, ressaltando-se a complexidade do fenômeno, deixando de percebê-lo como experiência homogênea e uniforme, ao captar as diferentes expressões do moderno, inclusive nos “pequenos gestos” (VELLOSO, 1997, p. 34).

A centralidade do carnaval evidencia o samba como elemento de afirmação cultural africana, tendo representatividades, no Rio, na Pequena África, na festa da Penha e nos próprios blocos carnavalescos, simbólicos para além da esfera do lazer, em suas ligações com o literário e o político. Perceber o carnaval com Bakhtin, em *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais* (1999), não do ponto de vista de um espetáculo distanciado, televisionado,

mercantilizado, mas integrado à própria vida. Ele deixa, assim, de ser um fato-histórico restrito à determinada época ou país para se tornar tradição viva e atuante valorativa da polifonia, da intertextualidade e da complementaridade das culturas em dinâmica interação cujos processos constantes são os de elaboração e de recriação.

Com efeito, os escravizados no Brasil, repartidos, submetidos a estilos de vida e formas de explorações variadas, acabam por recriar uma maneira cultural nova, como observa Rugendas: “Apenas se reúnem alguns negros e logo se ouve a batida cadenciada das mãos; é o sinal de chamada de provocação à dança” (Apud SEBE, 1986, p. 39-40).

Sobre a data oficial do carnaval do Rio, segundo José Carlos Sebe, em *Carnaval, carnavais* (1986) teria como “certidão de batismo (...) a portaria baixada pelo chefe de polícia do Rio de Janeiro proibindo o entrudo pelas suas repercussões agressivas” (1986, p. 55), ainda que o entrudo, como sabemos, seja uma festa de origem lusa, percebe-se a perspectiva da repressão aos movimentos espontâneos. A divisão entre o “grande carnaval”, composto pelas sociedades importantes, se distinguia do “pequeno carnaval”, que identificava grupos de foliões populares, embrião dos blocos em 1856, quando:

O pobre adaptava a prática dos poderosos a seu modo e, sem condições de ostentar qualquer luxo, organizava suas agremiações na base dos *zé-pereiras e dominós*. Existiam também os *sujos*, que saíam às ruas com velhas fantasias e iam irreverentemente mexendo com a multidão e promovendo uma possível ‘inversão da ordem’, de maneira mais cômica e menos dominada (SEBE, 1986, p. 61-62).

Segundo Roberto Moura, em 1584 já havia mais de três mil escravizados na Bahia chegando no porto de Salvador identificados como sendo “da Guiné, o que significa apenas que eram mandingas, berbecins, felupos, achatis, berberes e outras etnias, povos mais ou menos conhecidos aqui como bantos” (MOURA, 1995, p. 19). O Rio de

Janeiro tornou-se importante porto negreiro a partir do século XVIII, devido à descoberta das minas.

Com a cultura do café no Sudeste, se manteria o fluxo escravagista para o Rio de Janeiro e muitos viriam do Nordeste para as plantações do Vale do Paraíba, como para trabalhar no interior paulista. (...) A população negra do Rio de Janeiro só voltaria a crescer já na segunda metade do século XIX, com a decadência do café no Vale do Paraíba e com a chegada sistemática dos baianos que vêm tentar a vida no Rio de Janeiro (MOURA, 1995, p. 43).

Séculos depois, no contexto das transformações urbanas, subúrbios e morros são ocupados pelas populações trabalhadoras e pobres:

(...) em nenhum momento o novo Estado republicano se preocupa, em nível de uma política governamental global, com as transformações que evidentemente a libertação oficial provoca na vida do grande número de negros trazidos ou nascidos aqui. (...) O reconhecimento da própria dignidade através da experiência da liberdade choca-se com a dramaticidade das condições de vida e de expressão a que é exposto o ex-escravo na República brasileira (MOURA, 1995, p. 64-66).

Nei Lopes em *O negro no Rio de Janeiro e sua tradição musical: Partido-alto, calango, chula e outras cantorias* (1992) observa que em nove meses foram demolidos cerca de 614 prédios no “bota-abaixo”, que junto à derrubada do Morro do Castelo, da inauguração e extensão das linhas da Estrada de Ferro Central do Brasil motivou a vinda para o Rio de Janeiro “de enormes contingentes da população interiorana; tudo isso vai determinar o crescimento dos morros e dos subúrbios e acabar por definir geograficamente o universo do samba e do partido-alto” (LOPES, 1992, p. 7).

A música negra deixou influências profundas na cultura carioca, o contexto de produção dos poemas dos autores cabo-verdianos se dá na ditadura salazarista, no encontro do Brasil do estado novista de Getúlio. Ainda que o samba, naquele contexto, tenha assumido um

discurso nacionalizante, elevado a status de brasilidade, o carnaval improvisado continuou a evidenciar os signos da crítica, da sátira e da resistência. Assim é que, os versos de “Rapsódia da Ponta-de-Praia”, de Osvaldo Alcântara, (1947), remetem a um motivo musical, rapsódia no estilo de *Macunaíma*, de Mário de Andrade, na rasura do herói, e de fato há intertextualidades tanto com essa obra modernista, quanto com o carnaval e as letras de samba brasileiro:

Rapsódia da Ponta-de-Praia

(...)

Houve dissidência
no Bloco Original
havia injustiça
no regulamento,
fundamos o Bloco Oriundo,
o baile do bloco
vai ser
um “colosso universal”.
Vai haver pandaca,
vou brigar com polícia
porque polícia não sabe ainda
que eu sou homem macho.
Vou passar contrabando,
vou ao Porto Novo,
enganarei
os guardas de alfândega,
atravesso o Canal,
desembarco na Salamanca,
e se eu for descoberto
pelos guardas do Comissariado
vou ter com advogado
para advogar minha sentença.
Vou fazer serenata,
vou tocar violão,
cavaquinho,

farei chocalho
 de uma lata
 de cigarro inglês,
 vou pedir para o Rio,
 Ladeira de João Homem,
 uma cuíca e um reco-reco,
 vou namorar,
 vou cantar samba,
 vou revelar que ela devorou meu coração,
 vou ser
 advogado no tribunal da tua consciência.
 Não vou tirar
 licença de alambique,
 vou enganar o Governo,
 vou fazer mel
 e depois
 de mel farei aguardente
 em potes da Boa Vista
 (...)

(ALCÂNTARA, 1986, p. 13)

A voz poética que se mascara de herói (pela indicação do título do poema, rapsódia), na verdade se configura como marginalizado em embate com a ordem, (polícia), que passa por vários locais em grande velocidade, como percebemos na rapsódia macunaímica, Porto Novo, Salamanca, Rio, bairro da Saúde ... Evoca a cuíca, o reco-reco e cita o verso de uma música de Ataulfo Alves (“Errei, erramos”). As estratégias são questionadoras do estabelecido e da busca por uma forma alternativa de sobreviver, na exclusão que também assinala a necessidade da emigração de Cabo Verde, devido à seca e à fome, para a sobrevivência.

Outro poema de Osvaldo Alcântara ainda se situa no campo melódico da boemia, tematizando a serenata como elo entre Brasil e Cabo Verde:

A Serenata

Vestida de gemidos de bordão,
lancinâncias de violino,
na noite parada
vem descendo a seresta.

Sumiu-se a cidade barulhenta
inimiga das crianças e dos poetas.

Uma voz canta sentimentalmente um samba.

Aquele aperto de mão
não foi adeus!

Os cavaquinhos desmaiam de puro sentimento,
a cidade morreu lá longe,
e a lua vem surgindo cor de prata.

Nessa história de amor todos são iguais,
até o rei volta sua palavra atrás...

O meio tom brasileiro deixa interrogativamente a sua nostalgia.

É hora que os poetas escolheram
para a procura dos seus mundos perdidos...
(...)

Passa a serenata.

Mas no coração dos que temem a primeira luz do dia que vai chegar
ficam os gemidos do violão e do cavaquinho,
vozes crioulas neste noturno brasileiro
de Cabo Verde (ALCÂNTARA, 1986, p. 21).

O poema cita outra letra da música popular brasileira, composição de Augusto Mesquita, “Aperto de mão”, gravação de Dircinha Batista.

O violão e o cavaquinho transpostos para as ilhas identificam as vozes crioulas com os signos brasileiros que remetem ao samba.

Nos versos de Jorge Barbosa, além de Manuel Bandeira e de seus personagens de “Evocação do Recife”, também é citado o poema que Bandeira fez para Mário de Andrade, por ocasião do seu falecimento.

Palavra profundamente

Há uma palavra que Manuel Bandeira descobriu
um dia na poesia
e que poeta algum poderá mais empregar
porque só ele ficou sabendo
o seu sentido exacto
e o simples segredo da sua expressão.

(...)

Palavra profundamente.

Para a alegria de duas mãos dadas
Na terça-feira do Carnaval
para a saudade do Mário de Andrade ausente
para o sono
de Totónio Rodrigues
de Tomásia
de Rosa.

Poeta algum poderá mais empregá-la.

Enquanto isso Manuel Bandeira vai passando
por nós no tempo

(...)

(BARBOSA, 1986, p. 26).

A imagem das mãos dadas na terça-feira gorda é representativa da ponte ao outro, que a sociedade cabo-verdiana realiza. Ao fornecer tratamento temático ao carnaval carioca, na revista *Clairidade*, esses

dois poetas encurtaram distâncias e reinventaram o tempo, em textos adversos de tirania.

Finalizo com os versos de Carlos Drummond de Andrade, de *Carnaval 1970*, porque a Literatura sabe sempre concluir melhor:

O carnaval é sempre o mesmo e sempre novo
 Com turista ou sem turista
 Com dinheiro ou sem dinheiro
 Com máscara proibida e sonho censurado
 máquina de alegria montada desmontada,
 Sempre o mesmo, sempre novo
 No fantasiado coração do povo.

Referências bibliográficas:

ALCÂNTARA, Osvaldo. “Rapsódia da Ponta-de-Praia”. In: FERREIRA, Manuel (Org.) *Claridade*: revista de arte e letras. 2ª ed., Linda-a-velha: ALAC, 1986, p. 13.

ALCÂNTARA, Osvaldo. “A Serenata”. In: FERREIRA, Manuel (Org.) *Claridade*: revista de arte e letras. 2ª ed., Linda-a-velha: ALAC, 1986, p. 21.

ANDRADE, Carlos Drummond de. “Carnaval 1970” In: *A festa & Escritas org.*, disponível em:

<https://www.escritas.org/pt/t/54686/a-festa>

Acesso: 10 nov 2022

BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Tradução de Yara Frateschi. 4ª ed., São Paulo: Hucitec; Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1999.

BANDEIRA, Manuel. “Carnaval”. In: *Estrela da vida inteira*: mestres da Literatura Brasileira e Portuguesa. Rio de Janeiro: Record, 1998.

BARBOSA, Jorge. “Palavra profundamente”. In: FERREIRA, Manuel (Org.) *Claridade*: revista de arte e letras. 2ª ed., Linda-a-velha: ALAC, 1986, p. 26.

BARBOSA, Orestes. *Bambambã*. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, 1993.

- BEZERRA, Elvia. *A trinca do Curvelo*: Manuel Bandeira, Ribeiro Couto, Nise da Silveira. Rio de Janeiro: Topbooks, 1995.
- CARVALHO, Beth. “Enamorada do sambão”. Tapeçar, 1975, f. 1, lado B.
- GUIMARÃES, Júlio Castañon (Org.) *Crônicas da província do Brasil*: Manuel Bandeira. 2ª ed., São Paulo: Cosac Naify, 2006.
- JOTA EFEGÊ (João Ferreira Gomes). *Figuras e coisas do Carnaval carioca*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1982.
- LEITÃO, Cláudia Sousa (Org.) *Mário Lúcio Sousa. Meu verbo cultura: escritos amorosos sobre cultura e desenvolvimento*. Salvador: EDUFBA, 2016.
- LOPES, Nei. *O negro no Rio de Janeiro e sua tradição musical: partido-alto, calango, chula e outras cantorias*. Rio de Janeiro: Pallas, 1992.
- LOPES FILHO, João. “Gênese da Claridade – revista de arte e letras”. In: ELÍSIO, Filinto; SOUTO, Márcia (Org.) *Claridosidade*: edição crítica. Lisboa: Rosa de Porcelana, 2017.
- LUSTOSA, Isabel. *O Brasil pelo método confuso: humor e boemia em Mendes Fradique*. Rio de Janeiro: Bertrand, 1993.
- MOURA, Roberto. *Tia Ciata e a Pequena África no Rio de Janeiro*. 2ª ed., Rio de Janeiro; Secretaria Municipal de Cultura, Departamento Geral de Documentos e Informação Cultural, Divisão de Editoração, 1995.
- PEREIRA, Daniel António. *Das relações históricas Cabo Verde-Brasil*. Brasília: Fundação Alexandre de Gusmão, 2011.
- SEBE, José Carlos. *Carnaval, carnavais*. São Paulo: Ática, 1986.
- VELLOSO, Monica. *Que cara tem o Brasil? As maneiras de pensar e sentir o nosso país*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2000.
- VELLOSO, Monica Pimenta. *Modernismo no Rio de Janeiro: turunas e quixotes*. Rio de Janeiro: Editora Fundação Getúlio Vargas, 1996.

Makunaímã e Nambalisita narrativas míticas e transculturação em contexto atlântico

Christian Fischgold

ÉCOLE DES HAUTES ÉTUDES EN SCIENCES SOCIALES (FRANÇA)

“La respuesta a la desculturación que en este nivel de la cosmovisión y del hallazgo de significados promueve el irracionalismo vanguardista, sólo en apariencia parece homologar la propuesta modernizadora. En verdad, la supera con imprevisible riqueza, A la que pocos escritores de la modernidad fueron capaces de llegar: al manejo de los ‘mitos literarios’, opondrá el ‘pensar mítico’”. (*Ángel Rama*, 2008)

Em seu livro *Transculturación narrativa en América Latina* (1984[2008]), o crítico literário Ángel Rama (1926-1983) aponta alguns impulsos norteadores da literatura latino-americana e analisa como as artes estabeleceram um diálogo intercultural entre uma cultura rural (periférica) e uma cultura hegemônica (europeia). Para Rama, essa literatura nascia da rejeição de suas fontes metropolitanas, progredia graças ao internacionalismo que a integrou ao marco ocidental e ao mesmo tempo seguia procurando uma autonomia, cuja pedra fundacional não podia ser buscada em outro lugar a não ser na singularidade cultural da região da qual provinha.

As vanguardas estéticas do início do século XX também contribuíram para inspirar os centros de renovação artística e impregnaram as filosofias da vida e as diferentes vias do existencialismo. A iconoclastia radical (Futurismo), a valorização da subjetividade na representação da natureza e do homem (Impressionismo), a anarquia

niilista irônica e ilógica (Dadaísmo), e a simultânea convergência do imaginário urbano industrial com as expressões e mitologias africanas (Cubismo) dessas vanguardas, entre muitas outras, propunha uma revolução nas linguagens artísticas do período. Artistas como Wassily Kandinsky, Tristan Tzara, Francis Picabia, Pablo Picasso, Guillaume Apollinaire, André Breton, dentre outros, influenciaram movimentos posteriores na Europa e na América Latina, como o modernismo paulista da década de 1920.

Essas contribuições foram importantes na formulação e incorporação de uma nova visão do mito na cultura contemporânea. A concretude social dada a ele a partir das perspectivas abertas com a popularização do trabalho de campo e do *funcionalismo malinowskiano*, apontava para uma nova perspectiva na compreensão das narrativas míticas, vistas até então como um engano de linguagem na maneira como as sociedades “primitivas” entendiam fenômenos naturais (explicados de forma diversa pela ciência). Se, por um lado, a perspectiva animista de Edward B. Tylor (1871) apontava para uma dinâmica na qual todos os elementos da natureza podiam ser personalizados e animados, por outro lado, concebia as sociedades “primitivas” como o estágio infantil do desenvolvimento humano. Com o *funcionalismo malinowskiano* foi possível perceber a dimensão viva do mito, do mito sendo vivido, utilizado e atuante. Não era mais concebido como uma narrativa do passado (MULLER, 1881), mas adquiria uma função no presente, uma espécie de guia do funcionamento social cotidiano.

A concepção do mito como fábula, invenção ou ficção fora substituída pela concepção do mito enquanto história verdadeira, sagrada e significativa (ELIADE, 1963). Essa concepção marcaria os estudos seguintes, especialmente o estruturalismo de Claude Lévi-Strauss (1964) e o ritualismo de Victor Turner (1969).

A iconoclastia subversiva das vanguardas estéticas, juntamente com essa nova visão do mito, fez com que as narrativas mitológicas se tornassem centrais no processo de modernização das letras e

das artes na América Latina e em África. Por um lado, a influência das vanguardas estéticas procurava deslocar o eixo de representação das personagens autóctones, especialmente o realizado por algumas obras do Romantismo. Por outro lado, a maior centralidade das línguas, de personagens e cosmovisões autóctones tensionava a literatura colonial produzida em territórios africanos ainda no século XX, e que relegava às personagens ainda menos propriedade do que as produções românticas do século anterior.

Muitas vezes compreendidas como termos de síntese e mediação entre atores e mundos humanos e não-humanos, quando trazidas para o contexto artístico, essas narrativas míticas se tornam um campo no qual se desenvolve um intenso processo de *transculturização*.

Cunhado pelo antropólogo cubano Fernando Ortiz (1940), o termo *transculturación* aparece como oposição ao termo *aculturação*, por muito tempo utilizado pela antropologia como paradigma elucidativo das relações culturais. Enquanto a *aculturação* elaborava uma adaptação das culturas politicamente dominadas aos princípios da cultura dominante, a *transculturização* pressupunha um processo dialógico dinâmico no qual nenhuma das culturas envolvidas permanecia a mesma. Ángel Rama (2008) recuperaria o termo para se referir à maneira como as narrativas oriundas das zonas rurais foram absorvidas pela produção literária e cultural da época. Utilizarei o conceito de *transculturização* para refletir comparativamente sobre a maneira como alguns mitos etiológicos autóctones foram incorporados em algumas expressões artísticas no Brasil e em Angola.

É importante, no entanto, afastar a conotação normativa da palavra “comparação” para pensar o conceito empregado por Jean Luc-Nancy e retrabalhado por Natalie Melas (2007) de “coaparição”. Para Alfredo Cesar Melo (2013, p. 13), esse conceito “permite o estudo comparativo de formas, culturas e dinâmicas sociais que não necessariamente entraram em contato, mas que, nem por isso, seria de menor interesse deixar de cotejá-las”. Melo critica a estrutura rígida

do fluxo de informação eurocêntrico, cujo sentido único (do centro à periferia) permite poucos compartilhamentos e trocas culturais entre países periféricos. Uma das vantagens desse método seria justamente estabelecer pontes onde “a divisão internacional do conhecimento criou abismos” (MELO, 2013, p. 14).

Nesse contexto, o material proveniente das culturas tradicionais locais é inserido paradoxalmente como ferramenta de modernização das letras e das artes. Esse processo aponta para uma negociação cultural que se resolve dentro de uma reestruturação geral do sistema cultural, que é, na perspectiva de Rama (2008, p. 47), “la función creadora más altas que se cumple en un proceso transculturante”.

★ ★ ★

Profundo conhecedor das culturas rurais do território angolano, o romancista e antropólogo Henrique Abranches (1932-2004) compôs uma série de obras que ilustram essa tensão entre línguas, linguagens e visões de mundo no período de modernização das letras e da conquista da autonomia política em Angola. *A Konkhava de Feti* (1981) e os três volumes de *O clã de novembrino* (1989) se colocam como campo de mediação entre a cultura autóctone e a cultura ocidental, utilizando a língua portuguesa como espaço no qual se realiza o processo de *transculturação* do conjunto de mitos, lendas e história dos clãs dos séculos XVII, XVIII e XIX. Auto intitulando-se um “narrador à maneira tradicional”, Abranches (1985, [s.p., Introdução]) reúne um conjunto de dados mitológicos e históricos entrecruzados colhidos em sua vasta experiência junto aos povos do sul de Angola.

A Konkhava de Feti utiliza uma gama extensa de relatos históricos em diálogo com a mitologia, especialmente a dos povos Ovakwanyama, mas também dos povos Ganguelas e Ovanyanekas. Trata-se, segundo Abranches, de “uma longa verdade histórica dos Povos do Sul de Angola e uma tremenda fantasia onde se conta muita coisa que

nunca aconteceu nem poderia ter acontecido, pelo menos do ponto de vista factual” (ABRANCHES, 1985, p. 263). Vencedor do grande prêmio nacional de literatura, o romance apresenta a busca de Kapitita, espécie de herói africano gerado da união “da mulher com a natureza” (p. 15), pela machadinha sagrada de Feti. O narrador (re)produz uma *performance griotizada* através do uso recorrente de apostos explicativos – “Kapitita, o solitário da nossa aldeia”, Nambalissita, o herói sem par; “a onça esquiva, contém a voz constrangida do seu miado”, “o Vento, o grande mentiroso transmissor de todos os boatos”. Essa reprodução de adjetivações atravessa não apenas personagens mitológicos (Kalunga, Nambalissita, Ongando), mas também personagens históricos (Ohamba Haitalamuvale, Príncipe Hautolondo, Príncipe Kapeke) e aspectos geofísicos (rios, ventos, montanhas e árvores sagradas).

Kalunga e Nambalissita se destacam, o primeiro por ser a entidade criadora máxima para os Ovakwanyama e depois por ter criado e espalhado os clãs pelo mundo. Nambalissita, por outro lado, é o herói soberbo que se levanta contra a sacralidade dos clãs e contra Kalunga.

[...] As três criaturas de Kalunga que são a sua obra prima – o animal sábio, o herói soberbo e o homem intranquilo: Onhoka a Velha Serpente de missangas brancas sibilando a sua vasta doutrina, Nambalissita o guerreiro cuja grandeza rivaliza com a da montanha de Mumano, e Kapitita, o Mago de Tchihumba de bela emplumagem, que foi depois chamado de Simanha, O do Ferro, e por fim Kavonga, o mensageiro infindável, tocador de *tchingufô*, que é o grande tambor do Oriente (ABRANCHES, 1981, pp. 101-102).

Abranches reedita uma visão bastante comum acerca da sacralidade dos clãs. O uso do termo Kalunga tanto para deus, força espiritual, quanto para reis e títulos, indica uma forte ligação entre o poder político e o sobrenatural. Se Kalunga representava um título político, nos termos de Joseph Miller (1976), acompanhado por um forte fetiche

ou ritual usado na luta pelo poder político, isso explica a ocorrência do termo tanto como um título real quanto como um nome para um Grande Espírito. Clyde W. Ford (1999, p. 115) alerta, no entanto, que muitas vezes a palavra “Deus” não implica inevitavelmente uma “Pessoa Suprema”, mas antes uma referência ao Absoluto, ao Eterno.

Esboçado no período em que Abranches foi preso pela Polícia Internacional de Defesa do Estado (PIDE) *salazarista* na década de 1960, *A Konkhava de Feti* se configura entre uma proposta que se pretende *anticolonial* (contra o colonialismo português), porém não *decolonial*, ou seja, pretende superar o colonialismo, mas mantém claramente pontos de referência coloniais no âmbito linguístico e cultural (QUIJANO, 2000). Um exemplo é a maneira como Abranches abandona as aspas estigmatizadoras que serviam ao romantismo na hora de incorporar outras línguas e outras vozes – o que se apresentava como uma maneira de realizar uma breve abertura pela qual outra perspectiva se anunciava –, mas incorre na utilização de um glossário em apêndice.

A utilização desse expediente revela uma outra estratégia recorrente e significativa, na qual as personagens são singularizadas e submetidas ao escrutínio do escritor – narrador, que está em posição hierárquica superior. Como afirma Ángel Rama,

Caracteriza a estas soluciones literarias su ambigüedad lingüística que es reflejo fiel de la estructura social y del lugar superior que dentro de ella ocupa el escritor. Si éste se aproxima a los estratos inferiores, no deja de confirmar lingüísticamente su lugar más elevado, debido a su educación y a su conocimiento de las normas idiomáticas, que lo distancia del bajo pueblo (RAMA, 2008, pp. 48-49).

Essa ambiguidade linguística se configura como reflexo fiel da estrutura social e do lugar superior do escritor/autor. Abranches mimetiza a oralidade, utiliza formas aproximadas para a sua reprodução e reintegra o intertexto oral em seu objeto estético. Ao assumir a utilização da *Odisseia*, de Homero, como fonte de inspiração para

adaptação do mito Ovakwanyama, Abranches procura moldar as narrativas mitológicas de matriz oral para o contexto infraestrutural da epopeia e superestrutural do romance.

O teórico russo Mikhail Bakhtin (1895-1975) reconheceu a tridimensionalidade estilística do romance ligada à consciência plurilíngue, à transformação das coordenadas temporais das representações literárias e a uma nova área de estruturação da imagem literária, justamente a área de contato máximo com o presente (contemporâneo) no seu aspecto inacabado (BAKHTIN, 1998, pp. 403-404). Nada do que afirma Bakhtin acerca da questão temporal se enquadra na epopeia Ovakwanyama desenvolvida por Abranches. Os traços constitutivos da epopeia encaixam-se à perfeição no passado mítico fechado que reconstrói o universo Ovakwanyama (sem contato com o contemporâneo), mas são problemáticos quando aproximados da narrativa romanesca (ligada ao contemporâneo, segundo Bakhtin). Ficamos a meio termo entre uma história passada e uma linguagem contemporânea.

Para além do aspecto estilístico, não é difícil encontrar escritos de Abranches nos quais o autor afirma as inúmeras dificuldades no processo de “implantação de uma nova cultura”, sendo necessário “ultrapassar barreiras nocivas à unidade nacional revolucionária, barreiras como o tribalismo, o racismo e talvez até, muito particularmente, aquilo que se tem chamado de ‘complexo do colonizado’” (ABRANCHES, 1980, p. 13). Para o autor, a partir dos anos 1950, com o surgimento do Movimento dos Novos Intelectuais de Angola (MNIA), das revistas *Mensagem* e *Cultura*, dentre outros fatores, proliferou uma nova cultura, “uma cultura veicular de uma nova concepção da sociedade humana de Angola, de uma nova prática de luta contra a opressão” (ABRANCHES, 1980, p. 14).

O crítico estadunidense Gerald Moser (1982, p. 559) ressaltou o compromisso com a “revolução cultural” e a intenção nacional-identitária do projeto literário de Abranches. Mais importante, no

entanto, teria sido a captura de uma certa perspectiva antiga do animismo. Para Moser,

The ancient animism that underlies Abranches's telling of the tales seems only a pose, a literary device, used earlier in Portuguese by the sophisticated Mário de Andrade of São Paulo, Brazil, in his *Macunaíma* (1928). *Macunaíma* developed an Amerindian myth with a satirical intent that is alien to Abranches's inspiration (MOSER, 1982, p. 558).

A inserção da obra de Abranches numa linhagem próxima da absorção mítica realizada anteriormente em *Macunaíma*, pelo modernista brasileiro Mário de Andrade (1893-1945), não é casual. A imagem do Brasil no Atlântico Lusófono foi apropriada tanto por Próspero quanto por Caliban, como aponta Alfredo Cesar Melo (2013). As personagens shakespearianas ilustram a maneira ambígua como os intelectuais brasileiros foram recebidos em África. Por um lado, houve uma importante influência de autores brasileiros, especialmente de Jorge Amado e João Guimarães Rosa, comumente citados como o fator extrínseco de maior influência na formação das consciências literárias nos territórios africanos de língua oficial portuguesa. Por outro lado, Mário Pinto de Andrade (1928-1990) e Amílcar Cabral (1924-1973) se pronunciaram veementemente (MEDINA, 2000) contra as teorias luso-tropicalistas do antropólogo Gilberto Freyre (1900-1987), quando este viajou pelo continente africano a convite do Estado Novo Português salazarista para espalhar suas ideias acerca do colonialismo mais “brando” dos portugueses.

Macunaíma absorve o mito dos povos Taurepang / Pemon do norte do Brasil (na fronteira com Venezuela e Guiana Inglesa) para o interior da narrativa literária, como base para uma articulação cultural que também mimetiza as oralidades (muitas e diversas) no plano infraestrutural. A diferença para a obra de Abranches, no entanto, não é apenas o contexto linguístico, mas a própria ideia de transformação, inerente ao mito Taurepang, que atua também no nível superestrutural do gênero

literário. Por um lado, a ausência do glossário ou das aspas estabelece a língua autóctone com formas sintáticas e lexicais que possuem uma significação em si mesma. Por outro lado, a atuação do mito no nível superestrutural gera uma instabilidade do gênero narrativo e torna sua classificação um enigma para os críticos.

Na época do lançamento, Augusto Meyer (*apud* SANTIAGO, 1996, p. 185) afirmara que o livro “não cabe em nenhuma classificação”, e Tristão de Athayde (*apud* SANTIAGO, 1996, p. 185) sintetizaria: “Não é um romance, nem um poema, nem uma epopeia. Eu diria antes um coquetel...”. Décadas mais tarde, Gilda de Mello e Sousa rechaçaria as teses em favor da composição em mosaico ou sob a forma de *bricolage*, para afirmar que é no processo criador da música popular que se deverá procurar o modelo compositivo de *Macunaíma*. A definição precisa do gênero ao qual a obra se relacionava foi problemática mesmo para seu autor. Mário de Andrade a classificaria como um “romance popular”, caracterizando-a no volume como “rapsódia” e definindo-a em 1935 como “poema herói-cômico”.

Um poema-herói-cômico, caçoando do ser psicológico brasileiro, fiado numa página de lenda, à maneira mística dos poemas tradicionais. O real e o fantástico fundidos num plano. O símbolo, a sátira e a fantasia livre fundidos. Ausência de regionalismo pela fusão das características regionais. Um Brasil só e um herói só (ANDRADE *apud* BOSI, 1996, p. 176).

Nenhuma definição conseguiu afinal delimitar a obra de Mário de Andrade, mas progressivamente o mito de Makunaimã foi se tornando visível, ganhando complexidade e protagonismo nos debates das décadas seguintes ao lançamento da obra modernista. No segundo prefácio dela, Mário de Andrade recusou a definição do livro como “expressão de uma cultura nacional brasileira”, preferindo compreendê-lo como um “sintoma”, ou seja, que se refere principalmente às suas contradições, mas sem negar o caráter culturalmente antológico que a obra adquiriu.

[...] não quero que imaginem que pretendi fazer deste livro uma expressão de cultura nacional brasileira. Deus me livre. É agora, depois dele feito, que me parece descobrir nele um sintoma de cultura nossa. Lenda, história, tradição, psicologia, ciência, objetividade nacional, cooperação acomodada de elementos estrangeiros passam aí. Por isso que malicio nele o fenômeno complexo que o torna sintomático (ANDRADE, 2017, pp. 215-216).

Entre expressão e sintoma, *Macunaíma* foi alçada a obra que explica o Brasil. Estimulado pelo mapeamento das fontes realizado por Manuel Cavalcanti Proença (1950) – que trouxe o(s) mito(s) para a superfície –, pelo debate entre o formalismo *proppiano* de Haroldo de Campos (1973) e o estruturalismo *levistraussiano* de Gilda de Melo e Souza (1979), e pela maneira como foi acolhido por intelectuais como Darcy Ribeiro e Silviano Santiago, Makunaimã (o mito) foi incluído definitivamente no imaginário popular brasileiro.

Mais recentemente, Lúcia Sá (2012) realizou uma revisão crítica com ênfase nas questões indígenas, especialmente na cultura dos povos Pemon / Taurepang; Eduardo Sterzi (2017) apontou para uma tensão formal da linguagem entre o romance e a narrativa mítica, o que ele chamou de “irrupção das formas selvagens”. Sterzi apontou a maneira como o pensamento e a ação ameríndios se apossam do texto de Mário de Andrade. É crível imaginar que o próprio autor tenha almejado tal possessão. A conhecida história (posteriormente desmentida) da escrita da obra em sete dias é um sintoma da ocorrência desse transe. Ele escreveu, sim, grande parte do livro naquela semana anterior ao Natal de 1923, mas não a obra inteira, como afirmava. Mário de Andrade desejava assim a lenda, o mito, mais do que os fatos, inclusive sobre si e seu processo de criação, algo que o autor chamou de passagem do “estado da arte” para o “estado da poesia”:

Mais tarde, eu sistematizaria este processo de separação nítida entre o estado de poesia e o estado de arte, para a composição dos meus poemas “dirigidos”, as lendas, por exemplo, o abrasileiramento linguístico de

combate. Escolhido um tema, por meio das excitações psíquicas e fisiológicas sabidas, preparar e esperar a chegada do estado de poesia. Si este chega (quantas vezes nunca chegou...), escrever sem coação de espécie alguma tudo o que me chega até a mão – a “sinceridade” do indivíduo. E só em seguida, na calma, o trabalho penoso e lento da arte – a sinceridade da obra de arte, coletiva e funcional, mil vezes mais importante que o indivíduo (ANDRADE, 1942, p. 22).

Possuído pelo mito, em “estado de arte”, esse processo explica a disputa constante entre uma cosmologia indígena e uma cosmologia ocidental na linguagem da obra. Tensão formal que pende em determinados momentos para um lado, em determinados momentos para outro, como afirma Alexandre Nodari (2020). E, nesse movimento pendular, o herói contempla o civilizado sob o signo do delírio, no qual narrativa mítica e sistema civilizado encontram-se em choque. *Macunaíma* proporciona uma singular reversão etnográfica da sociedade da época, uma antropologia selvagem que exhibe em todo o seu furor a irracionalidade da vida urbana, a ponto de não restar mais “pedra sobre pedra da cidade paulistana. Da civilização brasileira. Da civilização *tour court*”, como afirma Antônio Paulo Graça (1998, p. 134).

A leitura de Graça demonstra o equívoco de outro importante personagem do modernismo paulista, Oswald de Andrade, ao tentar, como Abranches, associar *Macunaíma* com a alta tradição épica e mítica da *Odisseia*. Ao contrário de Homero, Mário de Andrade formulou uma obra cujo número disparatado de narrativas diversas aponta para um sentido contrário à “razão ordenadora” da *Odisseia*.

O filme *Nelisita: narrativas Nyaneka* (1982), do realizador e antropólogo angolano Ruy Duarte de Carvalho (1941-2010), é outro exemplo no qual a transculturação das narrativas míticas tem seu eixo alterado. Fruto de um longo trabalho de campo do autor junto às comunidades do sul de Angola, que resultou em uma série de documentários intitulada *Presente angolano, tempo mumuila* (1979), *Nelisita* é o primeiro filme inteiramente falado numa língua africana. As línguas

das personagens populares e do narrador (integrantes das sociedades nyaneka) não se opõem, permanecem a mesma. Ángel Rama (2008, p. 50) especifica esse processo no qual a personagem nativa deixa de ser singularizada e submetida ao escrutínio do escritor e passa a ser a voz que narra, abarcando a totalidade do texto e manifestando sua visão de mundo.

Edificada sobre um único nível de significado, o mitológico, a película realiza simultaneamente um processo de mimetização da oralidade e transformação do seu objeto estético. *Nelisita* é um exemplo em que a reintegração do intertexto do mito pode deslocar também a relação de seu nível superestrutural, o(s) gênero(s), transportando os embates realizados no plano discursivo da época – entre o cinema colonial, o cinema etnográfico e o cinema africano, especialmente com as críticas acaloradas de cineastas como o senegalês Ousmane Sembène (1923-2007) ao realizador francês Jean Rouch (1917-2004) – para uma outra perspectiva. O plano mitológico sobre o qual a narrativa é construída não está imune às interferências externas da sociedade contemporânea. *Nelisita* e demais personagens não se encontram em um passado longínquo, distante e fechado em si mesmo. Ocupam o *presente angolano*, em cujos significantes ocidentais encontra-se o ponto de tensão e subversão mais evidente da narrativa. É por meio da elaboração dessa tensão que o autor pretende superar (levando-o ao extremo) esse triplo paradoxo entre antropologia, cinema e representações das culturas africanas.

É possível afirmar que o registro que o cineasta realiza da cultura dos mucubais deve algo à etnografia, mas seu interesse está integrado em uma perspectiva mais ampla, a da “expressão cultural do angolano no presente”. Situado na interseção entre ciência (antropologia) e arte (cinema), o filme procura distanciar-se do convencional narrador do filme etnográfico, que descreve a situação para um público externo, e procura mimetizar uma *performance griotizada* (CARVALHO, 2008; SCHEFER, 2020).

Por outro lado, recusa a leitura alegórica (e redutora) mais imediata que se fez do filme na época de seu lançamento, de que os bons eram do MPLA (Movimento Popular de Libertação de Angola) e os espíritos maléficos constituíam uma metáfora da Unita (União Nacional para a Independência Total de Angola). “Não é nada disso que está ali, é evidente, [...] a leitura correta do filme (que hoje é indiscutível) é a de que uns detêm comida, enquanto outros não”, afirmou Carvalho (2004, [s.p.]). É um conflito gerado por essa desigualdade que Nelisita irá mediar e solucionar, sem conotações político-partidárias evidentes. Maria do Carmo Piçarra (2015, p. 128) aponta o visionarismo do autor que “naquele início dos anos 1980, antecipava, nas figuras dos “espíritos” que Nelisita vence, ameaças ao futuro angolano, ainda a desenhar-se”. A tentativa de captura do filme pelo discurso ideológico da época, no entanto, não encontra respaldo no ambiente mítico em que a narrativa se desenvolve. Não se trata de buscar sobrevivências culturais, nem de subestimá-las, afirma Ruy Duarte de Carvalho. Tampouco de realizar a exaltação de propostas políticas ou a sua escamoteação. Pretende-se encontrar através do tensionamento de paradoxos inerentes às tradições orais e à imagem fílmica, à antropologia e ao cinema, ao cinema africano e ao cinema etnográfico, “uma linha de equilíbrio entre dois dinamismos: o de um tempo mumuila e o de um presente angolano” (PIÇARRA, 2015, p. 128).

Em linha oposta, *Macunaíma*, o filme (1969), é completamente capturado pelo discurso ideológico. Desde o entrelaçamento inicial dos códigos cromáticos (as cores verde e amarelo), musical (a marcha patriótica de Heitor Villa-Lobos, “Desfile aos heróis do Brasil”) e linguístico (e letra da marcha) até a sequência final, com o aniquilamento da personagem mitológica, o filme está inteiramente perpassado pela questão política. A significação nacionalista e patriótica do plano de abertura é rompida por uma tela inteiramente vermelha que invoca o texto de Mário de Andrade: “No fundo do mato virgem, houve um silêncio tão grande escutando o murmurejo do Uraricoera que...”

(MACUNAÍMA, 1969). A imagem grotesca do nascimento de Macunaíma faz um contraponto parodístico à solenidade dos símbolos patrióticos da abertura e evidencia a carnavalização semiótica que a obra de Joaquim Pedro de Andrade desenvolve no decorrer da narrativa (FISCHGOLD, 2020). A narrativa age constantemente na tensão entre significantes opostos e na subversão mútua dos signos apresentados. O diretor condensa os signos iniciais – a marcha aos heróis da nação, o fundo verde e o fundo vermelho do nascimento do “herói” – no último plano, com um fraque verde boiando no rio e sendo tingido pelo sangue de Macunaíma. O herói não resiste ao chamado da Uiara e é devorado. Seus irmãos também são devorados em seu retorno ao lugar de origem. E até seu local de origem também havia sido “devorado”, na imagem da oca indígena destruída.

Joaquim Pedro de Andrade retira do herói todos os seus poderes de ação mágica e priva-lhe de qualquer transcendência em sua morte solitária. Seu aniquilamento é radical. Ismail Xavier compreende *Macunaíma* como uma “parábola da migração sem retorno, do contato entre dois mundos que exibem a mesma regra da devoração, mas se apresentam como se estivessem em sucessão, o moderno a cortar o caminho de volta a uma harmonia mítica, em verdade nunca existente” (XAVIER, 2012, p. 255). E Joaquim Pedro de Andrade (*apud* STAM, 2008, p. 424) complementa: “*Macunaíma* é a história de um brasileiro devorado pelo Brasil”.

Entre a proposta anticolonial de Abranches, a antologia contrária à razão ordenadora, o deslocamento linguístico-discursivo e a sátira ao aspecto político, a narrativa mítica se apresenta como instrumento importante no processo de transculturação das artes.

★ ★ ★

Essas adaptações (dentre muitas outras que não cabem neste espaço) trouxeram a narrativa mítica para o centro de suas construções, em um processo pendular de transculturação entre dois (ou mais)

polos. Esse processo permanece em movimento, vivo e atuante em níveis distintos, transcendendo gêneros e formas, segundo as próprias forças produtoras. Para Rama (2008, p. 23), esses polos respondem

[...] más que a una resolución libremente adoptada, a una pulsión que la atraía a uno u otro: La acción irradiadora de los polos no llegaba nunca a paralizar el empecinado proyecto inicial (independencia, originalidad, representatividad) sino sólo a situarlo en un nivel distinto, según las circunstancias, las propias fuerzas productoras, las tendencias que movían a la totalidad social, la mayor complejidad de la sociedad propia y de la época universal propia.

Para além disso, as narrativas míticas configuram-se como mais um campo no qual relações dialógicas e de coaparição entre Brasil e Angola se tornam evidentes. Ruy Duarte de Carvalho (2010) resgatou Nambalisita após contato com a obra dos modernistas paulistas e utilizou-o como base para uma instigante proposta de releitura artístico-literária do animismo (2009), reforçando uma relação antiga de influência e diálogo com a literatura, o pensamento e a arte brasileira. Em seu manifesto intitulado “Tempo de ouvir o ‘outro’ enquanto o ~outro~ ainda existe antes que haja só o *outro*... ou pré-manifesto Neo-Animista”, Ruy Duarte de Carvalho (2009) afirma que o resgate da narrativa mitológica na contemporaneidade significa uma oportunidade de denunciar a soberba e a arrogância da antropomorfização de tudo, até de Deus, realizada pelo homem moderno.

No Brasil, o artista makuxi Jaider Esbell é o responsável pela reintegração mais recente de Makunaimã. Autointitulado “neto de Makunaimã”, Esbell lançou seu primeiro livro *Terreiro de Makunaimã: mitos, lendas e estórias em vivências* em 2012. Nesse livro, declara sua ligação de parentesco e reafirma o caráter de “trans-forma-ção” e “meta-morfose” da personagem mitológica. “Antes mesmo, devo dizer que tanto meu avô Makunaimã quanto eu mesmo, parte direta dele, somos artistas da transformação” (ESBELL, 2018, p. 139).

Ao reivindicar o parentesco como argumento e *performance*, Esbell estimula a extrapolar o campo dos discursos e ir além na discussão sobre decolonização e colonização. “É preciso adentrar as portas das cosmovisões dos povos originários para discutir decolonização” (ESBELL, 2018, p. 142), afirma. A partir dessa posição, emerge uma crítica às construções do pensamento político, econômico, social e cultural influenciadas por critérios epistêmicos europeus e um apelo à construção de uma nova epistemologia “do Sul”.

As narrativas mitológicas de Makunaimã e Nambalisita transcendem o caráter das formas, gêneros e conteúdos, sem deixar de reconhecer seus lugares de ação – fundamentais. “Makunaimã está além e prova isso ao transformar-se continuamente”, afirma Esbell (2018, p. 141). “Não, ele não é transformista. Vamos dissociar aos poucos o existir-atuação de Makunaimã dos efeitos cognitivos do gênero em nossas mentes. Sim, nas mentes” (p. 141). Para além dos “factoides” da preguiça e da falta de caráter,

Sem considerar as culturas mexidas e hoje abertas para a discussão com parte humana representada não há como discutir fronteira alguma. Desde antes das anotações de Theodor Koch-Grünberg [etnógrafo alemão] até o caso de Macunaíma estar na capa do livro e ganhar o mundo também com o cinema, caminhos para a decolonização podem ter sido deixados. Acredito que haja outro momento para além do oriente e ocidente se juntando para tentar encapsular o pensamento. Ganham novas dimensões quando velhos termos são postos em outros contextos. O caso é que vivemos em estado de arte e o passeio em outros mundos é apenas uma forma de como podemos pensar e experimentar a tão falada decolonização. [...] Makunaimã expôs-se em Macunaíma para ser parte da cultura disponível (ESBELL, 2018, p. 142).

“Viver em estado de arte e passear por outros mundos”? Para Ruy Duarte de Carvalho (2009, [s.p.]), a maneira de realizar tal deslocamento é levar a sério o universo cosmológico da “mancha clânica pastoril do sudoeste de África”, constituída por populações herero, ovambo,

nyaneka e ovakwanyama. Esse universo cosmogônico não foi o que conferiu poder ao ocidente. A perspectiva (neo) animista de Nambalisita adequa-se perfeitamente “às preocupações, às aflições e às urgências impostas ao mundo em que vivemos, mas que, no entanto, e paradoxalmente, decorrem de pressupostos e de dinâmicas que o mundo moderno parece pouco disposto a pôr em causa”, afirma Carvalho (2009, [s.p.]). Nambalisita também é uma personagem do presente.

Não se trata, portanto, de incluir tais perspectivas na longa lista de folclores, mas ao contrário, trata-se de retirá-los desse espaço, reconhecendo a agência dessas perspectivas no processo contemporâneo de *transculturação*. É preciso caracterizar as ações de Makunaimã e Nambalisita como parte de uma estratégia de mútua reverberação em cada um dos autores, sociedades e formas de expressão que escolheram para se apresentar. Makunaimã lançou-se na capa do livro de Mário de Andrade, se deixou ir e disse:

Meu filho eu me grudei na capa daquele livro. Dizem que fui raptado, que fui lesado, roubado, injustiçado, que fui traído, enganado. Dizem que fui besta. Não! Fui eu mesmo que quis ir na capa daquele livro. Fui eu que quis acompanhar aqueles homens. Fui eu que quis fazer a nossa história. Vi ali todas as chances para a nossa eternidade. Vi ali toda a chance possível para que um dia vocês pudessem estar aqui junto com todos (ESBELL, 2018, p. 146).

Tal postura reafirma o caráter ativo da personagem frente ao autor modernista, e demais autores que também trabalharam com a narrativa mítica. O autor recusa boa parte das leituras vinculadas ao pensamento modernista brasileiro, especialmente sobre o caráter duvidoso da personagem, ao estabelecer um diálogo direto, sem intermediações, com Makunaimã. Para Esbell (2018, pp. 144-145), Makunaimã é um estado de energia – sem gênero, forma ou gênese – que se cria e se recria em si mesmo, aparecendo em muitos estados transitórios.

Por outro lado, na cosmovisão africana / ovakwanyama absorvida na transculturação literária e cinematográfica, Nambalisita possui uma dupla concepção subversiva ao nascer de um ovo autofecundado, sem linhagem real, e travar duelos com Kalunga, que atua tanto como força espiritual de um Deus antropomórfico, quanto como uma substância carregada de poder (SALOKOVSKI, 2006, p. 138).

As estratégias de Makunaimã e Nambalisita convergem nas perspectivas do tempo e da alteridade. “Agora é outro tempo”, afirma Esbell (2018, p. 143). Um tempo outro, um tempo do outro. Tempo de ouvir o ‘outro’ enquanto o ~outro~ ainda existe antes que haja só o *outro*. O contemporâneo enquanto manifestação de um encontro plural de alteridades. Não mais o encontro realizado entre alteridades genéricas – o Ocidente a encontrar o “Oriente”, o “selvagem” e a “natureza” (SANTOS, 2006) – no segundo milênio, mas um encontro que reconhece a agência desse(s) outro(s) e que caracteriza os envolvidos como parte de um processo plural de *transculturação* (FISCHGOLD, 2017a).

A matéria mítica, como afirma Claude Lévi-Strauss (2010, p. 21), está sempre “à mercê dos golpes de um passado que a arruína e de um futuro que a modifica”. O mito é uma realidade instável, sendo impossível chegar à plena apreensão da matéria mítica. Seu duplo caráter aponta que ele coincide com seu objeto, constituindo uma imagem homóloga, enquanto não se funde consigo mesmo, pois evolui em outro plano. As transformações dos mitos afetam a armadura, o código ou a mensagem, “mas sem que este deixe de existir como tal; elas respeitam assim uma espécie de conservação da matéria mítica, em função da qual de qualquer mito sempre poderá sair outro mito”, conclui Lévi-Strauss (1993, p. 261).

As narrativas mitológicas de Makunaimã e Nambalisita compõem um campo de tensão e subversão em uma articulação cultural viva e dinâmica, inserida entre línguas, linguagens, personagens e visões de mundo distintas. O que esse passeio por mundos outros nos apresenta

é um processo de *transculturação* permanente, no qual as narrativas míticas mantêm-se vivas e atuantes. Mais do que criar uma ordem vigente, os mitos adquirem um sentido de perturbação de determinada ordem vigente. Por isso, estudar as coaparições dessas sociabilidades periféricas, como afirma Alfredo Cesar Melo (2017, p. 14), é um passo importante na criação de um arquivo pós-colonial (e decolonial, completo), isto é, para “unir e comparar produções culturais geralmente segregadas pela divisão internacional do conhecimento e de seu fluxo, frequentemente unidirecional (centro em direção à periferia)”.

Makunaimã e Nambalisita não são narrativas sobre o passado, mas sobre o presente – e, principalmente, sobre o futuro. Sua permanência no imaginário cultural e artístico do Brasil e de Angola é resultado de complexas negociações culturais e revela a vivacidade atuante dos mitos na transformação das estruturas artísticas e sociais, e na exploração de espaços capazes de incorporar avanços formais de vanguarda com a revitalização da cultura autóctone.

Referências bibliográficas

AARNI, Teddy. *The Kalunga Concept in Owambo Religion from 1870 onwards*. Stockholm: Almqvist & Wiksell, 1982.

ABRANCHES, Henrique. *Reflexões sobre Cultura Nacional*. Lisboa: Edições 70, 1980.

ABRANCHES, Henrique. Comunicação. In: Conferência dos Escritores Afro-asiáticos. Teses Angolanas: documentos da VI Conferência. Lisboa: Edições 70 para a União dos Escritores Angolanos, 1981.

ABRANCHES, Henrique. *A Konkhava de Feti*. Luanda: União dos Escritores Angolanos, 1985.

ANDRADE, Mário de. *Macunaíma: o herói sem nenhum caráter*. Ed. crítica. Coord. Telê Porto Ancona Lopes. Nanterre: ALLCA XX/Colección Archivos, 1942.

ANDRADE, Mário de. *O Movimento Modernista*. Rio de Janeiro: Casa do Estudante do Brasil, 1996.

ANDRADE, Mário de. *Macunaíma, o herói sem nenhum caráter*. São Paulo: Ubu, 2017.

BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e estética: a teoria do romance*. São Paulo: Hucitec, 1998.

BOSI, Alfredo. Situação de Macunaíma. In: ANDRADE, Mário de. *Macunaíma: o herói sem nenhum caráter*. Ed. crítica. Coord. Telê Porto Ancona Lopes. Nanterre: ALLCA XX/Colección Archivos, 1942.

CARVALHO, Ruy Duarte de. Travessias da oralidade, veredas da modernidade. [Palestra organizada pela Casa das Áfricas, na PUC-SP]. São Paulo, 2004. CARVALHO, Ruy Duarte de. *A câmara, a escrita e a coisa dita*. Lisboa: Cotovia, 2008.

CARVALHO, Ruy Duarte de. Tempo de ouvir o 'outro' enquanto o "outro" ainda existe antes que haja só o *outro*... ou pré-manifesto Neo-Animista. 2009.

CARVALHO, Ruy Duarte de. *Decálogo Neo-Animista*. 2010. CARVALHO, Ruy Duarte de. *Desmedida – Luanda, São Paulo, São Francisco e volta: crônicas do Brasil*. Rio de Janeiro: Língua Geral, 2010.

ESBELL, Jaider. *Terreiro de Makunaimã – mitos, lendas e estórias em vivências*. Belém: Cromos, 2012.

ESBELL, Jaider. *Entrevistas*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2018.

FISCHGOLD, Christian. A viagem ao outro na literatura de Ruy Duarte de Carvalho. In: PHAF-RHEINBERGER, Ineke *et al.* (eds.). *Literatura e outras artes: construção da memória em Angola e Moçambique*. Frankfurt: Peter Lang Edition, 2017a, pp. 71-86.

FISCHGOLD, Christian. Nambalisita: representações do herói mítico angolano na etnografia, na literatura e no cinema. *Revista Mulemba*, v. 9, n. 17, 2017b, pp. 67-79.

FISCHGOLD, Christian. Presente angolano, tempo mumuíla: para além do filme etnográfico. *Itinerários: Revista de Literatura*, n. 49, 2019, pp. 63-78.

FISCHGOLD, Christian. Makunaíma(s): poética da metamorfose. *Iberoamericana*, v. 20, 2020, pp. 119-136.

FORD, Clyde W. *The Hero with an African Face: Mythic Wisdom of Traditional Africa*. New York: Bantam Book, 1999.

GRAÇA, Antônio Paulo. *Uma poética do genocídio*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1998. KAN

GUSSU, Imaculada; FONSECA, Jair Tadeu. Macunaíma, literatura, cinema e filosofia. *Revista ArtEfilosofia*, n. 11, 2011, pp. 144-157.

- LÉVI-STRAUSS, Claude. *Antropologia estrutural II*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1993.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. *O cru e o cozido*. São Paulo: Cosac Naify, 2010. (Coleção Mitológicas)
- MELO, Alfredo Cesar. Por um comparativismo do pobre: notas para um programa de estudos. *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, v. 15, n. 23, 2017, pp. 9-30.
- MILLER, Joseph. *Kings and Kinsmen: Early Mbundu States in Angola*. Oxford: Clarendon Press, 1976.
- MORAES, Anita Martins Rodrigues de; MARTIN, Vima Lia. O Brasil e a poesia africana de língua portuguesa. *Scripta*, v. 15, n. 29, 2011, pp. 6984.
- MEDINA, João. Gilberto Freyre contestado: o lusotropicalismo criticado nas colônias portuguesas como álibi colonial do salazarismo. *Revista USP*, v. n.45, 2000, pp. 48-61.
- MOSER, Gerald. A Konkhava de Feti. *World Literature Today*, v. 56, n. 3, 1982, pp. 558-559.
- NODARI, Alexandre. A metamorfologia de Macunaíma: notas iniciais. *Crítica Cultural-Critic*, v. 15, n. 1, 2020, pp. 41-67.
- ORTIZ, Fernando. *El contrapunteo cubano del azúcar y del tabaco*. Cuba: Editorial de Ciencias Sociales, 1983.
- PIÇARRA, Maria do Carmo. *Angola: o cinema da independência*. Lisboa: Guerra e Paz, 2015.
- PINTO, João Alberto da Costa. Gilberto Freyre e o Lusotropicalismo como ideologia do Colonialismo português (1951-1974). *Revista UFG*, ano 11, 2009, pp. 145-160.
- QUIJANO, Aníbal. Coloniality of Power, Eurocentrism and Latin America. *Nepantla: Views from South*, v. 1, n. 3, 2000, pp. 533-580.
- RAMA, Ángel. *Transculturación narrativa en América Latina*. Buenos Aires: El Andariego, 2008.
- SALOKOSKI, Martha. *How Kings are Made – How Kingship Changes: A Study of Rituals and Ritual Change in Pre-Colonial and Colonial Owamboland, Namibia*. University of Helsinki, Research Series in Anthropology, 2006.

SCHEFER, Raquel. Ruy Duarte de Carvalho's Nelisita: Shifting the Boundaries of Art and Science in Angolan Revolutionary Cinema. *South African Historical Journal*, nov. 2020, pp. 405-430.

SEMBÈNE, Ousmane. *Interviews*. Edited by Annetu Busch and Max Annas. Jackson: University Press of Mississippi, 2008.

SÁ, Lúcia. *Literaturas da Floresta: textos amazônicos e cultura latino-americana*. Rio de Janeiro: Eduerj, 2012.

SANTIAGO, Silviano. A trajetória de um livro. In: ANDRADE, Mário de. *Macunaíma: o herói sem nenhum caráter*. Ed. crítica. Coord. Telê Porto Ancona Lopes. Nanterre: ALLCA XX/Colección Archivos, 1996.

STERZI, Eduardo. A irrupção das formas selvagens. In: ANDRADE, Mário de. *Macunaíma: o herói sem nenhum caráter*. São Paulo: Ubu, 2017.

SANTOS, Boaventura de Sousa. *A gramática do tempo*. São Paulo: Cortez, 2006.
SOUZA, Gilda de Mello e. *O Tupi e o Alaúde: uma interpretação de Macunaíma*. São Paulo: Editora 34, 2003.

STAM, Robert. *A literatura através do cinema: realismo, magia e a arte da adaptação*. Trad. Marie-Anne Kremmer e Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: UFMG, 2008.

XAVIER, Ismail. *Alegorias do subdesenvolvimento: Cinema Novo, Tropicalismo e Cinema Marginal*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

YAKULEINGE, Gaudêncio Félix. *Uma teologia cristã desde os ritos ovakwanyama*. Lisboa: Paulus, 2012.

Filmografia

MACUNAÍMA: O herói sem nenhum caráter. Direção de Joaquim Pedro de Andrade. Brasil, 1969. Filme (110 min). 35mm.

NELISITA: NARRATIVAS Nyaneka. Direção de Ruy Duarte Carvalho. Angola, 1982. Filme (64min). 16mm.

A arte e a história vista por dentro da exposição Paradigma ano zero, alvorecer da arte como resistência – ISART / ANGOLA

Yuri Manuel Francisco Agostinho

INSTITUTO SUPERIOR DE ARTES (ISART) ANGOLA.

A ligação de uma obra de arte a outra pode ter tudo a ver com a história, mas não tem nada a ver com a sua apreciação². Assim que começamos a considerar uma obra de arte como algo que não um fim em si, abandonamos o mundo arte (BELL, 2009, p. 72). É neste sentido, que olhamos as obras expostas na exposição sob o título: paradigma ano zero alvorecer da arte como resistência. O campo artístico revela valores, crenças e costumes, desta feita, ao se detectar um agregado de evidências perceptíveis na obra de arte, o seu intérprete se esforça na tarefa de relacionar marcas com algum traço do período em que foi gerada. A partir desse pressuposto, a arte passa a ser interpretada com um olhar histórico, com interesse em interpretar aquilo que o artista expressou através da obra (SOUZA, 2019).

As obras expostas na exposição paradigma ano zero alvorecer da arte como resistência, permitiram olhar a arte sob uma perspectiva histórica. Ana Mae Barbosa (2010) olha o fazer e a leitura da obra de arte como elementos participativos nas questões das

2. O facto de olharmos o desenvolvimento da pintura de um grande pintor ou artista, historicamente pode ser interessante, isso não afecta o valor da obra em particular; mas esteticamente estes desenvolvimentos não têm qualquer importância.

mudanças na arte/educação. De acordo com Barbosa (2010, p.1) a inter-relação entre o fazer e a leitura da obra de arte, corresponde a uma apreciação interpretativa, e uma contextualização histórica, social, antropológica e estética da obra. Em outras palavras podemos considerar o fazer e a leitura das obras arte como parte de um método empregado por nós, possibilitando desta forma, aproximações no âmbito de uma troca simbólica e natural que vai desde o artista, às obras expostas e o nosso querer em saber: que tipos de histórias estão por detrás da composição das obras? Quais são os lugares que estas histórias provenientes da composição das obras podem nos levar?

A motivação para este escrito partiu da experiência como visitante da exposição supracitada, e pelo nosso entendimento substanciado pela perspectiva que a arte não pode fechar-se por si mesma, por isso, olhar o Outro³ - contemplar a obra, indagar, relacionar as imagens com a realidade e a sociedade, certa maneira determinou em grande parte o nascimento deste trabalho. Participaram na exposição trinta e sete (37) estudantes⁴ do curso de Artes Visuais do Instituto Superior de Artes - ISART⁵, mas para

3. Partimos da ideia de Johannes Fabian (2013) sobre o Outro. Pegamos o mote e estabelecemos uma hierarquia baseada entre a obra de arte e o nosso olhar.

4. Marisa Kingica António; David João Francisco; Dialukufi V. Júnior; Vanda Eugênia Virgílio Ramiro, Engrácia da Conceição Bumba; Marleine Dina Flor; Marcio de Sá Botelho de Vasconcelos; Manuel José dos Santos; Dilvada Massuia Gaspar Zua Pedro; Miguel Alexandre Sebastião; David Ngonga Dombaxi; Adilson Jorsanady dos Santos; Sanzula Arcanjo Sebastião; Osvaldo Ferreira, Adriano Emanuel Cangombe; Margarida Celestino Balanga; Virgílio Pinheiro; Maria Dulo Manuel; Jermano Angieve; Paulino da Silva; Esperança Kizuku Ndombasi Sebastião; Félix Cahuandi António; Ana Luzia João; Aronildo Domingos; Nelson João Kissoka; Patrício Paulo dos Santos; Zeferino João Bombo; Jeremias Cardoso Maria; Maria de Fátima da Cruz; João Capununo Nvumbi; Manuel Venâncio Baptista; António Gomes Gongga; Manuel Costa Chova Júlio; João Evaristo Francisco Domingos; Lagos Francisco; João Domingos Mabuaca; Perseverança Kua Nzambi; Casimiro Simão; Natália Lugieky Maiamba Dombaxe. Esta exposição decorreu no âmbito de uma apresentação de trabalhos de conclusão do curso em Artes visuais.

5. O Instituto Superior de Artes - ISART, instituição de ensino superior público com sede em Luanda, é uma pessoa colectiva de direito público dotado de autonomia estatutária,

este turno decidimos apresentar cinco (5) obras⁶ dos artistas selecionados que de certa maneira, apresentam diferentes olhares e experiências no campo artístico. O critério na escolha baseou-se na relevância dos temas encetados nas obras e na forma como foi possível sentir a poética e o diálogo interdisciplinar que os artistas implementaram na construção das obras. Como resultado é possível encontrar no texto abaixo: trânsitos, manifestações, criatividade e histórias.

Olhar, retratar, ouvir, escrever e abandonar o mundo da arte.

Há artistas cuja obra, para além de uma riqueza artística, encontramos nela aquilo que se pode chamar a “ideologia do compromisso com a humanidade”, a figura número (1) um representa a arte enquanto compromisso com a humanidade, é uma instalação cujo processo de criação teve como base o discurso estético sobre a memória coletiva, a partir da apropriação de relatos de experiências vívidas e míticas herdadas da guerra civil em Angola.

científica, pedagógica, administrativa, financeira, disciplinar e patrimonial. O instituto oferece quatro cursos de graduação: Música na especialidade de Canto Lírico, Teatro na especialidade de Actuação, Artes Visuais na especialidade de Pintura e Escultura, bem como o curso de Design e Moda.

6. 1- Adriano Emanuel Cangombe – Obra: Fragmentos da Memória; 2- Margarida Celestino Balanga – Obra: Chikumbi como Performance de Transcendência do Corpo Feminino; 3- António Gomes Gongga – Obra: Apropriações de Processos criativos das Escolas Nativas no Diálogo Intertextual da Arte; 4- Perseverança Kua Nzambi Casimiro Simão – Obra: O universo feminino Mumufla como mecanismo da arte contemporânea: a (re) programação dos objectos em diálogo com o conceito de instalação; 5- Esperança Kizuku Ndombasi Sebastião – Obra: Ritual do alembamento na tradição bacongo na poética visual contemporânea.



Figura 1. Instalação⁷. Foto de Yuri Agostinho.

O processo de investigação e criação da obra *Nação Coragem: 16.18.01*, obedeceu a um roteiro teórico, em primeiro lugar o artista fez recurso aos conceitos de história e Micro-história em Jacques Le Goff (1990), facilitando desta forma a reconstrução dos relatos e fragmentos de memórias da guerra civil angolana. Em segundo lugar o conceito de memória coletiva em Maurice Halbwachs (1990) e Pierre Nora (2012) serviu para olhar a questão dos “lugares de memória”. Como parte essencial de todo o processo de investigação e criação, o artista teve em consideração o conceito: *objet Trouvé* - objecto encontrado, assunto que Oneto (2017) aborda no seu artigo *o «objet trouvé» ou readymade e suas implicações: virtualidade e transicionalidade*. A obra *aberta* de Umberto Eco (1991), e a dissertação de mestrado de Sabrina Vieira Littig (2015), serviram de apoio para o artista no âmbito do entendimento sobre apropriação de objectos na arte contemporânea.

Há uma aproximação da obra de Adriano Cangombe com as obras de Goya e Pablo Picasso, artistas inseridos em suas sociedades, retratam a guerra, mas nas obras não se encontram cenas heroicas. Em

7. Tipo de obra: Instalação, dimensões: variáveis, Título da obra: *Nação Coragem: 16.18.30*, Ano: 2018, Autor: Adriano Cangombe.

Carroças no Cemitério, (*Desastres de Guerra*) e *Tortura e morte*, obras de Goya, descreve-se vítimas do terror, do medo, a monstruidade da guerra, a tortura, fome, a crueldade sanguinária. Em *Guernica* de Pablo Picasso, aprofunda-se um sentimento de luto evidenciando homens e animais aos gritos devido os horrores de uma destruição insuportável de uma guerra civil espanhola. Por outro lado, os trabalhos de Eugène Gumira⁸, Gonçalo Mabunda⁹, Viyé Diba¹⁰ e Gerard Quenum¹¹ dialogam com o trabalho de Adriano Cangombe na forma da linguagem expressa na sua obra que vai desde o processo criativo, composição e materiais utilizados.

A obra *Nação Coragem: 16.18.30* enquadra-se numa espacialidade e temporalidade que demarcam a guerra civil angolana, neste contexto a preocupação principal do artista foi de encontrar vida e contar histórias por meio de objectos. A presença e ausência de pessoas, assim como o nosso sentido próprio de existência se resumem na memória individual e coletiva. O artista apresenta a sua visão sobre obra:

O valor simbólico de experiências, assim como as coisas e ou objectos do dia-a-dia transcendem a sua materialidade, muitas vezes são sacras e alimentam nossa espiritualidade. Acordei depois da guerra, dela tenho estes objectos que são como relíquias. Deles, formei um inventário carregado de memórias, rastos de vida como um arquivo que tributa respeito; nestas caixas que são o lugar sacro, de espiritualidade e ritualizações. A obra põe em cena a questão da fragmentação da memória coletiva da guerra civil angolana, que renasce nos objectos contidos e inventariados nas caixas, que são como repositório dessas experiências vívidas e míticas da guerra. É uma homenagem às vítimas desse conflito, numa

8. Eugène Gumira é um artista visual autodidata, canadense de origem ruandesa que trabalhou a maior parte do tempo na África. Ele se expressa principalmente nas artes plásticas e na fotografia.

9. Gonçalo Mabunda nasceu em 1975 em Maputo. Começou a trabalhar no Núcleo de Arte em 1992 como galerista.

10. Viyé Diba nasceu em 1954, em Karentaba, Senegal, vive e trabalha em Dakar.

11. Nasceu em 1971, Porto-Novo, Benin. Vive e trabalha em Porto-Novo, Benin.

guerra onde o (MPLA e a UNITA) surdamente e cegamente fizeram e arrastaram uma guerra de 30 anos¹².

A obra é composta pelas séries: soldado desconhecido, refugiados, secreto e silêncio. Compõem a obra as caixas: máquina da guerra; leva esta carta; esperança; reescrevendo à história; escombros: urbano; subúrbios e Etambo. Do universo de palavras da obra, fazem parte: o inventário; memória; repositório; homenagem; relíquias; sacralização; militarismo e rastos de vida. A instalação é composta por dezoito (18) caixas que representam simbolicamente as dezoito (18) províncias de Angola, açoitadas pela guerra. As (caixas) são reproduções de baús de armamento militar, colocadas ordenadamente em quatro fileiras, lembrando uma formatura militar. Das dezoito (18) caixas, catorze (14) se apresentam abertas colocando em cena objectos que funcionam como dispositivos para avivar o espectador da amnésia colectiva dos acontecimentos da guerra enquanto processo histórico e social. As mesmas sugerem a paz, tanto de espírito num pós-guerra tanto como a paz do “estado nação” e “livre da guerra”. Também discursam sobre o vazio, o silêncio e o resguardo das pessoas que vivenciaram dramas e traumas com os horrores da guerra. As quatro (4) caixas fechadas, da série secreto, representam uma reflexão metafísica sobre a essência humana que procuramos conservar num mundo turbulento, transitório e violento.

Saindo da obra de Adriano Cangombe, com muitas saudades desta instalação, e caminhando em direção a obra de Yola Balanga, que é uma performance que tem como fundo a reinterpretação do ritual de iniciação feminino, *Tchikumbi*. A performance traz discussões sobre os padrões criados pela sociedade patriarcal e machista consumida pela massa e preenchida de estereótipos, onde o género e o sexo são carregados de fardos e de imposições. A autora da performance propôs-se

12. Adriano Cangombe, estudante de artes visuais. Depoimento dado na apresentação da sua obra, Luanda 2018.

dar voz a uma imposição e em padrões sociais silenciados pela sociedade. Usou a performance para criar uma transcendência pessoal, ao mesmo tempo convidou os observadores a fazerem uma introspecção sobre estado actual da condição humana e dos factos socioculturais.

A obra teve três dimensões, a primeira à artista nomeia como dimensão fixada, porque ela foi composta por elementos que por si só não tem movimentação nem vida própria, essa dimensão foi representada pela estrutura e o espaço onde decorreu a performance. A estrutura teve um formato de uma pirâmide quadrilátera, feita com uma armação de alumínio transportando na sua génese a frieza na qual a sociedade aborda os assuntos voltados ao corpo feminino. Na segunda parte dessa dimensão fixada, foi feita uma base de madeira que acumula consigo o enraizado e a obrigatoriedade que o ritual *Tchikumbi* já teve nos tempos antigos, onde este tempo comunica com o mundo artístico quando se fala do pedestal da obra de arte. A segunda dimensão é a dimensão corporal: essa dimensão esteve ligada ao corpo-arte-comunicação, mais ligada ao corpo como suporte primordial da linguagem performance, faz menção ao corpo como um sistema de símbolo em movimento. A terceira dimensão é a dimensão íntima e espiritual, desta dimensão fazem parte os quatro atos que teve a performance: absorção e silêncio, o corte do cabelo, a pintura com o Tukula - (pó avermelhado) e o descanso. A artista apresenta a sua visão sobre obra:

Eu não quero fazer arte silenciosa, arte fria que não diz nada. Eu quero que por intermédio de minhas obras o observador sinta, e mesmo sem eu dar resposta alguma, ele consiga achar respostas. Não quero fazer arte enrolada em palavras vazias, ocas, mas sim que tenha uma aproximação com cada observador e que a minha acção seja verdadeira, seja interiorizada. Eu quero criar arte que faz a realidade transcender. A arte é íntima no seu fazer artístico e no seu discurso, ela tem de brotar de dentro para fora, apesar de ter a sua concepção de maneira externa, ao

sair de nós, essa mesma concepção ganha um outro discurso, mais íntimo e pessoal¹³.

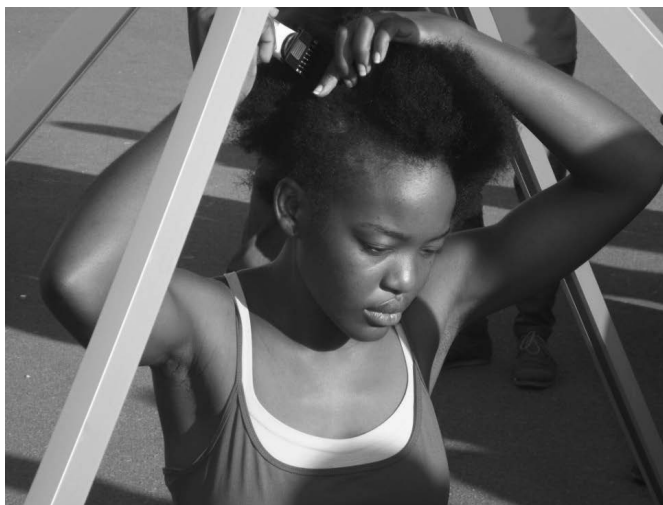


Figura 2. Performance¹⁴. Foto de Yuri Agostinho.

A intimidade que a arte propõe nesta obra, eleva-se muito mais com a agregação do corpo como suporte de expressão e símbolos, para tal, esse corpo necessita de uma preparação, ou seja, sendo a arte da performance um processo que começa bem antes do desempenho da acção, o corpo tem que entrar em um estado de neutralidade, resistência e espiritualidade. O artista deve-se conhecer antes de mais, por isso à artista traz desde o ano de 2016, um autoconhecimento girando nas suas inquietações. Ao ter um breve conhecimento sobre a existência dessas inquietações, à artista conseguiu combater elas por intermédio da arte, usando o corpo como suporte, documento, registo, como um meio de libertação física, emocional e espiritual.

13. Yola Balanga, estudante de artes visuais. Depoimento dado depois da sua performance, Luanda 2018.

14. Tipo de obra: performance, dimensões: variáveis, título da obra: Sem título, da Serie: corpo feminino como sistema de Símbolos Performance, Ano: 2018, Autor: Yola Balanga.



Figura 3. Performance¹⁵. Foto de Yuri Agostinho.

O meu ser feminino não é determinado pela forma que me apresento diante a sociedade, usando adornos de camuflagem, ou o quão comprido ou curto for o meu cabelo, nem mesmo pela quantidade de maquilhagem que uso, ou quão delicada ou frágil posso ser. O meu ser feminino é uma aceitação individual e não irei questionar ele quando me aperceber que não condizem com os padrões que a sociedade lhe impõe após a eliminação de um ser a muito já problematizado com o corte de cabelo, seguiu-se, o que gosto de chamar, um acto de purificação. A pintura com Tukula foi a acção imprescindível para a transformação e transcendência que ocorreu em mim. Não foi só pintar-se com Tukula, foi ungir-se de um novo ser, foi uma descarga total de todas as energias que existiam em mim até o momento, foi o marco de um recomeço¹⁶.

Continuando na senda das instalações, o artista António Gomes Gongga, brinda-nos com uma composição que é constituída de objectos encontrados “algures”, fabricados na origem não para a

15. Tipo de obra: performance, dimensões: variáveis, título da obra: Sem título, da Serie: corpo feminino como sistema de Símbolos Performance, Ano: 2018, Autor: Yola Balanga.

16. Yola Balanga, estudante de artes visuais. Depoimento dado depois da sua performance, Luanda 2018.

coinfecção de objectos de arte, senão para outras utilidades da vida quotidiana. A instalação foi concebida na horizontal a partir de um eixo simétrico fundamentado por um biombo de cristal - (vidro) que distribui de modo equilibrado os dois sujeitos dialogantes, em extremos equidistantes. No conjunto de elementos, a prática da assembleage intervém na operação que configura alguns componentes, como a ave de metal, os cubos engalanados de textos tipográficos calcados na superfície, combinados com peneiras de uso doméstico. Outros objectos, como as cadeiras de roda e o busto de cobre, não sofreram quaisquer intervenções do artista, salvo pontualmente, só o Pensador em gesso de construção pessoal. Quanto ao processo de construção simbólica: a obra *Diálogo* foi concebida sob o signo do diálogo intertextual que exalta nas relações as aproximações construtivas dos fluxos da identidade dos povos, mormente aquelas que vinculam as tradições de Angola e as do povo português, sem complexos de natureza “egocêntrica”, hegemónica ou desvios de instigação xenófoba.



Figura 4. Instalação¹⁷. Foto de Yuri Agostinho.

17. Tipo de obra: performance, dimensões: 250 x100 cm x150 Cm (dimensões aproximadas), título da obra: Diálogo, Ano: 2018, Autor: António Gomes Gongga.

As tradições segmentadas como matrizes das escolas tradicionais, caracterizadas pela criação artística, foram sempre bem colhidas pelos guardiões das comunidades que através de normas de conduta social reservavam-se a protecção, a manutenção como um bem social sacro, apesar da sua dimensão estética se resumir no artista durante o processo de criação, e só manifestada tardiamente no diálogo que se “entabulou” com a Europa, com fundamentos premonitórios já inovadores, num contexto que a arte universal ainda se debatia com o fenómeno da autonomia da arte e da filosofia da arte (a estética).

É por isso pacífico nos dias que correm a circulação de influências no plano formal ou conceitual que enriquecem, na alteridade, o quanto somos complementares na partilha, e cúmplices na construção de novos signos e significações ao encontro da pessoa humana. Para a construção da obra são referentes apropriados o Pensador Cockwe da escola Lunda-Cockwe, os pregos incrustados nas bases sorvidos da estatuária Nkisi-nkonde da escola Bacongo, para as escolas nativas, quando das escolas ocidentais apropriamo-nos dos conceitos de instalação, ready-made¹⁸.

A distribuição dos sujeitos significantes na forma simétrica é uma metafórica da aproximação recíproca num plano de celebração de valores ecléticos, cujo protagonismo assenta no “pensador” num espaço transfigurado no mastro das bases, evocando através da história retratada pelos recortes tipográficos, as agruras das noites colónias e da história recente, no diálogo intercultural, que tem em conta, sobretudo, a natureza humana, como signo da angolanidade, e o busto de perfil de um europeu desconhecido, transfiguração do signo do ultramar lusitano. Ambos geneticamente, limitados e imperfeitos, sendo tal desaire simbolizado pelas cadeiras de roda, que retratam as marcas do indecoro que martirizou todas as pessoas de bom senso humano. Daí que para a fraternidade a solidariedade e a concórdia, a evocação

18. António Gomes Gongga, estudante de artes visuais. Depoimento dado depois da apresentação da sua obra, Luanda 2018.

ao exorcismo que se impõe, dos males de outrora, simbolizados pelos pregos encrustados nas bases. Precedem aos interlocutores duas figuras simbólicas diante do biombo que estandardiza a aproximação dialógica com transparência, para a verdade e o bem, imersos em pensamentos puros e imaculados, cristalizados na paz.

Ainda na senda das instalações, Perseverança Simão em *kataleco*, desenvolve um projecto artístico que foi realizado por meio de uma instalação. Neste sentido, a instalação é o único meio apropriado para a reprogramação dos objectos, o trabalho cingiu-se no recorte dos acessórios usados numa cultura em massa, propriamente nas mulheres que fazem parte desta cultura. A artista metaforizou o universo feminino, reprogramando os objectos usados pela mulher Mumuila.



Figura 5. Instalação¹⁹. Foto de Yuri Agostinho.

Esta obra reúne informações e observações recolhidas durante o processo da sua criação, neste contexto houve a preocupação de se

19. Tipo de obra: Instalação, variáveis, título da obra: Kataleco, Ano: 2018, Autor: Perseverança Simão.

cumprir etapas, que foram desde o esboço do desenho, maquetes até chegar a obra final. A obra retrata o universo feminino Mumuila, que é resultado de uma apropriação específica dos adornos que a mulher Mumuila usa no seu dia-a-dia. Por outro lado, a obra verça o universo Mumuila reprogramado para a esfera artística, sendo entendida como um mecanismo da arte contemporânea.

As motivações que tiveram na base da criação da minha obra foi olhar os adornos que eu uso no meu dia-a-dia, estes adornos fazem parte de uma cultura em massa. Neste sentido, houve um despertar e consequentemente um interesse em procurar abordar acerca do universo feminino Mumuila. A intenção foi de recriar no campo artístico, um olhar contemporâneo, sobre a identidade cultural da mulher Mumuila, por isso, representou-se em forma de um busto, a ilustração da mulher Mumuila. Com o meio de instalação, projectou-se a obra permitindo desta forma, uma maior interação com o público, por outro lado, a posição dos acessórios na obra, teve como propósito, dar valor simbólico a cultura material das mulheres Mumuilas²⁰.

Por fim, e bem ao fim, Esperança Sebastião Kizuku estabelece uma ligação com sua obra *Nkolo* e correlaciona com a sua origem, com o conhecimento e o respeito pelas tradições do grupo sociolinguístico (Bacongo) onde ela está inserida.

Para a criação da minha obra *Nkolo* tive como pressuposto: a minha origem. Como proposta no campo da estética, concebi a obra como uma reprodução simplificada do ritual Alambamento. Na obra constam elementos básicos que fazem parte do ritual original, mas, em pequenas dimensões. A partir do estudo da arte contemporânea em geral e suas manifestações em Angola e em África, resolvi criar uma instalação. A instalação, portanto, define um mundo próprio, por não depender de regras claras em sua produção, e essa falta de regras determina seu fazer

20. Perseverança Simão, estudante de artes visuais. Depoimento dado depois da apresentação da sua obra, Luanda 2018.

artístico, na qual as obras diferem, apenas formalmente ou conceitualmente, uma das outras. A obra Nkolo é uma instalação cujo seu significado representa um conjunto de bens simbólicos do Alambamento²¹.

Feita a escolha do meio expressivo e os antecedentes, esta fase correspondeu a uma construção, a uma instalação e a uma criação artística. As necessidades foram: o espaço e os materiais que foram utilizados para ilustrar o significado do Alambamento²². Os materiais utilizados foram os seguintes: panos africanos - (Java) originais do Congo, madeiras, caixa de fósforos, camisa, gravata, sabão, meias, cola, pregos e chinela. Os objetos criados através da produção artística estão representados da seguinte forma: garrafas com argila, duas cadeiras com madeira e borracha de câmara de pneu, mapa de Angola com destaque as dezoito (18) províncias, e o processamento dos panos (cortes, pregados e colados).

Neste sentido, que lugar e função cumpriram cada um dos elementos como conteúdo da instalação? Foi fixado um pano pintado na parede, onde colou-se a carta de Alambamento original, nesta carta constam todas as coisas solicitadas pela família da mulher e uma carta de pedido de noivado na qual se resume as intenções do noivo. Logo são expostas as coisas materialmente apresentadas na carta do Alambamento, no mesmo pano fixado na parede, tem uma camisa, gravata, meia para o pai e para o tio mais velho, pano para a tia, lenço, fio de pescoço, brinco para acompanhar com o pano, sabão e fosforo. Na obra foi incorporado o mapa de Angola para marcar a região do grupo sociolinguístico (Bacongo), mais particularmente na província do Uíge, onde faz-se apresentação do ritual Alambamento.

21. Perseverança Simão, estudante de artes visuais. Depoimento dado depois da apresentação da sua obra, Luanda 2018.

22. Em Angola, o alambamento significa o pedido (da mão da noiva) é uma tradição cultural bastante significativo em muitas famílias, o acto é mais importante do que o casamento civil ou religioso. O alambamento consiste numa série de rituais, como por exemplo a entrega de uma carta com o pedido da mão da noiva, ofertas em bens e por vezes até mesmo valores pecuniários.



Figura 6. Instalação²³. Foto de Yuri Agostinho.

A montagem da instalação permitiu pensar como o ritual podia ser metaforizado e o resultado aproximou-se a uma espécie de habitação de pequena dimensão, algo próximo ao natural. Para dar corpo a obra, usou-se 3 peças em contraplacado de madeira com altura de 1,70m, largura de 2m e comprimento de 4m, junto a parede do espaço de montagem. As paredes do ambiente foram forradas com duas peças de panos africanos: *Veritable Java Gloria Block (Guarantenteed Wax Java Gloria Prints)* usado no ritual Alambamento, representando desta forma um elemento atraente do ambiente. Fizeram parte também, duas cadeiras de madeira que foram criadas numa escala reduzida e acompanhadas com tiras de borracha de câmara de pneu.

23. Tipo de obra: Instalação, variáveis, Título da obra: Nkolo, Ano: 2018, Autor: Esperança Sebastião Kizuku.

Considerações finais.

A exposição paradigma ano zero alvorecer da arte como resistência, foi realizada no Instituto Superior de Artes - ISART, no dia 13 de dezembro de 2018. É de parabenizar o título escolhido para uma exposição que pode marcar um modelo, um exemplo, um padrão, uma norma ou protótipo que ao longo do tempo pode ser contextualizado com base a representação criativa dos estudantes. As obras expostas marcam movimentos, trânsitos e manifestações do lugar da arte como espaço de resistência. Esta exposição marca um ponto de partida e aproxima culturas, diversificando olhares e reciprocidades estéticas que permitem pensar nos processos de criação e pesquisa em arte no século XXI em Angola.

As obras selecionadas para este turno, conduziram-nos ao encontro de um itinerário e uma possibilidade de olhar a sociedade angolana em termos de uma realidade histórica e cultural. Por outro lado, nos permite observar os “intercessores” que estiveram em diálogo com os artistas. Os intercessores devem ser vistos na relação entre as artes, a ciência e a filosofia, na perspectiva de Deleuze (1992) cada uma delas é criadora, ou seja, o verdadeiro objecto da arte é criar agregados sensíveis e o objecto da filosofia, criar conceitos. Por outras palavras, Deleuze (1992) vai dizer que o essencial são os intercessores e que precisa dos seus intercessores para se exprimir. A criação são os intercessores. Sem eles não há obra. Os intercessores podem ser pessoas, artistas, coisas, plantas, animais e conceitos.

Neste sentido, os artistas ao conceberem as obras que acabamos de apreciar dialogaram com os seus intercessores, por exemplo, a obra *Nação Coragem* de Adriano Cangombe aproxima-se a um passado histórico próximo, que marca a guerra civil em Angola, uma guerra que fez com que muitos angolanos perguntassem, o que será o amanhã? Será que o amanhã pode trazer a paz?

As pessoas omitem muitas realidades do passado, mas a verdade é que os antepassados fundadores nos deixaram: saberes, cargos e

responsabilidades que muitas das vezes é passado, de geração a geração. Neste contexto, Yola Balanga na sua obra *sem título, da Serie: corpo feminino como sistema de Símbolos Performance* traz consigo a reinterpretação do ritual de iniciação feminino Tchikumbi. Por outro lado, a obra nos conduz ao tema que fala sobre os antepassados escolhidos que deram aos povos a sua identidade e garantiram o movimento progressivo da vida.

A obra de Yola Balanga, em si, demonstra a iniciação feminina, a identidade cultural e a representação de uma cultura de Angola e uma série de dimensões simbólicas de uma escola iniciática. Estas dimensões podem estar atreladas a um grupo sociolinguístico, a um simbolismo de iniciação feminina, a uma iniciação como uma escola para a vida, a um inconveniente da iniciação e a uma relação entre a escola iniciática e a língua. A performance de Yola Balanga faz uma ligação do passado ao presente, enceta olhares sobre a educação da mulher, cujo centro das questões convergem numa sociedade que ontem foi “patriarcal” em alguns casos e hoje transfigura-se “machista”. Quanto a obra *Diálogo* de António Gomes Gongga, apraz dizer, que é uma obra bem conseguida, sendo ela entendida como uma refelexão e uma chamada de atenção. O artista apresenta-nos, um olhar sobre aos processos criativos das escolas nativas e sua apropriação no diálogo intertextual da arte contemporânea em Angola.

A obra *Kataleco* de Perseverança Simão e *Nkolo* de Esperança Kizuku representam a diversidade cultural existente em Angola. Por outro lado, as obras exprimem formas de vida e de estar, demonstram que os hábitos e os costumes de um determinado povo, podem ser levados para arte contemporânea, através de uma apropriação por via da instalação, performance, vídeo arte e outras possibilidades que o hibridismo contemporâneo proporciona. Ir ao encontro de uma análise geral das cinco obras apresentadas neste turno, implicaria um revisitar nas experiências no campo da estética.

Ao lermos as obras com os nossos próprios olhos, naturalmente somos convidados a fazer deslocamentos que involuntariamente nos levaram até certo modo para os lugares das emoções, sensações, sentimentos e ideias. É essencial ressaltar aqui, que estamos num momento de resistência, o ensino e a arte são corpos reais em metamorfose.

Referências

BARBOSA, Ana Mae. **Mudanças na Arte/Educação**. 2010. Disponível em: <https://texsituras.files.wordpress.com/2010/04/anamae.pdf> Acedido em: 14 out. 2020.

BELL, Clive. **Arte**. Lisboa: Texto& Grafia, 2009.

ECO, Umberto. **Obra aberta**. São Paulo. SP. Editora Perspectiva. S.A, 1991.

DELEUZE, Gilles. **Conversações, 1972 – 1990**. São Paulo: Ed. 34, 1992.

DIBA, Vrye. **Biografia**. Disponível em:

https://www.askart.com/artist/Viye_Diba/11182871/Viye_Diba.aspx Acedido em: 09 out. 2020.

FABIAN, Johannes. **O tempo e o Outro: como a antropologia estabelece seu objecto**. Trad. Denise Jardim Duarte. Petrópolis, Rj : Vozes, 2013, p. 10.

GUMIRA, Eugène. **Eugène Gumira: artista Visual**. Disponível em: <https://gumira.com/demarche-cv-eugene-gumira/> Acedido em: 09 out. 2020.

HALBWACHS, Maurice. **Memória Coletiva**. São Paulo: Editora Vértice, Revista dos Tribunais, 1990.

LE GOFF, Jacques. **História e Memória**. Trad. Bernardo Leitão. Campinas. S.P. Editora da Unicamp, 1990.

LITTIG, Sabrina Vieira. Reflexões sobre a apropriação de objectos na arte contemporânea. (Dissertação de Mestrado em História da Arte), Pós-graduação em Artes Visuais. Centro de Artes da Universidade Federal do Espírito Santo. Vitória, 2015. Disponível em: <http://repositorio.ufes.br/bitstream/10/1433/1/Reflex%C3%B5es%20sobre%20a%20apropria%C3%A7%C3%A3o%20de%20objetos%20na%20arte%20contempor%C3%A2nea.pdf> Acedido em: 13 jun. 2018.

MABUNDA, Gonçalo. **Biografia**. Disponível em:

<http://www.kulungwana.org.mz/Artistas2/Goncalo-Mabunda2/Biografia> Acedido em: 09 out. 2020.

NORA, Pierre; AUN KHOURY, Tradução: Yara. **Entre memória e história: a problemática dos lugares**. Projeto História: Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados de História, [S.l.], v. 10, out. 2012. ISSN 2176-2767. Disponível em: <<https://revistas.pucsp.br/revph/article/view/12101/8763>>. Acesso em: 16 nov. 2018.

ONETO, Paulo Domenech. **O «objet trouvé» ou readymade e suas implicações: virtualidade e transicionalidade**. 17.04.2017 Disponível em: <https://wrongwrong.net/artigo/o-objet-trouve-ou-readymade-e-suas-implicacoes-virtualidade-e-transicionalidade> Acedido em: 3 jul.2018.

QUENUM, Gérard. **Biografia**. Disponível em : <https://octobergallery.co.uk/artists/quenum?slug=quenum/index.shtml> Acedido em: 09 out. 2020.

SOUSA, Rainer Gonçalves. **Arte e História**. Brasil escola. 2019. Disponível em: <https://brasilecola.uol.com.br/artes/a-arte-na-historia.htm> Acedido em: 24 jul. 2018.

Exposição agenciamento dos gestos e as misturas antropofágicas – Seminário Áfricas / MUHCAB - Brasil

Renata Pereira

ARTISTA PLÁSTICA – RIO DE JANEIRO /BRASIL

Em 19 de Outubro de 2021, recebi da Comissão Organizadora do III Seminário Áfricas - PPGH/UERJ um convite para uma exposição de quadros com imagens que dialogassem com o tema: “Reflexos da Semana de Arte Moderna de 1922 no continente Africano”.

Recebido por mim, com muita empolgação e presteza, iniciamos diálogos sobre construção e montagem das obras, para o evento que se realizaria em novembro de 2022 de forma presencial. O evento ainda contaria com comunicações online de trabalhos internacionais envolvendo Angola, Lisboa e outros países.

Entre as demandas do tema, minha principal preocupação foi entender o papel do negro brasileiro na Semana de Arte Moderna de 1922, que estava completando seu primeiro centenário. Além do impacto de novas concepções artísticas no Brasil, surge uma identidade nacional que trouxe características brasileiras para todas as expressões de arte reproduzidas no Brasil, ou seja, menos acadêmica e elitizada como nos padrões Europeu. Nasce então a arte brasileira.

Com apenas 34 anos de abolição jurídica da escravidão, a semana de arte moderna foi constituída numa sociedade extremamente desigual, racista e nada democrática constituindo uma massa desempregada, desvalida e sem futuro; onde as autoridades reprimem diversas manifestações populares.

Baseada cenário, minha primeira inspiração partiu de um questionamento: onde estavam os negros na Semana de 22? Apesar de toda ideia de transgressão europeia que circulava na época houve apenas nomes de artistas brancos neste seletivo grupo de artistas que fizeram parte da denominada Semana de Arte moderna de 1922. Assim surgiu minha primeira obra: Lavadeira.



Imagem 01: "Lavadeira", Renata Pereira
Óleo sob tela, nas dimensões 50 x 80 cm

Em meio a tantos labores e dessabores, o negro estava em sua luta diária pela sobrevivência. A única forma de participar é ser representado como feito por Tarsila do Amaral no quadro "A Negra" e "Morro da favela", ou seja, numa perspectiva de representação e não de representatividade. O trabalho de confecção dessa obra iniciou-se em

abril de 2022 e encerrou-se em setembro de 2022. Mulher negra, descalça, lavando roupa junto a ribeiro de água em bacia de madeira e vegetação de taboa.

Já em minha segunda inspiração, o tema já estava definido: “agenciamento dos gestos e as misturas antropofágicas”. Iniciei uma pesquisa de campo em busca de novos olhares a partir de uma perspectiva de apropriação e assimilação cultural. A ideia era observar tudo o que consumimos e transformamos em Brasil. Assim surgiu o quadro “O Samba”. Para confeccionar esse quadro estive no carnaval de 2022 nas ruas do centro do Rio de Janeiro e na Sapucaí, como demonstra as imagens abaixo. Sendo carioca, natural do estado do Rio de Janeiro, observei toda a festa de raiz africana que ficou impedida de ser realizada durante dois anos, por conta da pandemia. Os temas das escolas de samba estavam enaltecendo os valores afro-brasileiros como conquista social.



Imagem 02 e 03.
Acervo pessoal: Renata Pereira

Nas dimensões de 1,70 x 90 cm iniciei óleo sob tela de uma negra, passista em plena festa ao som do pandeiro, ilustrado logo abaixo de sua performance sambista, em chuva de dourados que também

foram compartilhados em seus adereços, as folhas douradas destacam realismo da figura de tamanho real. Entre plumas e paetês a figura demonstrou o ápice das festas iniciadas nos fundos dos quintais das Casas Grandes de uma elite que desumanizava populações oriundas da África rica em ritos, fé, força e trabalho, muito trabalho. Usava como iluminação de seus terreiros toda a alegria desta festa que se tornou um dos maiores espetáculos da terra. Foram seis meses de trabalho. Iniciei em abril de 2022 e terminei em outubro de 2022.



Imagem 04 e 05: Esboços, Renata Pereira.



Imagem 06: Renata Pereira, óleo sob tela, 1,70 x 90 cm

O terceiro quadro trata-se de uma crítica social. Sendo o Brasil o maior país negro fora do continente africano, e último país a romper com a escravidão. Somos em grande parte desafortunados, pessoas negras, moradores de comunidades e morros espalhados, neste caso, no Rio de Janeiro. O Cristo Redentor foi a imagem escolhida para demonstrar tal contraste. Usei como referência para a janela em tijolos, o início de uma construção em minha residência.



Imagem 07: Estudos, Renata Pereira

“Redentor de todos?” assim concebi este novo quadro. Óleo sob tela, nas dimensões de 100 x 70 cm. A visão de uma janela, que possivelmente é de um morador negro, que vê a imagem do Cristo redentor que parece estender os braços, mas não para quem o vê de costas. Iniciei em junho e terminei em agosto de 2022.



Imagem 08: “Redentor de todos?” Renata Pereira
Óleo sob tela, 100 x 70 cm.

Logo o mês de junho chegou, e o clima no Rio de Janeiro teve dias de frios e muitas águas. Na transição dos meses, sofri um bloqueio criativo. Estava em momento de dificuldade emocional por conta do luto pela perda do meu pai, junto com a ansiedade pela data do evento que se aproximava e me sentia atrasada com os trabalhos.

Os dias melancólicos, chuvosos e de frio me trouxeram a necessidade de pintar algo leve, que reunisse elementos que eu admiro e gosto de desenhar e pintar. Comecei a treinar *rocaïles*, flores e animais e assim surgiu a obra “O Belo”. A ideia foi reunir tudo o que eu aprecio, em fusão com a beleza negra. Uma ruptura com padrão de beleza hegemônico branco de olhos claros.



Imagem 09 e 10: Esboços, Renata Pereira



Imagem 11: “O belo”, Renata Pereira
Óleo sob madeira de virola, 110 x 80 cm

Outra saga iniciou-se: o rosto, deveria ser um semblante que me agradasse, porém eu estava determinada a não usar referência e simplesmente criar um rosto onde a beleza não pudesse ser questionada e assim, segundo minha percepção, delírio e procura, fiz várias feições até determinar a que me mais me agradou. Obra finalizada ainda em junho 2022, óleo sob madeira de virola, nas dimensões 110 x 80 cm. A tentativa de ilustrar o que é belo. A obra serviu para marketing e banner do evento. Me trazendo muita satisfação, o que fez superar todo transtorno de produção.



Imagem 12 e 13: quadro "O belo" de Renata Pereira utilizado como marketing de divulgação no III Seminário Internacional Áfricas.

Com a proximidade da data do evento e aproveitando os dias frios e chuvosos, estabeleci uma metodologia que avançasse nos temas por mim propostos a abordar nas ilustrações. Iniciei uma busca de referências: fotografias, modelo vivo, ambientação, texturas. Todo trabalho a partir de então começou a avançar. O próximo quadro que iniciei foi o Crucificado. Utilizei modelo vivo para reprodução anatômica. Eu queria um Cristo que representasse cada negro desumanizado que o cristianismo autenticou. Quem seria melhor que o próprio Cristo crucificado?

Na ideia de um escravo morto na cruz, acrescentei correntes entre os cravos da crucificação, e cordas segurando um corpo frágil e

violentado por açoites. Erguido a visão de divindade só pode ser visualizada pelo esplendor do céu, porém assim como seu vituperado, escuro, denso, triste. Raios que parecem divinizar-lo, é só para lembrar que nenhuma morte vicária é de alguém comum.



Imagem 14: "O crucificado", Renata Pereira.
Óleo sob madeira de virola, nas dimensões 1,10 x 80 cm

O quadro de maior dificuldade foi "Liberdade". Escolhi nove personalidades negras brasileiras guiadas pela releitura de Eugene Delacroix (1789-1863). O trabalho, cujo nome original é *La Liberté guidant le peuple*, pertencente ao período do Romantismo, tornou-se um emblema também na representação da luta por liberdade em diversas partes do mundo.

Na busca pela emblemática figurativa que resolvi pintar, trago uma figura feminina negra, não com armas nas mãos; ela ergue uma ampulheta para demonstrar a morosidade em relação ao tempo que os negros alcançam representatividade e segura a mão de um infante que em suas mãos ergue uma balança em desnível que simboliza toda justiça ainda em crescimento nas lutas raciais do Brasil e no mundo. A décima pessoa pintada é uma homenagem a minha mãe, Dulce, é para mim referência de vitória na luta pela sua liberdade e

respeitabilidade. Foram meses de confecção deste quadro, muito trabalhoso foi minha maior ilustração.

Nas dimensões 1,10 x 1,60 cm, óleo sob madeira de Virola. A representação da liberdade e um menino, guiando 9 personalidades brasileiras e minha mãe. São elas: Luiza Mahin, Mariele Franco, Tia Ciata, Grande Otelo, Lima Barreto, Zumbi dos palmares, Dulce Barreto (mãe), Pixinguinha, Machado de Assis e Elza Soares.



Imagem 15: "Liberdade", Renata Pereira.
Óleo sob madeira de Virola, 1,10 x 1,60 cm

O quadro que mais me agradou fazer, fala da relação da mulher negra com seu cabelo. Luta que começa bem cedo, já nos primeiros anos de vida. Uma relação de autoimagem que se inicia não em salões de beleza, mas no cotidiano, geralmente entre mãe e filha.

Além das artes, minha principal função profissional é na área de beleza. Cuido de madeixas, principalmente negras, há mais de vinte anos, com especialização química e terapêutica. Porém tudo começou em mim. Minha infância não foi diferente de nenhuma menina que chora todos os dias para tirar os nós que nossas sensíveis cabelos

produzem. Em uma sociedade que possuiu como ícone de padrão de beleza os cabelos lisos, foi preciso a mulher negra reinventar-se.



Imagem 16, 17 e 18: esboços e estudos, Renata Pereira



Imagem 19: Renata Pereira, Óleo sob tela, 100 x 70 cm

O próximo quadro trata-se de “Minha Pasárgada”, essa ideia teve início na sugestão de um membro do grupo Áfricas. A Crislayne Alfagali, que sugeriu o diálogo poético entre Cabo verde e Brasil. Ovídio apropria-se do elemento advindo da poesia de Bandeira, fazendo dele um impulsionador de sua criação, um grito nacionalista e anticolonialista que nutre uma proposta contra ideológica em Cabo Verde a

partir de 1944. Uma amostra pontual e precisa do que liga, estética e politicamente o Brasil à Cabo Verde, Manuel Bandeira à Ovídio Martins. Ao ler o poema sugerido, me coloquei a imaginar a Pasárgada, e o paradoxo desenvolvido por Ovídio Martins. Depois de representar tanta luta e dor do povo preto, imaginei um lugar pacífico e de descanso, tão necessário no imaginário de esperança proposto pelas “belas artes”. Visitei a cidade de Lagoa Santa em Minas Gerais e me inspirei nela para criação deste quadro.

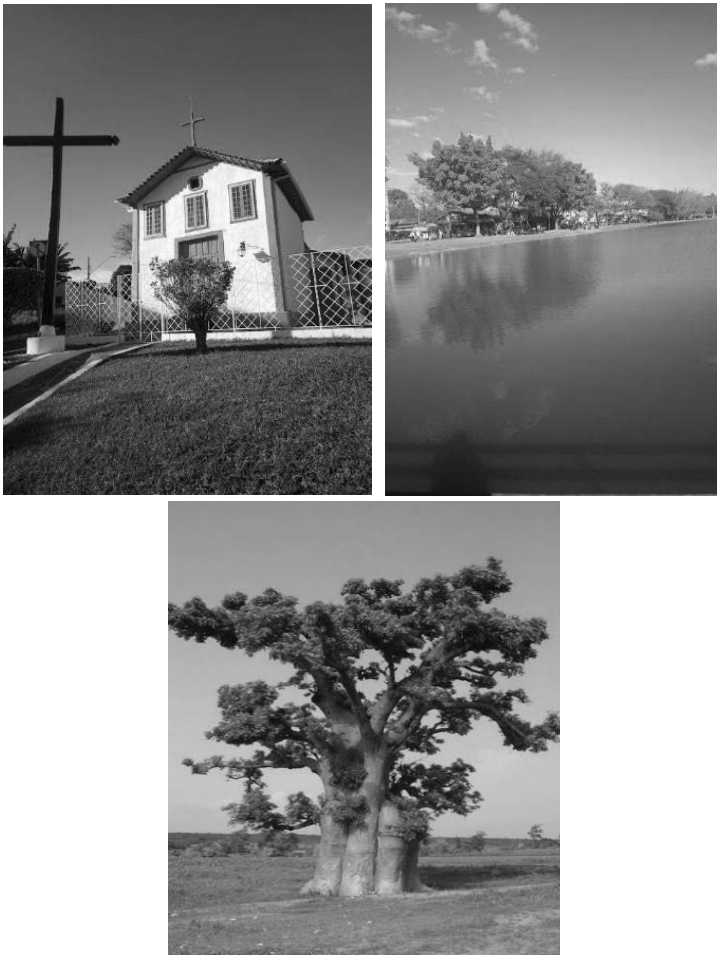


Imagem 20, 21 e 22: estudos, Renata Pereira



Imagem 23 e 24: esboços, Renata Pereira



Imagem 25: "Minha Pasárgada", Renata Perira
Óleo sob tela, 80x90cm

Debaixo de um Baobá (árvore sagrada africana), mulher negra brinca com duas meninas, mais ao fundo outra mulher brinca com outra criança, enquanto dois meninos branco e negro harmoniosamente se divertem, o cenário traz a igreja pequena com cruzeiro na frente, típica de vilarejos brasileiros, à beira de uma lagoa, entre a vegetação e dia claro. Traz o desejo de liberdade, harmonia, fé, inocência, dias bons. Óleo sob tela, nas dimensões 80 x 90 cm.

O próximo quadro realizado foi resultado de escuta. Uma das apropriações brasileiras de hábitos dos escravos africanos foi o conhecimento de ervas, que além de curar, serviam para seus ritos de fé.

A essa altura já havia solucionado vários diálogos em forma de arte, porém de maneira gentil, gostaria de presentear o expectador das artes expostas, com um quadro com figura de um representante racial, idoso, satisfeito e doador de uma singela lembrança dos saberes que sustentaram e curaram a tantos de sua origem. Surgiu então o “Axé”.

Ao conversar diariamente com pretos que se interessam pelo tema das cores humanas, ouvi a necessidade de representação que cada um almejava. Uma das observações me chamou atenção, a figura do “Preto Velho”, a referência da identidade de fé, manifesta em qualquer idoso negro de cabelos brancos. Assim estabeleci que seria, um qualquer, idoso de cabelos alvos, com um sorriso marcante, mas imperfeito, bem próximo do que chamamos de “povão”. O buquê de ervas deveria ser de plantas conhecidas e facilmente identificadas, como a “espada de São Jorge”, a “arruda”, “lavanda” e qualquer florzinha branca, corriqueira de jardins domésticos. Já sem ideia pessoal para a cor de fundo e lembrando que os dias eram de frio e chuva, uma sugestão foi desenvolvida por uma querida cliente: o pôr do sol. Os tons laranja, amarelo com toda vibração da luz solar. Logo pensei que essa imagem pedia mais; alguns diagramas afro e uma mensagem a quem possa desinteressar “Respeite minha história”.



Imagem 26: “Axé”, Renata Pereira
Óleo sob tela, 80 x 90 cm

Em homenagem a muitas mãos que construíram nosso Brasil, o quadro “Mãos”. Numa interpretação simbólica de mão que segura cabo de uma ferramenta e se utiliza da mesma para apoio. Feita sem referência anatômica da mão, uma ilustração meio grosseira do que seria o retrato de um trabalhador brasileiro.



Imagem 27: “Mãos”, Renata Pereira
Óleo sob madeira de virola, 40 x55 cm.

Este conjunto de imagens a seguir trata-se da tentativa de um olhar reflexivo do que foi a objetificação desumana do povo preto. A ilustração com texto original de venda de um escravo. O mais impactante neste tipo de anúncio, é a forma descritiva das amas de leite, o texto, a grafia e imagem são cópias de originais, o ornamento vintage é uma sátira a propaganda.



Imagem 28: "Vende-se", Renata Pereira
Guache em papel Canson Montval 300gr, dimensão A3



Imagem 29 e 30: esboços, Renata Pereira



Imagem 31: "Procura-se", Renata Pereira
Guache em papel canson montval 300 gr em tamanho A3

A última obra de minhas criações é uma homenagem a patrona da sala de exposição, a bailarina Mercedes Batista.



Imagem 32: Reanata Pereira, Técnica molhada de aquarela
em papel Canson Montval 300gr em tamanho A3.

Logo chegou dia trinta e um de outubro e todas as peças foram embaladas em minha residência e enviadas ao MUHCAB.



Imagem 33 e 34: Acervo pessoal, Renata Pereira



SONS E GESTOS

“Remexendo ao som do samba e da bossa nova”: a música e os músicos brasileiros em Angola no período colonial (1950-1970)

Alexandre Reis

SECRETÁRIA DE EDUCAÇÃO DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO



Figura 1 – Jair e Rodrigues e Elis Regina em Angola, em um almoço “dançante” de boas-vindas, quando os artistas brasileiros assistem e dançam ao som dos grupos locais *Ngola Ritmos* e *Fogo Negro*. Revista *Notícia* (12/03/66). (s/p), Hemeroteca Municipal de Lisboa.

“Danças frenéticas e diabólicas de que o Brasil é Rei e Senhor”.

Em 1966, Jair Rodrigues e Elis Regina se apresentaram em Angola. Matéria do periódico *A Província de Angola* noticiou que os artistas haviam acabado de chegar à capital, Luanda, e que se apresentariam nos cine teatros *Aviz* e *Miramar* nos próximos dias, quando ocorreriam as

“danças” referidas. Ocasão em que os músicos brasileiros proviriam “autênticas noites de Carnaval brasileiro, cheio de ritmo e beleza, o público gingando e se remexendo ao som do samba e da bossa-nova” (*A PROVÍNCIA DE ANGOLA*, 01/03/1966: p.6).

Sendo acompanhados pelo *Zimbo Trio* – Hamilton Godoi (piano), Luís Chaves (contrabaixo) e Rubinho Barsot (bateria) – Jair e Elis apresentaram nos palcos luandenses, pela descrição do jornal *A Província de Angola* (01/03/1966: p.12), o mesmo repertório do famoso show *Dois na Bossa* com clássicos de Tom Jobim e Vinícius de Moraes (*O morro não tem vez*), Cartola (*O Sol nascerá/ A Sorrir*) e Zé Kéti (*As velas, A voz do morro*), entre outros, e que posteriormente foi lançado em *Long Play* em 1966 (*A Província de Angola*, 01/03/1966: p. 12).

Destaque-se que em 1961 ocorre o início dos levantes anticoloniais em Angola com a revolta dos algodoeiros na região da Baixa do Cas-sange em dezembro de 1960 e janeiro de 1961, o ataque à cadeia de Luanda, capital do país, em fevereiro de 1961, e os levantes, no norte do país, protagonizados pela União dos Povos de Angola (UPA) em março do mesmo ano.

Vale questionar: os artistas brasileiros se apresentavam em Luanda, mesmo em meio aos conflitos armados entre o exército português e os movimentos de libertação? Era comum, o público luandense consumir “atrações internacionais”? Esse consumo de shows brasileiros era indicativo da força da economia angolana nesse período?

“O boom econômico”.

Os anos sessenta são o epicentro de todas as mudanças: o começo da guerra, a euforia das festas, as novas leis, o boom econômico. (...) A baía de Luanda, os [sorvetes] gelados do baleizão, as praias de água quente, o cheiro de terra encarnada. O dinheiro, as amizades férreas, os criados de sobra. As mangas maduras, os cinemas elegantes, a rádio ousada, o sabonete Lux e o Life Buoy. O dia quente de sol, a noite vestida de estrelas. O horizonte a perder de vista. A [cerveja] Cuca gelada, as festas de

garagem, os shows (...). Manhãs a caçar elefantes. Tardes a ouvir discos (FONSECA, 2014: p.17-18).

O trecho em epígrafe é da jornalista Ana Fonseca, que fez um denso trabalho de pesquisa coletando memórias dos portugueses que se fixaram em Angola nos anos 1940, 1950 e 1960, de seus descendentes já nascidos nessa “província ultramarina” e de alguns “filhos da terra” – negros e mestiços cujas famílias são na maior parte naturais de Angola a muitas gerações – que, na maior parte dos casos, deixaram Angola após a Revolução dos Cravos de 1974, evento que pôs termo ao colonialismo português (FONSECA, 2014). Nesses relatos, o que transparece é uma Angola cosmopolita e pujante do ponto de vista econômico. Em todo caso, é preciso registrar que viver em Angola nesse período era “euforia”, “festas” e “dinheiro”, salvo exceções, para os estratos mais brancos e mais abastados da população. Para a parcela mais pobre e mais negra da sociedade angolana, a situação era bem diferente, como se abordará mais à frente.

Os levantes anticoloniais ocorridos em Angola aceleraram a dinâmica de desenvolvimento que Portugal vinha adotando no ultramar através de seus “Planos de fomento”, cujos programas, majoritariamente, visavam investimentos em infraestrutura e comunicações, sobretudo, em Angola e Moçambique. No período de 1959-1964 é que aparece pela primeira vez – e de maneira tímida – nos programas de fomento dotações para “instrução e saúde” e “melhoramentos locais” (CASTELO, 2014: p.518). No mesmo período, como aponta Eduardo Ferreira (1985: p.78), reformas econômicas permitem a instalação de indústrias nas colônias, mesmo que sejam de segmentos já existentes na metrópole – visto que anteriormente, na lógica clássica do colonialismo, à colônia caberia o papel de fornecer matérias-primas e consumir os industrializados vindos da metrópole – assim, a produção da indústria de transformação angolana aumentou em cinco vezes de 1962 a 1972 (FERREIRA, 1985: pp. 98-99).

Fez parte desse conjunto de mudanças a possibilidade de direcionar parte dos lucros das atividades econômicas “ultramarinas” para aplicação em melhoramentos na colônia onde foram auferidos, como demonstra matéria do jornal *A província de Angola*, por exemplo, em 06/01/1962 (p. 1-2) que noticia a “contribuição voluntária da Diamang sob a forma de empréstimo (...) a ser aplicado na província”. Tais estratégias usadas pelo Estado português visavam manter suas possessões em solo africano. Outra estratégia para alcançar tal intuito, era o aumento da imigração de colonos brancos para Angola. Grande parte desses colonos recém-chegados vai se concentrar em Luanda, já outra parte destes portugueses migrantes são alocados em novos assentamentos relativamente mais distantes da capital, em núcleos de povoamento criados especificamente para recebê-los (FLORES, 2019: p. 36). De acordo com Boslet (2014: p. 73), com o impulso a chegada de novos colonos e com a migração de parte da população não-branca do interior para a capital, a cidade de Luanda passa de cerca de 185 mil habitantes em 1950 para cerca de 480 mil na década de 1970.

Pelos periódicos de angolanos dos anos 1960 é possível também encontrar anúncios de relógios de ouro, “gira-discos”, máquinas de escrever, aparelhos de ar-condicionado, refrigeradores, cremes faciais, câmeras fotográficas, entre outros produtos e serviços “não essenciais” indicando o poder de consumo de algumas parcelas da sociedade. Estes estratos mais abastados de Luanda e arredores, compostos em sua maioria pelos colonos recém-chegados, pelos angolanos brancos e uma minoria de negros e mestiços, realizam e participam de concursos de beleza, touradas, competições automobilísticas; movimentam lojas de roupas, bares, cafés e restaurantes, e, principalmente à noite, cinemas e boates. Encontra-se também pelos jornais diversos anúncios de tratores, caminhões e equipamentos de construção, um indicativo de que a cidade e a “província” em geral estavam em constante construção e expansão (*DIÁRIO DE LUANDA*, 1966,1972).

Luanda e seus arredores eram uma região muito cosmopolita. Nos cineteatros das áreas mais abastadas e dos subúrbios exibiam-se filmes *hollywoodianos* como *westerns*⁶ e franco-brasileiros como *Orfeu Negro* (*A Província de Angola*, 30/03/1962: p.5). Circulavam pela área urbana de Angola gêneros musicais cubanos, congolezes, brasileiros e estadunidenses pelas ondas do rádio, interpretados por orquestras nos grandes clubes, executados em “gira-discos” e apresentados pelos conjuntos musicais locais em “festas de quintal” nos subúrbios como aniversários, batizados e casamentos. Quanto aos espetáculos musicais, além de *Jair & Elis*, Luanda recebeu no período em questão, Ivon Curi, Ângela Maria, Gilberto Gil,⁷ Martinho da Vila, Roberto Carlos, Nelson Ned, Cláudio Fontana, Carmen Silva e outros artistas brasileiros menos conhecidos como músicos e “vedetes” cujos nomes são relevantes apenas no circuito dos bares e boates da “noite carioca”.

Vale registrar que a efervescente vida cultural luandense não apaga a violência da situação colonial. Ao contrário, justamente por haver a exploração dos contratantes portugueses sobre os negros contratados a preços módicos para o plantio de café no norte de Angola, por exemplo, é que a vida cultural da “parte rica” de Luanda fervilhava. Já os que estavam nas partes pobres de Luanda, e, atravessados por outras formas de opressão colonial, buscavam alívio nos “divertimentos”, fazendo rodas de samba e *semba* em seus quintais, e, com isso, se sentindo mais angolanos.

“Luanda não soube ver”: recepção da bossa nova em Angola.

A cobertura dos jornais e revistas dá a entender que a *tournee* de *Jair & Elis* não entusiasmou os angolanos. “Luanda não soube ver” diz a chamada da matéria da revista *Notícia* (12/03/1966: s/p.) aludindo a uma procura de ingressos menor que o esperado. Quando perguntada sobre a receptividade do público, Elis respondeu: “Não é culpa do público (...). O público do *Aviz* foi muito bom. O que se

passa é que ele está mal informado. Não conhece a atual música brasileira”. E depois lista aqueles que considera os grandes nomes da música brasileira de seu tempo: “Edu Lobo, Baden Powell, Vinícius, Geraldo Vandré”. Note-se que são nomes da bossa nova ou da vertente “nacional-popular” da música brasileira.⁸

A referida corrente musical era reconhecida por alguns aspectos como as temáticas engajadas e o conteúdo crítico de algumas canções. *Esse Mundo é Meu Morro* (Sérgio Ricardo e Ruy Guerra), descrito nos jornais angolanos como parte do repertório de Elis, por exemplo, diz: “Escravo no mundo em que estou/ Escravo no reino em que sou/Mas acorrentado ninguém pode amar/Mas acorrentado ninguém pode amar”.⁹ A letra é uma crítica à desigualdade sócio racial brasileira e sua relação com as heranças da escravidão presentes nos morros e favelas cariocas, desigualdade essa, em alguma medida similar à que ocorria nos musseques luandenses durante exploração colonial. O periódico *A Província de Angola* (01/03/1966: p.12) também lista os principais sucessos de Jair e dentre esses está *Garoto de Morro*¹⁰ (Jacobina, Murilo Latini, 1965): “Garoto nascido em barraco de zinco/No morro sem água de barro batido/ Que veste farrapo de roupa esmolada/ (...) Que corre e se esconde do homem fardado”, e, essa é outra letra que, mesmo se referindo às temáticas brasileiras, poderia, aos ouvidos do público angolano remeter às questões locais como declarou o escritor angolano Jonuel Gonçalves:¹¹ “a Bossa Nova repercutiu imediatamente em Angola. E aí teve mais suporte já da intelectualidade. Havia letras que se adaptam um pouco ao contexto angolano (GONÇALVES, 2020)”.

Em resposta, o aparato colonial mobiliza suas forças de segurança, civis e militares, em Luanda e nos outros focos dos levantes. Na capital, os musseques – as áreas mais pobres da urbe – são as regiões da cidade que recebem as mais pesadas ações de repressão empreendidas pela PSP (polícia de segurança de pública), pelas tropas do exército, pela polícia política, a temida PIDE (Polícia Internacional

de Defesa do Estado), e, também, por civis que se organizavam em grupos paramilitares, os chamados “bufos” ou “comandos”. Como exemplo é possível citar documentação de comunicação interna entre células do MPLA (Movimento Popular de Libertação de Angola) ano de 1969: Continua no Bairro Operário os bárbaros espancamentos perpetrados por elementos dos ditos comandos aos moradores negros, perante a indiferença da polícia militar de serviço. Estes, a maior parte das vezes, colaboram com os referidos comandos (ANTT/NT7807/fl. 177).

A repressão nas áreas mais pobres da cidade foi retratada na literatura¹² como no romance “A vida verdadeira de Domingos Xavier” de Luandino Vieira que descreve uma festa – “uma farra” – na casa de “*Sô Mussunda*”, ocasião em que os convidados precisavam, para chegar à residência onde acontecia a referida festividade, evitar as patrulhas das forças de segurança: “a farra do Bairro Operário estava falada. (...) Precisava de cuidado, nessas horas os jipes corriam no meio das cubatas [casas], tentavam atropelar a teimosa alegria do povo” (VIEIRA, 2012: p. 91).

Ainda sobre a circulação da bossa nova, os angolanos de diversas camadas sociais sempre estiveram atentos às “novidades” da música brasileira. Sobre os shows de Jair e Elis, como já dito, é plausível inferir que o conteúdo das canções da bossa-nova “engajada”, com referências à vida da população pobre e negra carioca, despertasse certa indiferença ou exotismo no público luandense costumeiro dos cine-teatros *Aviz* e *Miramar*, ou seja, os setores médios e a elite luandense. Já uma parte menor dessa mesma audiência habitual era possivelmente composta por angolanos dos setores médios da sociedade que apoiavam a causa nacionalista, como destaca Gonçalves (2020), para esses a temática engajada seria bem apreciada.

No período em questão, *grosso modo*, Luanda era uma “cidade partida” entre a cidade “de asfalto”, a parte mais rica e mais branca, onde se localizavam os cineteatros onde Jair Rodrigues e Elis Regina se

apresentaram; e a cidade “de areia”, a parte mais pobre e mais negra da cidade, os chamados musseques. Certamente que essa configuração não era absoluta, pois, havia, em menor medida, famílias brancas nos musseques¹³ e famílias negras em áreas medianas da cidade. E, como indica Bittencourt, ao abordar o futebol luandense, numa mesma divisão disputavam clubes que eram lidos como “clubes de brancos” e outros como percebidos como “clubes de mestiços” o que “põe em causa uma imagem congelada que posiciona brancos de um lado e negros do outro no cotidiano da vida colonial” (BITTENCOURT, 2011: p.111).

Avançando um pouco no tempo, de 1966 para 1970, é possível encontrar outros indícios de que a bossa nova e a música popular brasileira que rearticulavam influências do jazz, não eram os ritmos brasileiros mais apreciados pelo público luandense em geral, aparentemente mais acostumado aos repertórios populares¹⁴ dos cantores e cantoras de música romântica, gênero que no Brasil era pejorativamente chamado de música “brega” ou “cafona”. Matéria da revista *Notícia* descreve que o grupo *Os Brazucas*, especializado em bossa nova e jazz, teve de adaptar seu repertório ao público luandense. “Nenhum deles se lembra de ter tocado um bolero antes de vir para Luanda” descreve o jornalista, e, acrescenta que o público luandense tem um interesse maior por um tipo de música com um apelo mais “popular” e exemplifica pontuando que Roberto Carlos faz muito sucesso em Luanda (*Notícia*, 31/01/1970: p. 52-53). Um dos integrantes dos Brazucas declarou sobre a audiência em Angola: “não queremos dizer que o público não esteja preparado para isso [o tipo de música que apresentaram], apenas não tomou conhecimento” (*Notícia*, 31/01/1970: p. 52-53). Pelo que indica a matéria, o público luandense, especialmente o de boates e casas de shows, aprecia um repertório brasileiro mais próximo do samba, do carnaval e das canções populares com temática lírica amorosa, o que vai ao encontro do que assinala o musicólogo Ricardo Rêgo sobre os gêneros brasileiros que mais

sucesso faziam em terras angolanas: “o bolero, o samba canção, músicas românticas, que têm (...) certa proximidade com o fado e com o lamento angolanos (REGO, 2014: p. 144)”.

Ainda de acordo com essa reportagem, um dos integrantes dos *Brazucas* comenta que Roberto Carlos já não tem a mesma popularidade de antes no Brasil – o que na realidade é mais julgamento de valor do que um critério comercial, pois o referido artista continuou por parte significativa dos anos 1970 no Brasil como um dos campeões de vendas. “Pois, Roberto Carlos ainda é ‘menino bonito’ em Luanda” (*Notícia*, 31/01/1970: pp. 52), respondeu o jornalista de *A Notícia*, ao membro dos *Brazucas*, ou seja, ainda faz bastante sucesso. Nas propagandas dos jornais, os seus shows em 1972 por Luanda, alguns deles no *Avis*, são anunciados como tendo “1000 quilos de aparelhagem sonora” e “toneladas de talento”, dando a entender que a estrutura das apresentações foi excepcional para os padrões luandenses (*A PROVÍNCIA DE ANGOLA*, 03/11/1972: p2).

“O irmão mais velho”: os significados do Brasil e da cultura brasileira para os angolanos (1950-1974).

Em 1967 a Marinha brasileira realiza exercícios militares em conjunto com sua contraparte portuguesa em Angola. O evento foi um ponto alto das demonstrações de apoio do Brasil à “causa lusitana”.

Vale destacar que o posicionamento do Brasil em relação a Portugal e à manutenção de suas colônias africanas – a partir dos anos 1950 denominadas “províncias ultramarinas” – teve idas e vindas. As relações luso-brasileiras foram, na maior parte do tempo, marcadas pelo apoio tácito ou manifesto ao colonialismo luso, tendo como exceções os governos Jânio Quadros e João Goulart, sobretudo no do primeiro, quando o Brasil deu início a “política externa independente”, buscando se distanciar de alinhamentos automáticos do período da Guerra Fria.¹⁵ Quadros, inclusive, deu entrevistas a jornais angolanos,

exarando posicionamentos nesse sentido. “O Brasil negociará com a ‘cortina de ferro’ no seu governo?”, perguntou o jornalista angolano Ernesto Lara. Jânio responde que sim, que em um eventual governo seu, a nação brasileira compraria e venderia sem restrições ideológicas (*ABC D. DE ANGOLA*, 10/09/1959: p.7).

Em 1967, os exercícios e cerimônias que envolveram soldados, oficiais e membros do corpo diplomático brasileiro foram vistos como um franco gesto de apoio ao colonialismo português, o que atraiu os protestos de embaixadores africanos no Brasil e críticas na imprensa de países como a Nigéria (DÁVILA, 2010: p. 148-150). De fato, o gesto de apoio à manutenção das colônias portuguesas no continente africano foi inequívoco quando se considera as declarações e discursos do chanceler brasileiro Ouro Preto à imprensa angolana: “É com maior emoção que saúdo todos os portugueses da província ultramarina de Angola”, estampou em manchete na capa *O Diário de Luanda* (05/02/1967: p. 1).

Como esperado não faltaram discursos e representações nos jornais sobre as conexões musicais e culturais entre Brasil e Angola. *O Diário de Luanda* (04/02/67: p. 8) anuncia o “Festival Luso-Brasileiro de Música” a ser realizado no dia sete do mesmo mês no estádio do Clube Ferroviário que contaria com “além de algumas atrações brasileiras”, grupos e artistas locais como *Ngola Ritmos*, Sara Chaves, Conchita de Mascarenhas, entre outros. Alguns dias depois, o jornal descreve o evento dizendo que a apresentação da banda da Marinha brasileira trouxe o “carnaval carioca” para o Estádio do Ferroviário, que todos dançaram os sambas executados pelos músicos da esquadra e que a festa terminou de maneira inusitada: em cortejo até o cine teatro *Tívoli*, onde se realizava um baile de carnaval e quando a banda levou “o samba ao cinema da Samba [nome do bairro]”.

Mais significativo ainda é um artigo opinativo publicado no *ABC Diário de Angola* (10/02/1967: p.6) assinado por Moutinho Pereira:

Até que enfim meus irmãos brasileiros nos reencontramos. Parecia tão difícil, não é? Mas de verdade, esse afastamento foi unilateral. Aqui sempre seguimos o que se passava em vossa terra, que é nossa também. Ou desde quando os irmãos fecham as portas na cara uns dos outros? Agora tudo está bem outra vez. (...)

Talvez não saibam irmãos. Mas a vossa música, a música brasileira, nasceu aqui, em Angola. Vocês lhe deram umas voltas, estilizaram-na, mas resulta no mesmo. Topa?

Talvez, não saibam irmãos. Mas o ‘funge’ nosso é a ‘fubá’ de vocês. E há mais coisas, muitas, tantas! Alguns dos vossos etnólogos já descobriram qualquer coisa. Gilberto Freyre é tão vosso como nosso. Ele entendeu e por isso nós o escutamos. (...) Porque nós há muito tempo, desde o princípio, que somos o mesmo povo, o povo mais mestiçado do Mundo (...) (*ABC Diário de Angola*, 10/02/1967: p. 6).

Como se percebe, o articulista faz questão de frisar que o afastamento foi “unilateral”. Uma referência aos governos Quadros e Goulart e seu “afastamento” em relação a Portugal.¹⁶ Frisa, também, as proximidades culturais entre angolanos e brasileiros como nos hábitos culinários e no âmbito musical, nesse, recorrendo a certas noções espriadas no senso comum de que a música brasileira – cuja espinha dorsal é o samba – teria origens angolanas. Outro aspecto acionado é o de que os povos brasileiro e angolano são um produto da ação portuguesa nos trópicos, ou seja, a ideia – equivocada – de que o modelo de colonização luso seria diferente do de seus pares europeus, possuindo “plasticidade social, versatilidade, apetência pela miscigenação, ausência de orgulho racial” (CASTELO, 2011: p. 262), corpus teórico do lusotropicalismo de Gilberto Freyre, e, por isso, ele está sendo diretamente citado pelo articulista angolano.

A noção sentimentalista das relações entre estados, essa metáfora de que brasileiros e portugueses ou brasileiros e angolanos têm uma relação de “família” é bastante recorrente, mesmo entre os membros dos corpos diplomáticos, comportamento “altamente prejudicial”,

pois, no plano das relações internacionais, os interesses dos Estados é que devem reger, como sublinham Penna Filho & Lessa (2007: p. 54). João Neves da Fontoura, por exemplo, diplomata que ocupou o cargo de chanceler no segundo governo Vargas, declarou que as relações de Brasil e Portugal não consistiam em “política”, mas em “negócios de família” (DÁVILA: 2010, p. 27).

A metáfora da família e da “irmandade” também é – e continua sendo no século XXI – acionada pelos angolanos nacionalistas. Para o renomado escritor angolano Pepetela, “os angolanos, em seu imaginário, têm o Brasil como uma das referências principais” e que “o Brasil é o irmão mais velho”. É o país que se libertou primeiro” (CARNEIRO, 2011).

Samba, samba-canção, xaxado e baião.

Ao discorrer sobre os gêneros musicais que tinham maior circulação nas áreas urbanas de Angola, o memorialista José Weza (2007: p.31) assevera que “o bolero e a rumba, (...) o merengue (...) e também a música brasileira” circulavam bastante pelas áreas urbanas de Angola nas décadas de 1940 a 1960. Note-se que o músico-memorialista além de agrupar os gêneros musicais vindos da Américas do Sul e Central, ele agrupa “música brasileira” sob um guarda-chuva, o que indica que, debaixo desse, estariam abrigados samba, samba-canção, música romântica e outro guarda-chuva menor chamado “baião”, e sob esse estão xaxado, baião, coco, embolada, forró, entre outros. Sobre esse último grupo de gêneros, ao relatar suas memórias de infância no musseque Marçal, o intelectual Jofre Rocha registrou:

Deve ter sido num período entre os anos de 1952 e 1954 e eu, jovem adolescente, espreitava ao cair da noite, entre as aduelas de um quintal, para o salão onde decorria uma festa [...].

À hora do baile, Mendes [de Carvalho, o escritor Uanhenga Xitú] revelou-se um descontraído e exímio dançarino. Era o tempo dos baiões como o ‘Xaxado’ de Luiz Gonzaga, ‘Sábida na Gaiola’ de Carmélia Alves

[...]. E também os sambas e marchas de Emilinha Borba, Jorge Goulart, Black-Out e outros cantores brasileiros (MELO & SANTOS: 2007: p. 20).

Em 1958 os palcos luandenses receberam Carmélia Alves e seus Cangaço, considerada a rainha do baião. O Anúncio do *ABC Diário de Angola* (21/06/1958) propagandeava sua apresentação naquele dia às 16h no cinema *Tropical* e, mais cedo, uma homenagem “promovida pelos *Ngola Ritmos*, que contará de um almoço típico e de uma batucada”.¹⁷

Os ritmos brasileiros do Nordeste como o xaxado e o baião chegavam a Angola, eventualmente, pelas rádios de Pernambuco. O antropólogo Carlos Serrano, ao falar sobre parte de sua infância e adolescência no sul de Angola, conta que nessa região era possível sintonizar as rádios de Recife e Olinda (SERRANO, 2020). Mais uma vez recorrendo às representações literárias de Luandino Vieira, na já citada “farra de Sô Mussunda”, ao descrever os preparativos da festa, o autor constrói uma cena em que as senhoras ao preparar as comidas da festividade ensaiavam “passos de antiga massamba, lamentando que esses meninos de agora não sabiam essas danças de antigamente: só querem o xaxado” (Vieira: 2012: p. 91).

A entrevista do músico Carlos Lamartine ao antropólogo Ricardo Rêgo aponta indícios dos significados dos ritmos brasileiros para os angolanos: “O que o Jackson do Pandeiro tinha que nos interessava, e que nós dançávamos? Era a batucada” (conforme citado em REGO, 2014, p: 99). Na mesma perspectiva, Carlos Serrano acrescenta que os nacionalistas angolanos buscavam se distanciar de formas e estéticas entendidas como portuguesas, e, ao mesmo tempo, se aproximar de musicalidades percebidas como africanas:

A forma de combater a musicalidade [portuguesa] é adotando outras músicas. Congolesas e brasileiras. A música brasileira, o cântico, a forma de cantar, um sotaque diferente. E ela mexe. Ela mexe com o corpo. Dançar samba mexe com o corpo. Isso é uma característica muito africana também (SERRANO, 2020).

A influência do samba também se fez muito presente entre os angolanos. Ataulfo Alves, Noite Ilustrada, Black Out, Adoniram Barbosa, entre outros, são artistas bem conhecidos entre os angolanos.¹⁸ Os precursores do semba angolano, o grupo *Ngola Ritmos*, bem como muitos outros grupos no período chamados de “folclóricos”, interpretavam o samba brasileiro dando-lhe “cores locais”¹⁹ Como destacou o músico e memorialista Mário Rui Silva, os angolanos consumiam vários gêneros musicais das Américas, mas apreciavam mais “o samba, talvez por estar mais próximo de um ritmo local e mais diretamente ligado à população de cultura mestiça” (conforme citado em RÊGO, 2014: p. 113).

O angolano Carlos Fernandes,²⁰ em depoimento, expõe que artistas de “samba-canção” eram muito conhecidos: “desde o Lúcio Alves [cantor de sucesso da “era do rádio” de final dos anos 1940 e início dos 1950], os mais velhos ouviam e dançavam essas músicas” (FERNANDES, 2021). Carlito Vieira Dias – em entrevista ao musicólogo Matheus Kushic – declarou que seu pai, Liceu do Ngola Ritmos, compunha sambas a moda angolana e que: “naquele tempo do meu pai eles tocavam muitos sambas; o samba era uma música muito ouvida aqui”. Na mesma declaração, Vieira Dias cita artistas brasileiros de diversos gêneros: “nós ouvíamos aqui o Ataulfo Alves, (...) o Noite Ilustrada” (KUSCHICK: 2016, p. 47). Paulo Lara, filho de Lúcio Lara,²¹ recordou, que em sua casa, quando era criança ouvia-se bastante música brasileira e lembrou-se de algumas canções: *Sei que é Covardia* (Ataulfo Alves), *O Bem do Mar* (Dorival Caymmi)²² e *A Felicidade* (Vinícius de Moraes), essa última um tema de abertura do filme *Orfeu Negro* (LARA, 2020). Como se percebe, a música brasileira sempre despertou um grande interesse nos angolanos, e, como já indicado, isso se deve a identificação entre os povos brasileiro e angolano.

O escritor Jonuel Gonçalves assevera que os angolanos sempre estiveram muito atentos à música brasileira:

Música brasileira era (...) das músicas mais tocadas em Angola quando eu era criança e adolescente (...). Em Luanda havia a Rádio Clube de Angola. (...) Passavam muita música do Brasil. Depois Luanda foi ganhando mais Rádios (...). Havia a rádio oficial do governo, a rádio católica (...). E todas passavam muita música brasileira (...). E de tudo quanto era estilo. E bastante atualizadas (GONÇALVES, 2020).

Gonçalves também acrescenta que as “ondas” de algumas rádios brasileiras alcançavam Luanda e que um aspecto “atrativo” da música brasileira era que era muito “dançável” (GONÇALVES, 2020).

Ainda sobre o samba, a imagem alegre e festiva do Carnaval carioca é quase sinônima da de Brasil para os angolanos, ao menos para os angolanos da classe média, majoritariamente branca, luandense que tinha poder aquisitivo para frequentar algumas das requintadas boates da cidade como a *Tamar*. O repertório da casa noturna era geralmente composto de shows artístico- musicais que mesclavam esquetes de humor, teatro e muita música e dança. A referida casa recebeu um número significativo de espetáculos internacionais, com destaque para companhias brasileiras. Um anúncio ocupando uma página inteira do *Diário de Luanda* (16/04/1966: p.5) propagandeava: “Show Brasil (...). Toda a alegria esfuziante do Carnaval Carioca”. A programação era composta, entre outras atrações, por uma “cantora sambista”, por uma “sambista de brec” e por um “ballet” com dançarinas brasileiras que, pela imagem que acompanha a matéria, usam trajes que remetem as passistas das escolas de samba cariocas.

Também em 1966, o festival da canção de Luanda teve a participação, como atração principal do cantor brasileiro Agostinho dos Santos, intérprete da canção *Manhã de Carnaval* (Luiz Bonfá), famosa por conta do filme *Orfeu Negro* (1959) do cineasta francês Marcel Camus. A película ficou mundialmente conhecida após ganhar o festival de *Cannes* e é, em parte, responsável pela construção de uma imagem do Brasil no exterior que remete a festa, alegria, sensualidade e exotismo associado ao samba, ao Carnaval e aos morros cariocas. Quando de sua candidatura a *Cannes*,

Orfeu sofre certa resistência da diplomacia brasileira que temia que o filme causasse uma imagem negativa do Brasil no mundo por conta de seus “personagens negros e das favelas” (FLÉCHET: 2009, p.48). A produção de Camus é baseada na peça de Vinícius de Moraes de 1956 e que foi encenada no Teatro Municipal do Rio de Janeiro.

Quanto ao público de Angola, os indícios apontam que *Orfeu Negro* agradou as plateias luandense dos cineteatros de Luanda. O periódico *A Província de Angola* (30/03/1962, p.5), assim o propagandeia: “um deslumbramento de cores, ritmo e ternura, o carnaval carioca, o desfile das escolas de samba, a alegria contagiante daqueles dias de loucura”. Infere-se que o filme de Camus foi um vetor importante na construção dessa imagem brasileira exótica, alegre, quente e sensual associada ao samba que circulava por Angola, sobretudo, para o público das classes médias e altas que frequentavam as boates e cineteatros da parte mais próspera de Luanda.

Recorrendo ao mesmo tipo de imagem alegre e festiva sobre o Brasil – descrito como “o país do ritmo” (*DIÁRIO DE LUANDA*, 13/08/1967: p. 3) os shows *Rio Sempre Rio*, *Bossa e Balanço*, *As Garotas do Embalo*, *Vem quente que eu estou fervendo* e *Aquarela Brasileira* são espetáculos que fizeram sucesso em Luanda em 1967. Todos são da companhia do diretor Lauro Silva, que passou algumas semanas em Luanda, e recorrem ao gênero *Teatro de Revista*, que, surgido em finais do século XIX e tendo se consolidado na década de 1920, é um tipo de show que mescla música, teatro, humor e paródia, passando “em revista” – revendo – acontecimentos recentes. Neyde Veneziano (2008: pp. 2-3) aponta que o Teatro de Revista adaptou algumas convenções das operetas populares como “música pontuando entradas e saídas” e a “apoteose” – essa última de maneira carnavalizada. Ainda segundo a pesquisadora:

O teatro de revista foi, indubitavelmente, o gênero que melhor representou a ideia que o Brasil tinha de si, dentro da tríade ideológica: mulher, malandragem e carnaval, signos da pátria convertidos em padrão de representação teatral (VENEZIANO, 2011: p. 2-3).

As “revistas” brasileiras apresentadas em Luanda correspondiam de maneira bastante fiel a esse modelo. A descrição de *Rio Sempre Rio* dada pelo *Diário de Luanda* (17/09/1967: p.7) enuncia a estrutura do show: a parte musical, interpretada por *Joãozinho Bossa Nova* e seus “êxitos do Brasil”, e, a parte da sensualidade: com *strep-tease* de algumas artistas e monólogos de malícia e humor. Faz parte também do modelo desse tipo de espetáculo o número principal da *vedete* – nos jornais luandenses chamada de vedeta – e os apresentados em Luanda não são diferentes. A vedete é a estrela principal deste gênero e apresenta um número que alia humor e a malícia, quando, geralmente, desce do palco e interage com a plateia.

E se Jesus fosse um homem de cor: os cantores populares.

Anteriormente, abordou-se a relativa falta de empolgação do público angolano de cine teatros luxuosos e das boates à música brasileira no estilo bossa nova e jazz e à artistas com temáticas supostamente engajadas. Nas falas de Elis Regina e do grupo de jazz *Os Brazucas*, destacou-se a percepção dos mesmos de que o público luandense “não conhecia” o que de mais moderno e sofisticado se produzia na música brasileira. Esses últimos declaram que nunca antes lhes haviam solicitado que tocassem um “bolero”. No entanto, os gêneros conhecidos como Sambão-Jóia, o de origem hispânica, mas com uma roupagem abraçabilizada, bolero e a balada romântica foram muito populares no Brasil nas décadas de 1960 e 1970 vendendo milhões de discos. Os expoentes desses gêneros foram Waldick Soriano, Nelson Ned, Benito de Paula, Paulo Sérgio, Roberto Carlos, Carmen Silva, entre outros (ARAÚJO, 2002: p. 12). Destaca-se que Ned, Carlos e Silva se apresentaram em Luanda entre 1960 e 1970.

Tais cantores e cantoras populares no Brasil eram qualificados por grande parte da crítica e da *intelligentsia* como “bregas” ou “cafonas”, denotando um julgamento de valor em relação a estes artistas.

Jornalistas e críticos como Nelson Motta, Tárík de Souza e José Ramos Tinhorão ou não escreviam em suas colunas e livros sobre estes artistas ou, indiretamente, escreviam avaliações que punham em dúvida a qualidade musical destes artistas (ARAÚJO, 2002: p. 111). Pejorativamente, muitas vezes esses artistas eram referidos como “cantores das empregadas domésticas”, mas é interessante notar que em Luanda eram consumidos pelas elites e setores médios que frequentavam espaços como os cineteatros *Aviz* e *Restauração* e a boate *Tamar*.

Pode-se admitir que a excelente recepção dos chamados “cafonas” em Angola se dá também pela familiaridade que o público local tinha com boleros. Como chama a atenção Richard Shain, boleros, merengues e ritmos afro-cubanos já circulavam desde os anos 1940 pela África Ocidental e Centro-Ocidental por conta das rádios francófonas de países como Senegal (SHAIN, 2002: p. 87-88).

Outro vetor de circulação foram as “*G.V. Series*”,²³ coletâneas de música cubana, caribenha e sul-americana produzidas por gravadoras europeias como EMI a partir da década de 1930 e que foram comercializadas a preços acessíveis em países como Senegal, Nigéria, Gana e nos dois Congos. E, pode se inferir, dos Congos chegou a Angola, uma vez que havia uma grande circulação cultural e de pessoas entre os referidos territórios. Na literatura angolana é possível encontrar referências às canções latinas e caribenhas. Em *Geração da Utopia* (PEPETELA, 2013), nos bailes lisboetas onde se reuniam os estudantes africanos sempre se tocavam boleros e merengues. Em *Manana* de Uanhenga Xitu, em uma festividade particular os convidados disputam qual disco seria ouvido: “vai agora o GV-8, rumba miloca. Não, vai o GV-31, o ‘cataplum’ (XITU, 2019: p. 80)”.

Esse “gosto” construído por gêneros cubanos como o merengue, a rumba, e, sobretudo, o bolero – ritmo lento, feito para dançar a dois, com temáticas lírico-amorosas – auxiliou a difusão da música brasileira chamada “cafona” pelos palcos e rádios angolanos, uma vez que o repertório destes cantores e cantoras era de boleros brasileiros e

“baladas românticas”. Há significativos relatos de que artistas angolanos foram influenciados pelos cantores deste gênero. A título de ilustração: Luiz Visconde – que recebeu o epíteto de “o maior cantor romântico de Angola” – já interpretou canções de Nelson Gonçalves (WEZA, 2007, p. 52). Pedrito interpretava sucessos de Agnaldo Timóteo e Lindomar Castilho (WEZA, 2007: p. 93); não tanto na chave romântica, mas na “chave caribenha”, Sara Chaves interpretava Carmen Miranda (REGO, 2016: p. 91). Isso ajuda a entender o grande sucesso de Roberto Carlos em Angola, cujo repertório é composto principalmente de baladas românticas e, em menor medida, de boleros como *Não é por mim* (1961). É preciso destacar que Roberto Carlos não é um artista enquadrado totalmente dentro do gênero “cafona”, pois ganha legitimidade tendo algumas de suas canções gravadas por grandes nomes da MPB como Maria Betânia; mas tem um repertório de canções românticas que o aproxima dos artistas do chamado “brega” como Agnaldo Timóteo e Carmen Silva.

Fazem parte do repertório de Roberto Carlos em finais da década de 1960 e início da de 1970 canções no estilo *jovem guarda* – com uma estética sonora próxima do rock – como *Se você pensa* (1968), e, principalmente baladas românticas *As canções que você fez pra mim* (1968), *O tempo vai apagar* (1968), *Sua estupidez* (1969), *Não tenho nada a perder* (1969), *Minha senhora* (1970), *Detalhes* (1971), *Amada Amante* (1971), entre outras.

Também em 1972, se apresenta em Luanda a cantora Carmen Silva (*A PROVÍNCIA DE ANGOLA: 02/12/1972, p.3*) cujo repertório também é composto de boleros e baladas românticas como *Adeus Solidão* (1969) e *Não vou mais amar ninguém* (1971). “Na voz de Carmen Silva ouvem-se ecos do porão do primeiro navio negreiro e lamentos do terreiro da primeira senzala” (ARAÚJO, 2002: p. 175) descreve Paulo César Araújo sobre sua trajetória, remetendo ao fato do pai de Carmen ter nascido em 1866, portanto, antes da abolição da escravidão no Brasil.

Outro cantor popular que se apresenta em Luanda na mesma época é Cláudio Fontana no *Restauração* (A PROVÍNCIA DE ANGOLA: 02/12/1972, p.3). Fontana também tem um repertório de baladas românticas sendo uma delas *Estou amando uma garota de cor* cujo refrão diz: “a felicidade não tem forma e não tem cor/ em você existe o verdadeiro amor”, temática que não soaria estranha aos ouvidos acostumados ao ideário lusotropicalista de convivência “harmoniosa” entre as raças. Outra letra de Fontana, essa interpretada por Toni Tornado, é *E se Jesus fosse um homem de cor?*²⁴ em que pergunta: “você teria por ele o mesmo amor/ Se Jesus fosse um homem de cor?” Ainda de acordo com Paulo César Araújo esta canção foi composta justamente após suas apresentações em Angola em 1972:

Quando eu cheguei na portaria de um hotel em Luanda, testemunhei uma cena que me marcou muito: vi um cidadão branco, português, agredir de uma forma terrível um negro que estava ali carregando as malas dos hóspedes. E aquilo me chocou muito na hora. Aí eu fui para o quarto do hotel e fiquei pensando: ‘Meu Deus! Se o Cristo que eu amo, e que toda a humanidade ama, não fosse branco e de olhos azuis, como nos é pintado e mostrado, será que as pessoas o amariam da mesma forma? Será que esse cidadão que eu vi agora bater nesse negro, teria por Cristo algum amor se Ele fosse um homem de cor?’ Enfim, a coisa foi se avolumando e eu saí de Luanda com esse tema cabeça. Mais tarde, ao retornar ao Brasil, num daqueles momentos com vontade de compor, peguei o violão e fiz *Se Jesus fosse um homem de cor* (conforme citado em ARAÚJO, 2002: p. 182).

Acerca das práticas colonialistas violentas dos portugueses em relação aos trabalhadores africanos essas foram registradas e denunciadas por várias obras da literatura angolana, como assinala Carvalho Filho (1999: p. 75) “até castigos físicos, tais como palmatórias e chibatadas, os patrões impingiram”, aos trabalhadores, referindo-se ao trabalho contratado que existia até o começo da década de 1960. No entanto, tais práticas violentas permaneceram

presentes mesmo após o fim do estatuto do indigenato, ordenamento jurídico que impunha o trabalho compulsório aos africanos chamados de “gentios” ou “indígenas”.²⁵

Cabe ressaltar que, ao que indicam as fontes, os nomes de “prestígio” da MPB como Milton Nascimento, Chico Buarque, Caetano Veloso, entre outros, não se apresentaram em Angola no período de 1961 a 1974. Em parte porque, como vêm sendo demonstrado, os artistas que tinham maior recepção em Angola eram os mais populares, os cantores e cantoras de músicas românticas. Contribui para tal situação certo desinteresse da mídia e da sociedade brasileira em geral pelo continente africano, a não ser em uma perspectiva “congelada”, de um passado idílico. A África daquele presente das lutas anticoloniais pouco apareceu nas canções dos músicos brasileiros, e, mais uma vez, isso se deve ao completo desconhecimento do que se passava no continente.

Considerações finais

O Brasil, a cultura e a música brasileira foram paradigmas importantes para os angolanos de vários matizes ideológicos no período em questão. Para os que se identificavam como “colonos” e, portanto, entendiam Angola como uma província ultramarina de Portugal, o Brasil seria a “prova” de que a ação portuguesa nos trópicos tinha logrado êxito: o “irmão brasileiro” via a si mesmo e era visto por outros povos como um exemplo de tolerância e convivência harmoniosa entre as raças. Em todo caso, hoje se sabe que tal crença era um mito. No âmbito músico-cultural, esse grupo entendia o samba e o carnaval também como um produto da suposta “síntese luso-africana” que só foi possível, dentro da – equivocada – perspectiva lusotropical dada à suposta ação portuguesa benevolente e integradora nos trópicos e suas características.

A música romântica brasileira e as canções com temáticas tristes relacionadas ao universo lírico-amoroso faziam sucesso tanto para

o grupo dos “colonos” quanto para os “angolanos nacionalistas”. Quanto à estética e a sonoridade, tal fato se deve a circulação desde a década de 1940 dos gêneros latinos e caribenhos pela costa ocidental do continente africano. Especificamente em relação ao segundo grupo, mesmo quando consumiam gêneros musicais e canções que possuíam temáticas lamentosas, os angolanos nacionalistas o faziam rejeitando a chave portuguesa do fado e adotando uma “chave” latina, que em maior ou menor medida tinha aspectos afro-americanos: ouviam e dançavam tangos, boleros e as músicas românticas brasileiras. Vale também acrescentar que a circulação desses cantores populares em Angola se deve ao seu grande sucesso comercial no Brasil, e, como já abordado, os angolanos sempre estiveram atentos à música brasileira no geral.

É possível inferir que as realidades dos morros e favelas cariocas presentes no samba e na MPB, bem como as temáticas cantadas pelos gêneros do nordeste que aludiam à pobreza e à migração pudessem soar semelhantes às questões locais para os angolanos nacionalistas. Também para esse grupo, o “irmão mais velho” do outro lado do Atlântico teve sucesso porque “se libertou primeiro” e porque engendrou uma cultura e uma identidade própria, distinta da de Portugal. Ainda para aqueles que buscavam construir a nação angolana, a imagem alegre e festiva da música brasileira – em oposição à imagem melancólica, saudosa e triste da música lusitana – remetia às heranças africanas, talvez angolanas, do Brasil.

Depoimentos Informais

Fernandes, C. (2021, janeiro 11). [Entrevista de A. Reis; Aplicativo digital de Mensagens]. Gonçalves, J. (2020, setembro 11). [Entrevista de A. Reis; Aplicativo Digital de Mensagens]. Lara, P. (2020, setembro 5). [Entrevista de A. Reis; E-mail].

Serrano, C. (2020, setembro 9). [Entrevista de A. Reis; Aplicativo Digital de Mensagens]

Referências Bibliográficas

ALVES, Amanda. *Angolano Segue em Frente: um panorama do cenário musical urbano de Angola entre as décadas de 1940 e 1970*. Tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Fluminense, Niterói, 2015.

_____. “Esse crioulo vai longe”: racismo e construções discursivas sobre Tony Tornado na imprensa periódica brasileira (1970-1972). Dissertação de Mestrado, Rio de Janeiro: CEFET, 2019.

ANTÔNIO, Jorge. *O lendário Tio Liceu e os N'gola ritmos*. Mukixe/LX Filmes, Lisboa/Luanda 2010.

BITTENCOURT, Marcelo. “Estamos juntos!”: o MPLA e a luta anticolonial (1961-1974). Kilombelombe: Luanda, 2008.

_____. “Jogando no campo do inimigo: futebol e luta política em Angola”. In: BITTENCOURT, Marcelo.; MELO, Vitor.; NASCIMENTO, Augusto. (Org.). *Mais do que um jogo: o esporte e o continente africano*. Rio de Janeiro: Apicuri, 2010.

BOSSLETT, Juliana. *A cidade e a guerra. Relações de poder e subversão em São Paulo de Assunção de Luanda (1961-1975)*. Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Fluminense, Niterói, 2014.

CARNEIRO, Juliana. ‘Angolanos olham para o Brasil, mas brasileiros não olham para Angola’, diz escritor. BBC NEWS BRASIL, 2011. Disponível em https://www.bbc.com/portuguese/noticias/2011/09/110908_angola_entrevista_jc. Acesso em 20/01/2021 às 17 h 00 min.

CASTELO, Castelo. Uma incursão no lusotropicalismo de Gilberto Freyre. *Blogue de História Lusófona*, v. 6, n. 1, p. 261–280, 2011.

_____. “Novos Brasis” em África: desenvolvimento e colonialismo português tardio”. *Varia História*, v. 30, n. 53, p. 507–532, 2014.

DÁVILA, Jerry. *Hotel Trópico: Brazil and the challenge of African decolonization, 1950–1980*. Durham: Duke University Press, 2010.

CARVALHO FILHO, Sílvio. “A identidade literária na literatura angolana (1975–1985)”. *Cadernos CESPUC de Pesquisa Série Ensaios*, n. 5, p. 68–77, 1999.

DA VILA, Martinho. *Kizombas, Andanças e festas*. Rio de Janeiro: Record, 1992.

ARAÚJO, Paulo César de. *Eu não sou cachorro, não: música popular cafona e ditadura militar*. Rio de Janeiro: Editora Record, 2002.

SOUZA, Carolina de. *Relações de Poder em Angola: Uma leitura dos romances de Pepetela (1975-2005)*. Tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2019.

SANTOS, Alexandre Reis dos. “Um abraço do samba ao semba”: diálogos musicais e políticos entre Angola e Brasil na década de 1980. *Temporalidades*, v. 11, n. 1, p. 163–180, 2019.

FERREIRA, Eduardo. “A lógica da consolidação da economia de mercado em Angola, 1930-1974 (La logique de la consolidation de l’économie de marché en Angola, 1930-1974)”. *Análise Social*, Lisboa, (85), 83-110, 1985.

FLÉCHET, Anais. “Um mito exótico? A recepção crítica de Orfeu Negro de Marcel Camus (1959- 2008)”. *Significação: Revista de Cultura Audiovisual*, v. 36, n. 32, p. 43–62, 2009.

FLORES, Marilda. “Retornados, desalojados, deslocados: a construção da memória do regresso de angola para Portugal”. Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da UNIRIO, Rio de Janeiro, 2019.

FREUDENTHAL, Aida. “A Baixa de Cassanje: algodão e revolta”. *Revista Internacional de Estudos Africanos*, n. 18–22, p. 245–283, 1995.

KUSCHICK, M. B. *Kotas, mamás, mais velhos, pais grandes do semba: a música angolana nas ondas sonoras do atlântico negro*. Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Musicologia da UNICAMP, 2016.

MELO, Dario; SANTOS, Jacques (Orgs.). *O homem da Quijinga*. Lisboa: Edições Chá de Caxinde, 2007.

APOLITANO, Marcos. *Seguindo a canção*. São Paulo: Annablume, 2001.

PENNA FILHO, Pio.; LESSA, Antônio. “O Itamaraty e a África: as origens da política africana do Brasil”. *Revista Estudos Históricos*, v. 1, n. 39, p. 57–81, 2007.

PEPETELA. *A geração da utopia*. São Paulo: LeYa, 2013.

REGO, Ricardo. *Circulação da Música Popular entre Brasil e Angola*. PhD Thesis, Paris, EHES, 2014.

SANTOS, Edmilson. *O MPLA no Brasil: A Campanha pela Independência de Angola no contexto político brasileiro (1960-1964)*. Monografia de Especialização apresentada ao Programa de Pós-graduação em História da Universidade Federal Fluminense, 2007.

SHAIN, Richard. "Roots in reverse: Cubanismo in twentieth-century Senegalese music". *The International journal of African historical studies*, v. 35, n. 1, p. 83–101, 2002.

VENEZIANO, Neyde. *O sistema vedete*. Repertório, p. 58–70, 2011.

VIEIRA, Luandino. *A vida verdadeira de Domingos Xavier*. São Paulo: Leya, 2012.

WEZA, José. *O percurso histórico da música urbana Luandense: subsídio para a história da música Angolana*. Luanda: Governo da Província de Luanda, 2007.

WHITE, Bob. *Congolese rumba and other cosmopolitanisms*. Paris: Éditions de l'École des hautes études en sciences sociales, 2002. v. 42

XITU, Uanhenga. *Manana: Uanhenga Xitu* (Edição Crítica). Jundiaí: Paco e Literatura, 2019.

Os testemunhos das mbulumbumbas: Angola, Brasil e a circulação atlântica dos arcos musicais africanos

Josivaldo Pires de Oliveira

UNIVERSIDADE DO ESTADO DA BAHIA

As grafonolas antigas foram postas a funcionar, mais as orquestras mulatas que às vezes actuavam em farras da cidade, mais os ngomas e kissanjis do Dombe, mais as mbulumbumbas do Planalto. Até apareceu uma cabrita que sabia cantar o fado. (PEPETELA, 1984, p. 79)

Os arcos sonoros são uma modalidade de instrumentos musicais identificados em diferentes partes do mundo, especialmente nas sociedades africanas, americanas e asiáticas. Se apresentam de diferentes formas, sendo as mais conhecidas aquelas que tem a boca como caixa de ressonância e aqueles que tem como caixa acústica uma cabaça anexada na extremidade inferior da verga arqueada. É sobre esta última que este trabalho aborda.

Estes arcos musicais fazem parte do património sonoro das culturas tradicionais de África e dispersaram por grande parte do mundo, influenciando suas artes musicais. Este foi o caso dos arcos monocórdios como as mbulumbumbas de Angola, que no Brasil se tornaram conhecidos por urucungo ou berimbau de barriga, ocupando lugar no conjunto sonoro da capoeira. Aqui procuro ponderá sobre a história destes arco musical e a experiência das trocas sonoras entre Angola e Brasil, protagonizada pela história das mbuluibumbas e berimbaus através do Atlântico.²⁴

24. A bibliografia sobre os arcos musicais nas Américas ainda é muito tímida, mas algum esforço já pode ser registrado, nesse sentido, vale a consulta de CIVALLERO, 2014. Isso seja

Da música tradicional em Angola: os arcos monocórdios

Na epígrafe que abre este capítulo, o escritor angolano Pepetela destaca os instrumentos musicais que alegraram a despedida fúnebre de um querido militante que se comprometia com a luta anticolonial em Angola, o qual havia sido assassinado. Sua despedida não foi com tristeza e sim com alegria registrada ao som de muitos instrumentos, desde os antigos tocadores de vinil, aos artefatos sonoros da música tradicional angolana. Entre estes não faltaram as mbulumbumbas, arcos monocórdios tão comuns nas culturas sonoras dos diferentes povos de Angola.

Este arco musical, de variada denominação, ocupa lugar de destacada evidência, às vezes protagonizando como personagem nas narrativas da literatura de Pepetela, não deixando esse escritor de evidenciar “a cadência frenética de mbulumbumba a despertar os homens e o gado” (PEPETELA, 1984, p. 233)²⁵ A presença desses arcos musicais na cultura angolana é observada em diferentes espaços e circunstâncias culturais narradas pela literatura. Henrique Abranches, por exemplo, toma a mbulumbumba como amuleto mágico do protagonista principal de seu célebre romance *A khonkava de Feti*.

Escrito no final da década de 1970, Henrique Abranches enfatiza, neste romance, elementos da cultura tradicional do Sul de Angola no processo de constituição do sentimento de angolanidade, através das aventuras do tocador de mbulumbumba, o personagem Kaptia.

dito também para os Estudos Africanos. O tema ainda é referido em notas de pés de página ou pequenas partes de publicações mais genéricas.

25. Violino ou viola de cabaça também é a denominação do nhanero, arco musical identificado entre populações tradicionais da Guiné-Bissau, mas sobre o qual ainda não identifiquei maiores registros para esta colônia portuguesa. Assim como na Província da Guiné, em Cabo Verde, outra Colônia portuguesa, tive notícia apenas de um arco musical da música tradicional “indígena”, o címboa ou cimbó que também se assemelha aos arcos moçambicanos e guineenses denominados “violino de cabaça”.

Abranches apresenta o arco musical com certo toque de magia e seu tocador, um pretense herói nacional.²⁶ Para ele, a mbulumbumba, arco musical de seu personagem, é o mesmo que identificamos no outro lado do Atlântico, quiçá no Brasil: “arco musical monocórdio, muito típico dos pastores nyaneca (Bantu), mas realmente muito espalhado por toda a Angola sob outras formas, por toda a África e até pela América, como consequência do tráfico” (ABRANCHES, 2004, p. 290). Sua tese da diáspora dos arcos musicais angolanos é compartilhada por Pepetela, o qual afirma ser a mbulumbumba angolana “um instrumento musical formado por um arco e uma corda com uma cabaça para ressonância; no Brasil, berimbau” (PEPETELA, 1984).

Esses arcos musicais, em Angola, compunham seu patrimônio sonoro, sendo manuseado por membros de diferentes grupos etno-linguísticos desta sociedade africana. Por esta razão não escapavam aos registros feitos por quem com estes grupos mantinha contato. Este foi o caso dos arcos musicais, que juntamente com outros artefatos do patrimônio sonoro, foram registrados por diferentes visitantes coloniais: agentes da administração colonial, missionários, etnógrafos, fotógrafos, etnomusicólogos, etc. Os estudos das artes musicais e seus artefatos sonoros tem apontado para os arcos que tem a boca como caixa de ressonância, como a primazia de todos os instrumentos de cordas, inclusive as mbulumbumbas. Estes arcos de boca podem ser identificados em várias partes do mundo, em diferentes épocas, inclusive nas Américas. Edgardo Civalero, faz um mapeamento importante de arcos de boca nas culturas musicais dos países da América do Sul, mas defende ser grande parte destes oriundos das sociedades africanas. (CIVALLERO, 2014). Nessas sociedades esses arcos de boca precederam aqueles que tem como caixa de ressonância uma cabaça anexada na extremidade inferior ou aproximadamente ao

26. Catálogo-Inventário do Museu de Etnographia do Ultramar. In: *Anais da Junta de Investigações do Ultramar*, Vol. X, Tomo 1, Lisboa, 1955, p. 5-580

meio da verga arqueada que constitui o instrumento, como também é caracterizada a mbulumbumba.

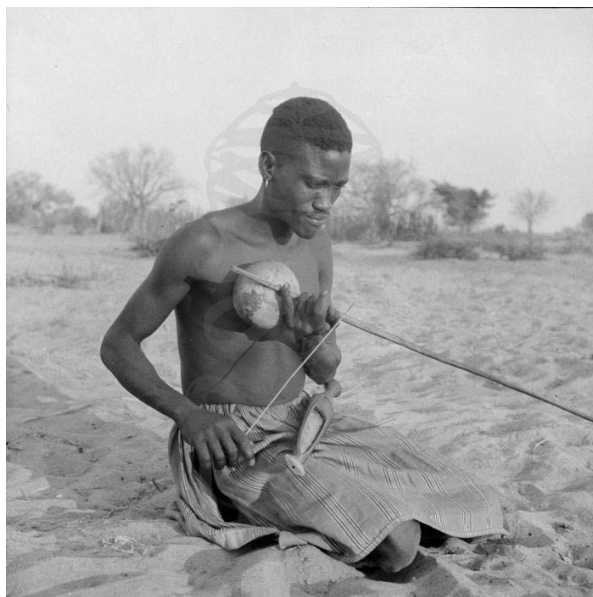


Figura 1 – Tocador de mbulumbumba (Angola)

Elmano Cunha e Costa (1935-1939). ACTD/Arquivo Histórico Ultramarino

Sobre os arcos de boca, provável ancestral das mbulumbumbas, sua existência remota entre os povos khoisan, sempre levantou suspeita entre os pesquisadores, por mais que pouco se tenha notícias de estudos aprofundados sobre essa forma de artefato sonoro entre esses grupos. Maria da Luz Duarte, por exemplo, afirma que “o arco musical está bastante associado às populações khoisan, que habitaram a África Austral, incluindo Moçambique, há muitos séculos e dos quais ainda hoje há vestígios”. (DUARTE, 1980, p. 48). Assim como Maria da Luz Duarte observou sobre a importância dos khoisan para os arcos musicais em Moçambique, o etnólogo José Redinha afirma ser o arco de boca “o mais primórdio cordofone de que dá testemunho o inventário musical angolano” (REDINHA, 1984, p. 53). Guardadas as devidas variedades, José Redinha entende que o próprio arco de caça

tenha sido o primeiro monocórdio, citando exemplo dos khoisan do Sudoeste de Angola.

Carlos Estermann, missionário católico bastante conhecedor dos grupos étnicos de Angola, afirma que os khoisan têm como importante utensílio o arco, o qual é comumente utilizado como arma, juntamente com a flecha (ESTERMANN, 1960). O uso remoto do arco entre os khoisan, não funcionava apenas como arma em sua cultura, mas era adaptado a outras demandas da vida cotidiana destes antigos habitantes do Sudoeste africano, a exemplo da constituição de instrumentos musicais, como foi registrado por Gerard Kubik entre os povos khoisan no Sudoeste de Angola (KUBIK, 1970).

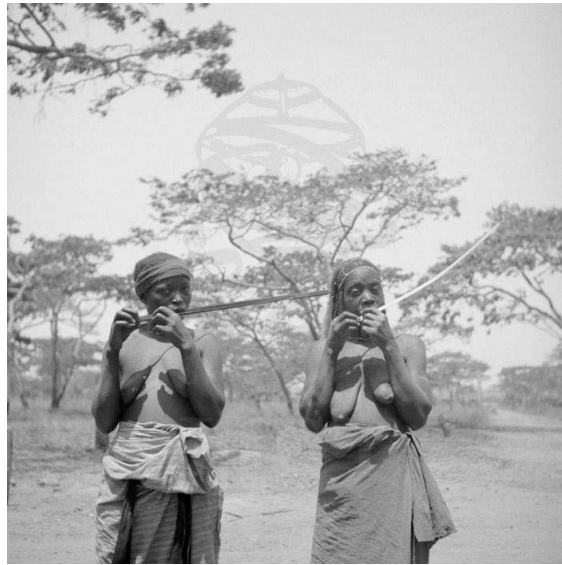


Figura 2 – Orquestra feminina de arco de boca (Angola)

Elmano Cunha e Costa (1935-1939). ACTD/Arquivo Histórico Ultramarino

Os instrumentos musicais compunham o acervo das culturas locais nas sociedades africanas, juntamente com outras práticas tradicionais, a exemplo dos ritos e cerimônias sagradas, das danças, literatura oral, formas de cura e crenças religiosas. Em Moçambique, por

exemplo, o uso dos arcos musicais é predominante nos distritos do Sul, onde se destaca o arco monocórdio de caixa acústica denominado chitende. Entretanto, o Padre Alexandre Valente de Matos identificou, na década de 1950, o uso dos arcos musicais entre os chirimas, povo do grupo étnico-linguístico dos macua, habitantes do Norte da então Província. Valente de Matos registrou em suas anotações etnográficas pelo menos cinco tipos de arcos musicais, sendo alguns bastante semelhantes ao chitende, do Sul de Moçambique e mesmo as mbulumbumbas, hungos e rucumbos de Angola. Chamou-me bastante atenção o arco denominado tchakáre, o qual, segundo o missionário, os macuas de Nampula e Meconta dão o nome de “viola” e sua forma de harpa de uma corda só se aproxima de outro arco encontrado no Sul de Moçambique, denominado kanhembe e conhecido por “violino de cabaça” (MATOS, 1960, p. 38-39).²⁷ Vale ainda registrar que alguns destes arcos foram elencados em uma publicação sobre instrumentos africanos inventariados no Museu de Etnografia do Ultramar.²⁸

Os instrumentos musicais e, por conseguinte seus tocadores e tocadoras, pertenciam e ainda pertencem ao universo das culturas locais que tanto interesse despertaram entre os diferentes visitantes à essas terras africanas. Um exemplo bastante ilustrativo, no caso de Angola, foram os registros do fotógrafo português Elmano Cunha

27. Elmano Cunha e Costa nasceu em Aveiro, a 8 de setembro de 1892, e morreu em Lisboa, em 12 de maio de 1955. Advogado e jornalista, foi para Angola em 1929, passando a Exercer Advocacia em Moçâmedes, aonde criou e dirigiu o jornal O Sul de Angola. Foi um declarado apoiador do Estado Novo e, por conseguinte, do regime Salazar. Essas e outras informações sobre Elmano Cunha e Costa podem ser consultadas em CASTELO, MATEUS, 2014.

28. A capoeira é caracterizada pela gestualidade e destreza de movimentos corporais de ataque e defesa, os quais são orientados por acompanhamentos de instrumentos musicais, a exemplo dos berimbaus ou urucungos, pandeiros e tambores dentre outros instrumentos de percussão africana e por todo um repertório de cantigas versadas nas histórias do cotidiano das populações negras. Sobre a história da capoeira no Brasil, ver meus trabalhos anteriores, a saber: OLIVEIRA, 2005 e OLIVEIRA, 2009.

Os arcos musicais africanos em sua circulação atlântica são identificados em diferentes regiões nas Américas. Entretanto, no Brasil foi aonde predominou o arco que mais se assemelha com as mbulumbumbas angolanas, o que, além dos testemunhos de Pepetela e Henrique Abranches, pela semelhança física e forma de manuseio, reforça a possibilidade da relação destes com o berimbau brasileiro. Sobre essa tese, ressalte-se ainda as observações de Kay Shaff. Ao investigar sobre os arcos musicais africanos e analisar os registros sobre Angola, conclui que “os arcos musicais africanos e brasileiros tem sido iguais em todos os aspectos importantes desde, ao menos, fim do século XIX” (SHAFFER, 1977, p. 8).

As mbulumbumbas de além-mar: arcos musicais africanos no Brasil

Assim como em outras regiões que receberam africanos comercializados no tráfico transatlântico, no Brasil se produziu diferentes evidências sobre instrumentos musicais de origem africana, manuseados pelas populações cativas ou libertas ao longo do século XIX. Em grande parte dos oitocentos, um dos mais importantes e recorrentes registros foi produzido pelo punho e olhar dos viajantes estrangeiros, especialmente em suas narrativas iconográficas. Tornaram-se notórias, por exemplo, as famosas pranchas de Jean-Baptiste Debret e Johann Moritz Rugendas, que registravam suas impressões do cotidiano dos africanos escravizados no Brasil, evidenciando diferentes práticas, a exemplo da sua cultura sonora (SILVA, 2005). Estes artistas registravam a presença de diferentes instrumentos musicais como marimbas, dkansas, ngomas, cuícas, quisanyes e os inusitados arcos, identificados por diversas denominações, a exemplo de urucungo e berimbau de barriga ou simplesmente berimbau, semelhantes à mbulumbumba. Tanto as iconografias, como as descrições textuais produzidas por eles, foram exploradas como referências para todo aquele

que se dedicava a estudar o Brasil do século XIX, sem se atentar especificamente para sua cultura material sonora, por mais que alguma referência fosse feita aos artefatos musicais, evidentes nas situações de divertimentos sonoros como sambas e batuques, nos chamados “ajuntamentos de pretos”.

Além do Brasil, outros países da comunidade atlântica também registraram a presença destes monocórdios africanos. Tonym Falola, ao discutir sobre a circulação de conhecimentos africanos no universo atlântico, e da influência exercida pelas culturas africanas às diferentes comunidades americanas (inclusive aos brancos da América do Norte), lembra da “influência africana no desenvolvimento da música *country* e do banjo Apalaches branco, bem como no desenvolvimento do baixo *washtub* americano a partir do arco musical africano” (FALOLA, 2020). Assim como a influência exercida pelos arcos musicais africanos no desenvolvimento de outros instrumentos de corda nas sociedades norte-americanas, como frisado por Falola, esses monocórdios africanos também penetraram nas culturas afro-cubanas. Fernando Ortiz lembra da “burumbumba”, arco musical proveniente de Angola, o qual era muito utilizado em Cuba em cerimônias religiosas e que, segundo ele, era conhecido tanto em Angola quanto no Brasil como “recumbo” (ORTIZ, p. 295).

Estes monocórdios africanos, depois de atravessarem o Atlântico no processo de reinvenção e circulação das artes sonoras de África, ganharam visibilidade no Brasil através da capoeira, prática cultural de matrizes africanas. Esta conta como principal instrumento de sua orquestra, este arco denominado em terras brasileiras de berimbau de barriga ou urucungo (OLIVEIRA, 2019). Entretanto, essa relação do arco musical com a capoeira só passou a ser mais facilmente identificada nos registros históricos a partir do século XX.³⁰ Em 1856, o Cônsul britânico James Wetherell, em visita ao Brasil, registrou em

30. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 12/12/1965, p. 5.

terras da Bahia um instrumento que ele descreveu como “instrumento musical dos pretos”, e era constituído de “uma comprida vara curvada como se fosse um arco cujas pontas são unidas por um fio de metal; meia cabaça, servindo de caixa de ressonância, é fixada a este arco por meio de uma argola que, puxada para cima ou para baixo, afrouxa ou estica o fio”. Tratava-se do berimbau e sua execução foi descrita pelo Consul: “o arco é segurado na mão esquerda e a parte aberta da cabaça fica apertada sobre o corpo do músico. Entre um dedo e o polegar da mão direita, segura-se uma varinha com a qual se bate no fio, produzindo um som agudo” (WETHERELL, s/d., p. 109). Em nenhum momento da detalhada descrição, o visitante inglês fez referência ao brinquedo da capoeira conjugado com o som do berimbau.

Assim como o Consul inglês, outros visitantes estrangeiros e mesmo os escritores brasileiros que tiveram a oportunidade de registrar a presença do arco musical africano no Brasil, no século XIX, não o identificaram relacionado à orquestra da capoeira. Isto sugere que os registros sobre esses instrumentos no Brasil do século XIX nem sempre eram acompanhados de notícias sobre a roda de capoeira, espaço circular que sedia o entretenimento constituído de movimentos gestuais e cantorias acompanhadas por instrumentos de origem africana, a exemplo dos referidos arcos musicais. Tais registros aparecem, no entanto, em abundância a partir do início do século XX. Isto permite entender que a capoeira foi a responsável pela perpetuação dos arcos musicais africanos no Brasil, pois nas outras sociedades americanas e caribenhas, nas quais registros foram realizados até meados do século XX, entraram em completa extinção.

As memórias de Manoel Querino, reunidas em pequenas crônicas que remetem ao século XIX, foi até então o registro mais preciso sobre o arco musical africano na roda de capoeira para este período. Em *Bahia de Outrora* (1916), Querino afirmou que a capoeira nas terras baianas era um brinquedo que se dançava ao som do berimbau.

Depois de registrar que os negros de Angola foram os introdutores da capoeira na Bahia, Querino diz que em seus exercícios de agilidade, “que a gíria do capadócio denominava – *brinquedo*, dansavam a capoeira sob o ritmo do *berimbau*, instrumento composto de um arco de madeira flexível preso às extremidades por uma corda de arame fino, estando ligado à corda uma cabacinha” (QUERINO, 1955, p. 75.) A partir de então, pouco se registraria sobre a roda de capoeira sem a identificação do berimbau, inclusive conduzindo a orquestra que sustentava com sua sonoridade a roda do brinquedo, da vadiação, como bem registrou Edison Carneiro: “a orquestra – berimbau, ganzá (reco-reco) e pandeiro, no máximo – fica num ponto qualquer do círculo formado pelos espectadores e em que terá lugar a vadiação” (CARNEIRO, 2008, p. 54).



Figura 4 - Mestre Waldemar da Paixão, Bahia, tocando o berimbau

Fonte: CASTRO JÚNIOR, Luis Vitor. *Encruzilhadas fotográficas de Marcel Gautherot: quando o corpo na capoeira é festa e labuta (1940-1960)*. Salvador: EDUFBA, 2018, p. 15.

A capoeira foi importante não apenas pela perpetuação do arco musical africano na cultura brasileira, foi ela também mediadora da circulação atlântica deste instrumento, inclusive pela arte protagonizada por indivíduos que conheceram o berimbau na roda de capoeira

e se tornaram notórios na arte sonora produzida por este arco musical que extrapolou as fronteiras atlânticas do Brasil, inclusive de retorno ao continente africano. Um exemplo bastante ilustrativo foi a participação da capoeira e seus tocadores de berimbaus na delegação brasileira que participou do Festival de Arte Negra em Senegal, na África Ocidental, na década de 1960.

O 1º Festival Internacional de Arte Negra ocorreu em Dakar, entre os dias 01 e 23 de abril de 1966, promovido pelo governo senegalês, durante o mandato presidencial do poeta Léopold Sédar Senghor, contando com financiamento da UNESCO (Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura). O Festival enfatizou a importância estética e política da arte negra produzida em África e nos países da diáspora africana, com destacada ênfase para as artes plásticas, o cinema e a música.³¹ Entretanto, o Festival tinha, antes de qualquer coisa, um objetivo político de valorização dos povos negros em África e fora dela, como assegurava Senghor na abertura do evento, segundo Waldir Freitas Oliveira, representante oficial da delegação brasileira:

Após defender a tese de que a arte negra continuava viva e atual, a preencher as suas funções, expressando a vida, dando-lhe sentido e ajudando os homens para uma vida melhor, tendo sido capaz de, em terras outras que não as africanas, conservar-se e renovar-se sobre suas próprias raízes, como se deu, por exemplo, nos Estados Unidos, exaltou Sedar Senghor os artistas negros africanos que buscam hoje revivificar suas obras de arte nas fontes da história e das tradições dos povos negros (OLIVEIRA, 1966, p. 177).

Pela tônica do idealizador do Festival, a capoeira não poderia faltar na delegação brasileira, pois reunia todos os elementos elencados em seu discurso de valorização das artes negras em África e na diáspora.

31. *Revista Realidade*, Rio de Janeiro, 1970, p. 153.

Na comitiva composta por 30 artistas brasileiros, constava o grupo de capoeiristas baianos, o qual se apresentou logo no início do Festival, como lembra Waldir Freitas Oliveira: “com seus ritmos primitivos de Angola, com um repertório de canções onde palavras africanas e portuguêsas se misturam de maneira completa, acompanhada por instrumentos herdados da África Negra” (OLIVEIRA, 1966, p. 179). Dentre os referidos instrumentos “herdados da África Negra”, estavam os berimbaus, os arcos musicais de origem africana. A capoeira correspondia então à categoria de música constituinte da programação do Festival, pois, segundo informou o jornal *Correio da Manhã*, “levar-se-á em conta tanto o jazz como os ritmos afro-latinos, afro-cubanos, os negro-spirituals, etc, premiando-se, ainda, seus intérpretes, músicos, compositores e conjuntos.”³²

A comitiva da capoeira para participar do 1º Festival Internacional de Arte Negra do Senegal foi composta por mestre Pastinha, Gato Preto, Gildo Alfinete, Roberto Satanás, João Grande e Camafeu de Oxossi. Segundo os órgãos de imprensa brasileiros, arrancou aplausos do público durante suas exibições. Destes, destaque-se Camafeu de Oxossi como exímio tocador de berimbau que arrancou aplausos do público e atenção da imprensa. A Revista Realidade, editada no Rio de Janeiro, em matéria especial sobre a vida de Camafeu de Oxossi, afirma que seu maior momento foi como músico no Festival de Artes Negras em Dakar: “Depois das primeiras apresentações, foi convidado a dar um show extra, para Olga de Ala-Ketu dançar. Numa das exibições, no Estádio da Amizade, foi ouvido e aplaudido por 10 mil pessoas”.³³

Não apreciei outras evidências sobre esta apresentação extra à programação do Festival, na qual Camafeu tocaria para Olga de Ala-Ketu. Talvez, ainda, ele não estivesse sozinho, mas acompanhando a orquestra da capoeira liderada pelo mestre Pastinha. Entretanto, ênfase

32. *Última Hora*, Rio de Janeiro, 14/11/1963, p. 10.

33. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 23/06/1963, p. 09.

foi dada por parte da imprensa sobre a participação de Camafeu e seu inestimável berimbau em tão pomposo evento. Tanto as notícias que anunciavam a participação dos capoeiristas no Festival, quanto aquelas publicadas posteriormente que informavam o sucesso da comitiva brasileira no evento do país africano enfatizavam a figura de Camafeu de Oxossi.



Figura 5 - Última edição do Album sobre músicas de Capoeira de Camafeu de Oxóssi
Fonte: Acervo do autor

Camafeu e seu berimbau já eram conhecidos da imprensa brasileira, assim como de setores influentes da capital baiana desde antes dos preparativos para a participação da delegação brasileira ao Festival no Senegal. Em 1963, por exemplo, foi tratado como “solista de berimbau” pelo editorial do jornal Última Hora, do Rio de Janeiro, na divulgação de seu primeiro LP gravado pela Continental, o qual contava com um precioso texto de capa assinado por Jorge Amado, amigo particular de Camafeu de Oxossi. Neste período ele já era uma figura

notória entre influentes artistas e intelectuais baianos, talvez por conta de seus vínculos com o candomblé, no qual, assim como o escritor Jorge Amado, ocupava o posto de Obá de Xangô. Em 1964, Camafeu concluiu o curso de iorubá oferecido pelo Centro de Estudos Afro-Orientais da Universidade Federal da Bahia (CEAO/UFBA), instituição da qual pertencia um membro da delegação oficial para o 1º Festival Internacional de Arte Negra no Senegal. A notoriedade de artista das culturas negras, amigos influentes e algum domínio do iorubá, língua falada no Senegal, talvez tenha justificado o convite do Itamaraty para que Camafeu de Oxóssi participasse do Festival. O fato é que o berimbau, arco musical de origem africana e um dos principais artefatos sonoros da orquestra da capoeira, arrancou aplausos do público que acompanhou o Festival de Artes Negras em Dakar, capital do Senegal, e Camafeu de Oxóssi teve destaque como protagonista.

O Festival do Senegal foi encerrado em 23 de junho de 1966, e naquele mesmo dia o Correio da Manhã, do Rio de Janeiro, já trazia notícia sobre as impressões dos participantes da delegação brasileira. Segundo a notícia, a cantora Elizete Cardoso, ao desembarcar no Aeroporto do Galeão, juntamente com outros membros da comitiva, inclusive Camafeu de Oxóssi, afirmou que “o momento mais impressionante do certame foi a apresentação dos brasileiros no Estádio Municipal para uma plateia de 10 mil pessoas”. Quanto a premiação, ainda segundo a notícia, o jornalista Sérgio Cabral, que acompanhou a comitiva no Senegal, afirmou que a programação contemplou pintura, música, teatro, escultura e cinema, mas que só foram atribuídos prêmios para escultura, pintura e cinema. Desta forma, a capoeira e sua musicalidade regida por instrumentos de origem africana não arrancou prêmios, mas, pelo que tudo indica, obteve sorrisos e aplausos da plateia.

O fato da capoeira e sua musicalidade regida pelos arcos musicais de origem africana protagonizar momentos importantes de um festival internacional de artes negras, idealizado por um intelectual panafricanista e sediado por um país africano da importância do

Senegal, é satisfatório para se refletir sobre a experiência da diáspora africana e as conexões atlânticas entre África e Brasil, em outra perspectiva que não a das caixas epistemológicas centro-europeias.

Considerações finais

A diáspora fez circular, principalmente pelo universo Atlântico, uma das formas mais remotas de instrumentos de corda das artes musicais africanas: os arcos monocórdios. No Brasil passaram a ser conhecidos como urucungo e berimbau de barriga, dentre outros termos menos notórios. Pela semelhança, forma de manuseio e aproximação terminológica, suspeito, a partir das evidências apresentadas serem os arcos musicais conhecidos no Brasil reinvenções dos arcos angolanos, especialmente das mbulumbumbas, como estes arcos são conhecidos no Sul de Angola. Sua perpetuação na cultura brasileira foi possível pela mediação da capoeira, a qual consagrou os arcos africanos como a base de sua orquestra, o reconhecendo no conjunto de saberes registrado pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), como patrimônio imaterial da cultura brasileira. Nas rodas de capoeira com seus berimbaus, se perpetuaram elementos das culturas musicais de África e que por sua vez levou encantamento para o continente africano, em uma dinâmica de circulação de conhecimentos sonoros através do Atlântico. As aprendizagens brasileiras das culturas sonoras africanas, por conseguinte angolanas, tem um importante capítulo na história dos arcos musicais monocórdios que tanto encantamento nos traz, tanto em Angola quanto no Brasil.

Fontes

Correio da Manhã, Rio de Janeiro, 12/12/1965, p. 5.

Correio da Manhã, Rio de Janeiro, 23/06/1966, p. 09.

Revista Realidade, Rio de Janeiro, n. 46, 1970, p. 153.

Última Hora, Riop de Janeiro, 14/11, 1963, p. 10

Referências bibliográficas

- ABRANCHES, Enrique. *A konkhava de Feti*. Luanda: Edições Maianga, 2004.
- Anais da Junta de Investigações do Ultramar*, Vol. X, Tomo 1, Lisboa, 1955.
- CARNEIRO, Edison. *Dinâmica do folclore*. 3ª edição. São Paulo: Martins Fontes, 2008.
- CASTELO, Cláudia e MATEUS, Catarina. “Etnografia Angolana” (1935-1939): histórias da coleção fotográfica de Elmano Cunha e Costa. In: VICENTE, Fitipa Lwondes (org.) *O império da visão: fotografia no contexto colonial português (1860-1960)*. Lisboa: Edições 70, 2014.
- CIVALLERO, Edgardo. *Arcos musicales de América del Sur*. Madrid: Edgardo Civalero, 2014.
- DUARTE, Maria da Luz. Os arcos musicais em Moçambique. In SOARES, Paulo (Coord.). *Música tradicional de Moçambique*. Maputo: Ministério da Educação e Cultura de Moçambique, 1980.
- ESTERMANN, Carlos. *Etnografia do Sudoeste de Angola - Vol. 1: Os povos não-bantos e o Grupo Étnico dos Ambós*. Porto: Ministério do Ultramar, 1960.
- FALOLA, Toyin. *O poder das culturas africanas*. Petrópolis: Vozes, 2020.
- KUBIK, Gerhard. *Música tradicional e aculturada dos!kung de Angola*. Lisboa: Junta de Investigação do Ultramar, 1970.
- MATOS, Alexandre Valente de. Um aspecto do folclore dos Chirimas: os Chirimas e a música. In: *Boletim Musical de Nampula*, Moçambique, n. 1, 1960.
- OLIVEIRA, Josivaldo Pires de. *No tempo dos valentes: os capoeiras na cidade da Bahia*. Salvador: Quarteto, 2005.
- OLIVEIRA, Josivaldo Pires e LEAL, Luiz Augusto Pinheiro. *Capoeira, identidade e gênero: ensaios de história social sobre a capoeira no Brasil*. Salvador: Edufba, 2009.
- OLIVEIRA, Josivaldo Pires. *O urucungo de Cassange: um ensaio sobre o arco musical no espaço atlântico (Angola e Brasil)*. Itabuna: Mondrongo, 2019.
- OLIVEIRA, Maybel Sulamita. O negro é rei: 1º Festival Mundial de Artes Negras em Dacar, 1966. *Mosaico*, vol. 12, nº 19, 2020.
- OLIVEIRA, Waldir Freitas. Informações: 1º Festival Mundial de Artes Negras. *Afro-Ásia*, nº 2 e 3, 1966.

ORTIZ, Fernando. *Los instrumentos de la música afro-cubana*. Madrid: Editorial, 1996, Tomo 2, p. 295.

PEPETELA. *Yaka*. Portugal: Don Quixote, 1984.

QUERINO, Manuel. *A Bahia de outrora*. 3ª edição. Salvador: Progresso, 1955, p. 75.

REDINHA, José. *Os instrumentos musicais de Angola: sua construção e descrição*. Coimbra: Instituto de Antropologia, 1984.

SHAFFER, Kay. *O berimbau de barriga e seus toques*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1977.

SILVA, Salomão Jovino da. *Memórias sonoras da noite: musicalidades africanas no Brasil oitocentista*. Tese de Doutorado em História. São Paulo: PPGH/PUC, 2005.

WETHERELL, James. *Brasil: apontamentos sobre a Bahia (1842-1857)*. Salvador: Edição do Banco da Bahia, s/d.

O teatro angolano: passado, presente e desafios

Paulino Tchiloia Bimba Lunono

NÚCLEO DE PESQUISA EM ARTES DA CENA, ANGOLA
INSTITUTO POLITÉCNICO DE ARTE "CEARTE"

Este capítulo é uma compressão, com ligeiras alterações, do quarto capítulo da minha dissertação de mestrado em Artes Cênicas feito na Universidade Federal do Rio Grande do Norte (2023) sob a orientação da Prof^a. Dr^a. Teodora de Araújo Alves, cujo título é “Corporeidade materna: um conto da trajetória pessoal e reflexões sobre o corpo em arte”; o referido capítulo tem como nome “Parada para história do teatro”.

O presente texto, embora a intenção primordial fosse a abordagem do teatro angolano de forma abrangente, trata do percurso do ensino das artes, em particular do ensino de teatro em Angola, sem deixar de fora o teatro feito por grupos independentes. Entretanto, ao longo da exposição, fica claro que tenho mais familiaridade com o trabalho que vem sendo desenvolvido pelas duas únicas escolas de artes do país – FaArtes e CEARTE³⁴ –, tendo passado na primeira como aluno e, presentemente, atuando como professor na última.

Quatro partes compõem este artigo: a primeira discorre brevemente sobre as formas de teatro africano mais populares, para melhor contextualizar o teatro feito em Angola; a segunda trata do teatro angolano no período que se seguiu a 1975, ano da independência

34. FaArtes = Faculdade de Artes da Universidade de Luanda. CEARTE = Acrónimo pelo qual ficou conhecido o atual Instituto Politécnico de Arte (escola pública do I e II Ciclos).

formal do país; a terceira concentra-se no percurso do ensino das artes, em particular do teatro, em Angola, e, por último, são tecidas considerações sobre o teatro que é feito, em Angola, nos dias de hoje.

Tipos de teatro feitos em África

Antes de falar do teatro angolano – teatro em Angola, para muitos(as) – passo em revista as mais populares formas de se fazer teatro em África para nos afunilarmos no tema principal proposto para este texto, o teatro angolano.

Para a abordagem da história de África se estabelece três principais períodos históricos: o pré-colonial, o colonial e o pós-colonial. O período pré-colonial é aquele em que África ainda não tinha sido colonizada pela Europa. A fase que corresponde ao período colonial é o momento tanto do imperialismo europeu quanto de ocupação territorial de África, ou seja, o colonialismo propriamente dito, com uma duração de, mais ou menos, setenta e cinco anos. É importante distinguir o imperialismo do colonialismo, e para tal recorramos a Edward Saïd que aponta que o imperialismo é quando um povo domina um outro que se encontra num território distante do seu; esse domínio nem sempre se traduz numa ocupação do território dominado. E quando tal ocorre – aí, sim –, estaremos diante do colonialismo.

Uma maneira de compreender isso, conforme colocado por Saïd, é ver que depois da proclamação das independências dos países africanos o domínio europeu nesses territórios não cessou, pois, esses foram transformados em territórios de exploração de matéria-prima e mercado. Dito de outro modo, o imperialismo prevalece em África mesmo depois das proclamadas autonomias dos seus países a partir do final da década de cinquenta do século XX.

Pode-se questionar se existe um teatro africano antes daquela forma de espetáculo trazida pelos missionários e outros grupos de

emigrantes europeus ou ainda a forma de espetáculos profanos exibidos por companhias europeias em África no século XIX, principalmente.

Como resposta à questão exposta acima, não conclusiva, os posicionamentos no tratamento desta oscilam entre dois extremos, uma existência de um teatro africano que remonta ao período pré-colonial – o teatro como realidade que nasce com a própria humanidade – e a não existência de teatro africano.

Encontramos o teatro africano que considera a perspectiva nativista (pré-colonial), chamemos, dividido em dois tipos. O primeiro é o tradicional e o segundo é o teatro moderno, conforme Saturnin Barbe (2014). O primeiro localiza-se naquelas formas de espetáculo feitas a partir dos mitos, contos, lendas, provérbios, danças, cantos, etc. das culturas locais africanas. Ainda segundo o autor (BARBE, 2014), essa categoria de teatro, às vezes chamado teatro pré-colonial, por sua vez, igualmente, divide-se em duas formas, a saber: o teatro tradicional sagrado e o teatro tradicional profano. Portanto, “o teatro sagrado diz respeito a práticas místicas, coloca em cena os deuses e os homens. [...] o seu lugar de representação é um espaço não ordinário, onde o acesso é geralmente limitado a iniciados[...]” (BARBE, 2014, p. 33, tradução minha). Quanto ao “teatro popular ou profano é aberto para todas as camadas da sociedade. Ele convida os homens, as mulheres e as crianças a se divertirem e a serem ensinados” (BARBE, 2014, p. 33, tradução minha). Ele é feito, regra geral, em línguas locais e nalguns casos bilingue, ou seja, atuado na língua local e de colonização ao mesmo tempo.

O teatro tradicional, às vezes, aparece sob a designação de teatro popular para se referir ao teatro praticado na periferia dos meios urbanos e contexto rural. Assim também se designam aquelas formas de espetáculo que nasceram da fusão do teatro com formas de espetáculo tradicionais como o “tchiloli” na Guiné Bissau ou o “kotéba” no Mali. Na África de colonização francesa a designação varia de país

para país (BARBE, 2014): no Mali usa-se a expressão *théâtre-utile* (teatro-útil), no Burkina Faso “teatro fórum” – baseado nas teorias do diretor brasileiro Augusto Boal – e na República Democrática do Congo é usual o nome teatro popular. Ainda são usados nomes como teatro para o desenvolvimento (TPD) e teatro comunitário. Entretanto, essas designações todas, por sua vez, estão dentro de uma categoria global que é **teatro de intervenção**³⁵. O teatro de intervenção visa resolver um problema social concreto, como a educação para a necessidade de proteção contra o HIV/SIDA, a necessidade de adesão a campanhas de vacinação na comunidade, a mobilização para adesão a causas partidárias, etc. Ele não separa atores/atrizes de espetadores(as), inclusive, permitindo a intervenção direta de quem assiste em certos momentos.

Em muitos casos, as apresentações no teatro de intervenção são seguidas de debate do problema posto na roda de representação, trata-se de uma espécie de teatro-debate. Um dos grupos conhecido por fazer esse tipo de teatro é o Julu, grupo do emblemático Manuel Texeira, mais conhecido como Avô Ngola, embora atue no espaço urbano e tenha como meio principal a televisão. Todavia, o Julu já esteve engajado em várias campanhas de alerta sobre o perigo de minas no período da guerra e pós-guerra, já fez peças televisionadas para causas sanitárias e muito recentemente gravou uma sketche (uma pequena peça) sobre o fracassado combate à corrupção levado a cabo pelo governo do presidente João Lourenço. Falando em televisão, o teatro neste meio, na rádio e agora nas plataformas digitais (Facebook, Youtube, entre outros) tem bastante produção e apreciação, tanto em Angola como noutros países africanos. A opção por estes meios que ocorreu a nível mundial durante a pandemia da covid-19, em África, não foi nenhuma novidade.

35. Em Angola este é o nome usual.

Já o segundo, o teatro moderno, é o teatro do(a) autor(a), que, regra geral, parte de um texto literário (elitista, em termos de acesso) e os seus praticantes possuem uma formação escolarizada na área das artes cênicas, letras e/ou humanidades e é feito na língua do colono.

A abordagem sobre a existência de um teatro africano ou não pode ter várias respostas, dependendo da perspectiva que se assume. Entretanto, nesta parte do texto procura-se oferecer um panorama do teatro africano. Por um lado, mesmo acreditando que ele não exista tradicionalmente em África, pelo menos na África Subsaariana, enquanto representação, com atores/atrizes e espetadores(as), entendo que a estética herdada da relação colonial África-Europa a partir do momento que é praticada por africanas e africanos ganha peculiaridades pelo seu enraizamento na cultura dos(as) seus/suas praticantes – é a isso que aqui denomino teatro africano. Assim sendo, só para exemplificar, as danças-brincadeiras nyaneka ovindjomba, olundongo, etopola, entre outras, são o que os nomes dizem ou os significados que os seus povos os atribuem, não são teatro.

Por outro, mesmo tendo a convicção de que é preciso banir as imposições de uso de únicas formas de nomação/pensamento e de algumas técnicas, designadamente europeias, não se pode simplesmente rechaçar esses conhecimentos/práticas por virem do ocidente. Há que se evadir dos extremismos. A questão é muitas vezes do fim a que se lhes destina. Sobre isso diz Ngugi wa Thiong'o (p. 119-120, tradução minha) que:

As bases sociais ou, inclusive, nacionais, das origens de uma invenção importante não determinam necessariamente os usos a que se lhes pode dedicar os seus herdeiros. A história está cheia de exemplos do oposto. A pólvora inventou-se na China. Foi usada de forma eficaz pela burguesia europeia na sua extensão e expansão a todos os cantos do mundo. A ciência matemática inventaram-na os árabes, no entanto, todas as nações da terra se apropriaram. A história da ciência e da tecnologia no seu conjunto é resultado da contribuição de muitas nações e raças em África,

Ásia, América e Australásia. O mesmo é certo a propósito da história das artes: a música, a dança, a escultura, a pintura e a literatura. A música e a arte africanas, por exemplo, delas se apropriou a Europa e a América do século XX.

Portanto, o mesmo é também válido para o teatro, cuja origem à Grécia se atribui. Por outras palavras, ainda que o teatro tenha vindo da Europa, é uma linguagem potencial e positivamente útil para as sociedades africanas.

À guisa de finalização desta parte de apresentação do contexto mais geral, o teatro africano (no qual se insere o angolano), seguem algumas notas soltas. Ele é globalmente conhecido pelo seu carácter utilitário, ou seja, um teatro de intervenção cuja designação e forma varia de país para país. Outra questão, para além do debate político a respeito do teatro africano, sente-se a falta de uma discussão do ponto de vista qualitativo. Dito de outra maneira, falta teorizações, pelo menos em português, sobre como melhorar o engajamento do ator/atriz na cena/roda. Há necessidade de se sistematizar metodologias a partir das corporeidades africanas.

Uma das pistas dada no texto do filósofo congolês democrático Bunseki Fukiau (apud LIGIÉRO, 2011) é a presença da tríade bater-cantar-dançar nas performances africanas. E talvez ao pensar o(s) corpo(s) cênico(s)/da roda seja necessário ter um olhar não fragmentado sobre o que é dança, música ou teatro. Esta é a ideia que temos experimentado no Bimphadi (um grupo de prática teatral angolano que integro como ator-pesquisador)³⁶.

Um outro elemento trazido por Dativo Combane (2021), artista cênico moçambicano: as performances africanas são feitas em círculo ou roda, uma configuração que invoca a infinitude dos ciclos da vida, tudo que foi no passado volta a ser no tempo presente, um eterno

36. Cf. Lunono (2023), concretamente o artigo “*Aproximações entre o Bimphadi e o Arkhétipos: uma ‘pedagogia teatral sem mão’*” publicado na *Revista Dados de África(s)*.

retorno. Finalmente, podemos também destacar a técnica de dança contemporânea Germaine Acogny criada pela artista senegalesa com o mesmo nome. Germaine Acogny criou a Escola de Areia (em francês, *École des Sables*) no fim da década 1990 e tem tido bastante popularidade no mundo inteiro.

Em termos de eventos teatrais, dois festivais, sustentados por organismos estatais, destacam-se no continente, conforme Abrantes (2023): o Mindelact (Festival Internacional do Mindelo) de Cabo Verde e as Jornadas Teatrais de Cartago na Tunísia.

Posto tudo isso, estamos em condições de avançar para a proposta deste texto, falar do teatro angolano.

O teatro angolano no período pós-independência

No período anterior à independência formal de Angola de Portugal, precisamente antes de 1975, praticamente nada existiu de prática espetacular a que se possa chamar de teatro angolano. Daí, talvez, ainda hoje se use a expressão “teatro em Angola” no lugar de “teatro angolano” por parte de certos(as) autores(as) como Mena Abrantes.

Em Angola, precisa Abrantes (2005, p. 67),

Há referência de que em 1605, trinta anos depois da fundação da cidade de Luanda, funcionava já uma escola religiosa junto do convento dos jesuítas da Companhia de Jesus. Além desta, outras foram abertas pelos Franciscanos, que a seguir também se fixam na cidade.

O teatro em Angola, primeiramente, tem a função catequética e por volta da segunda metade do século XIX, ainda segundo Abrantes (2005), ele vai ser praticado para divertir as elites brancas urbanas. Os(as) autóctones (negros/as) não tinham acesso a esses espetáculos, salvo raras exceções de alguns/algumas assimilados(as), mais tarde. Não há, igualmente, quase, registo de existência de grupos de teatro de nativos(as) negros(as), fazendo exceção alguns grupos

multifacéticos de Luanda como o Ngongo e o Botafogo que se dedicavam a outras modalidades artísticas e, inclusive, afetos ao desporto. Conforme Kangombe (s/d), a atividade desses grupos era clandestina, tendo em conta a vigilância mantida pela polícia colonial portuguesa, PIDE, mais tarde DGS³⁷.

O texto que oferece o ambiente dessa época dos grupos luandenses de reivindicadores(as) da independência na clandestinidade é a novela “A vida verdadeira de Domingos Xavier” do escritor José Luandino Vieira. Era nas farras e clubes de desporto onde questões relacionadas à necessidade de luta pela liberdade eram lamentadas, digamos, já que algo de ação concreta praticamente nunca terá existido por parte desses no contexto urbano.

O excessivo luandocentrismo – estou a inventar o termo para me referir à demasiada centralização das abordagens que se propõem a tratar da história do teatro angolano em Luanda – não permite ter uma visão real do que ocorreu no país no que diz respeito ao teatro, até aqui. Esta limitação das escassas pesquisas, em parte, resulta de uma governação concentrada na capital. Luanda é a lente com que se enxerga, torpemente, o país. Só uma pesquisa especializada em história nessa matéria pode trazer uma visão mais próxima à realidade. Eis um campo fértil para a pesquisa.

As iniciativas de um teatro nacional têm sua datação, segundo Abrantes (2005), no mês de junho de 1976 com a criação da Escola Nacional de Teatro e Dança, mas com uma duração efêmera; em seguida tem origem o Grupo de Amadores de Teatro, dirigido por uma cooperante brasileira de nome Tereza Santos, projeto também sustentado pelo Estado. A brasileira teria sido substituída por esbanjamentos na gestão do grupo. Sucede ao Grupo de Amadores de Teatro o Grupo de Instrutores que contou com a cooperação cubana, tendo este formado multidisciplinarmente um conjunto de elementos

37. PIDE = Polícia Internacional de Defesa do Estado e DGS = Direção Geral de Segurança.

que mais tarde teve a missão de fazer uma digressão pelo país com o fim de formar novos técnicos de teatro. Esta digressão, segundo Kan-gombe (s/d), durou cerca de dois anos. Do Grupo de Instrutores de Teatro derivou o Grupo Experimental de Teatro, precisamente constituído por instruídos(as) de cubanos, isto é, bem no início da década de 1980. A diferença reside no fato deste último projeto ter sido concebido apenas para Luanda.

Este mesmo grupo de instrutores distribuir-se-ia em empresas estatais e outras instituições como unidades militares para a criação de brigadas artísticas na cidade de Luanda, o que veio de algum modo a sustentar o período pouco favorável ao teatro da década de 1980.

Fora o teatro tutelado pelo Estado, as igrejas e as ONG (organizações não governamentais), grandemente a primeira, desempenharam um papel fundamental na manutenção da atividade teatral no momento da guerra ao extremo como o foi a década de 1980. A igreja serviu como incubadora de grupos teatrais nas mais diversas cidades, vilas e bairros de Angola. A maior parte de grupos, seja em Luanda como nas demais províncias do país, na áurea década de 1990, surgiu na igreja. A chamada juventude da igreja inicialmente se organiza no meio eclesiástico com o fim exclusivo de representar temas bíblicos, especialmente em época da quadra natalina. Ao querer ganhar certa autonomia desvincula-se da igreja e passa a encenar outros assuntos que na igreja não seriam aceitáveis. Algo que facilmente nos pode fazer entender essa gênese de muitos grupos angolanos na igreja, sejam as evangélicas ou a católica, é a manutenção da prática de reza antes e depois dos ensaios ou ainda em instantes antes de se estar em cena no dia de espetáculo. Muitos elementos dos grupos praticam este ritual religioso naquele meio secular sem ter consciência da sua proveniência.

As ONG são uma das responsáveis pela tentativa de expansão do teatro, com destaque no meio rural e periferia das cidades sob a designação de teatro de intervenção. Há mesmo grupos que se considerem especializados nesse tipo de teatro.

Formação escolar estatal em teatro

No que diz respeito à formação escolarizada artística na Angola independente, desde sempre a sua responsabilidade ficou dividida entre os departamentos dos setores da cultura e educação, sendo o primeiro de maior influência do ponto de vista da sua planificação. Eis os departamentos responsáveis pelo ensino artístico, segundo Marques et al (2007):

- a) DNALE (Departamento Nacional de Artes, Literatura e Espetáculos) que existiu de 1977 a 1980 e integrava o Conselho Nacional da Cultura.
- b) DINARTE (Direção Nacional de Arte), 1980 a 1989.
- c) INFAC (Instituto Nacional de Formação Artística e Cultural), existe desde 1988, apesar da sua oficialização apenas ter sido efetivada via Decreto n.º 36/93 que cria o Ministério da Cultura em 1993.
- d) DNETP (Direção Nacional para o Ensino Técnico-profissional), com a fusão do Ministério da Cultura e do Ministério da Educação, de 2000 a 2003, o ensino artístico ficou dependente deste departamento. Entre as direções aqui mencionadas, é a única que pertence ao Ministério da Educação e que, até hoje, está em estrita comunicação com o Ministério da Cultura [e Turismo] para a formação escolar em artes.
- e) INFA – Instituto Nacional de Formação Artística –, 2003 a 2008.
- f) DINFA (Direção Nacional de Formação Artística), o seu período de existência é de 2008 até por volta de 2015. O documento aqui citado é anterior à existência da DINFA que foi extinta pouco antes de 2015.

É na vigência do INFAC que se começa a estruturar e unificar as dispersas iniciativas de constituição de escolas de ensino artístico no país. Durante esse período, foram formulados planos curriculares e regulamentos de funcionamento das escolas, conforme atestam os decretos executivos Conjuntos dos Ministérios da Educação e Cultura n.º 14/93 e 14-A/93, ambos de 06 de agosto de 1993. O primeiro cria o Curso Médio de Dança e o segundo o Curso Médio de Artes

Plásticas. A Escola de Teatro nesta altura já oficialmente existia, pois, esta foi criada em 1983, ainda segundo Marques et al (2007), através do decreto executivo conjunto dos Ministérios da Educação e Cultura n.º 79/83.

Em José Mena Abrantes, num texto de 1990, encontra-se uma referência à seguinte pretensão:

A prometida abertura ainda este ano, em Luanda, de uma Escola Nacional de Teatro, a nível médio, projecto que conta com o forte empenho pessoal da actual directora do Instituto Nacional de Formação Artística e Cultural (INFAC), Irene Guerra Marques, é uma das vias correctas para o lançamento de alicerces mais sólidos do futuro teatro angolano. (p.104).

Esta colocação de Mena faz-nos compreender que mesmo a escola existindo de forma oficial, através do decreto n.º 79/83 dos Ministérios da Educação e Cultura, materialmente era inexistente. Entretanto, só em 2004 o funcionamento da referida escola se efetivou, no tempo do INFA; nesta fase entraram em pleno funcionamento as Escolas de Música, Dança e Artes Plásticas. O INFA ao conhecer uma metamorfose, passando para DINFA (Direção Nacional de Formação Artística) em 2008, as escolas não resistiram à esta turbulência, acabando por ter um momento de interrupção, para apenas retornarem em 2015 como CEARTE (Complexo das Escolas de Arte)³⁸ com infraestruturas erguidas de raiz no bairro Camama em Luanda. O CEARTE, co-tutelado pelos Ministério da Cultura e Turismo, Ministério da Educação e Ministério da Administração do Território e Reforma do Estado, acolhe cinco cursos: Teatro, Cinema, Dança, Música e Artes Plásticas. Na prática, este último ministério não exerce qualquer influência no funcionamento da escola. Embora a diferenciação, na prática, seja

38. A criação oficial do “CEARTE” é um pouco posterior ao começo do seu funcionamento que data de fevereiro de 2015. A instituição foi formalmente criada pelo Decreto Executivo Conjunto dos Ministérios da Educação e Cultura n.º. 01/2015 em 13 de julho de 2015.

imperceptível, cada curso comporta duas componentes, uma vertente artística e outra pedagógica.

Com a criação do CEARTE, as escolas nacionais de Teatro e Cinema (versão que vigorou no tempo da DINFA), Artes Plásticas, Dança e Música deixaram de existir para dar lugar a áreas de formação, conforme refere o decreto conjunto n.º 01/2015 do Ministério da Educação e Ministério da Cultura (à época):

É criado o Instituto Médio Técnico, designado por “**Complexo das Escolas de Arte – CEARTE**”, situado no Bairro do Camama, S/N, Município de Belas, Província de Luanda, com as seguintes áreas de formação:

- a) Artes Visuais e Plásticas;
- b) Dança;
- c) Música;
- d) Teatro;
- e) Cinema (portanto, aqui temos a desvinculação do Cinema, que não funcionou antes da abertura do CEARTE, do Teatro). (Grifo meu).

As mudanças de configuração da instituição de ensino artístico a nível não superior são constantes ao ponto de as pessoas envolvidas diretamente com a mesma terem dificuldade de compreender as transições e apreender as designações, seja dos departamentos ministeriais de tutela ou dos nomes da própria escola. É comum hoje encontrarmos ex-alunos(as) das escolas do ensino artístico do tempo do INFA e da DINFA dizendo que estudaram nas escolas com estes nomes, quando, na verdade, estes são departamentos do Ministério da Cultura que regulavam questões de formação (escolar ou não).

Um outro caso, hoje oficialmente já não existe o CEARTE por conta do decreto executivo conjunto n.º 173/018 de 4 de setembro, dos Ministérios da Educação, Cultura e da Administração do Território e Reforma do Estado que implicitamente renomeia e, novamente, reconfigura a instituição como Instituto Politécnico de Arte

“CEARTE”. Porém, é comum ainda hoje encontrarmos documentos da instituição a se referirem ao Complexo das Escolas de Arte (CEARTE). Através do decreto executivo conjunto n.º 173/018 dos ministérios supramencionados o CEARTE deixa de ser exclusivamente instituto médio e passa a acolher um outro nível de ensino, o I Ciclo (7ª, 8ª e 9ª classes).

É mister salientar que, apesar dessas direções do setor da cultura terem a designação de nacional, as iniciativas de criação de escolas, as suas formações de âmbito não escolar, entre outras tarefas, raramente foram além da circunscrição territorial de Luanda.

Um pouco antes da abertura do CEARTE, em 2014, após cinquenta e dois anos de história do ensino universitário em Angola, foi aberto o ISART (Instituto Superior de Artes), atual Faculdade de Artes da Universidade de Luanda, inicialmente com os cursos de Música e Artes Plásticas. Segundo uma informação verbal prestada pelo antigo diretor da DINFA em 2022, o artista plástico Francisco Van-Dúnem “Van”, a ideia de criação de uma escola superior de artes vem de 1989. É precisamente naquele ano que o INFAC reuniu pela primeira vez o grupo de formados em artes no estrangeiro – nomes como Norberto Matan’yadi, Ana Clara Guerra Marques, Gaspar Agostinho, Francisco Van-dúnem, Sacaneno João de Deus, entre outros – para desenhar os planos curriculares das escolas de artes.

Em 2015, ao funcionamento do ISART somou o curso de Teatro e em 2016 o de Design de Moda. Este último tem visto a sua continuação ameaçada, fruto da falta de materiais didáticos básicos e professores(as). A falta de professores(as) é um problema global nos quatro cursos, na verdade. Oficialmente o ISART foi criado pelo Decreto n.º 7/09 de 12 de maio, de 2009, pelo Conselho de Ministros. De 2009, apenas se efetivou o seu funcionamento em 2014.

Depois de seis anos do seu funcionamento, o ISART sofreu uma metamorfose, passando de um instituto autónomo para faculdade da recém-criada Universidade de Luanda. A integração da Faculdade de

Artes (ex-ISART) enquanto unidade orgânica à Universidade de Luanda deu-se através do decreto presidencial nº 285/20 de 29 de outubro de 2020 que, ao mesmo tempo, cria a Universidade de Luanda e extingue o Instituto Superior de Artes (ISART), conforme o capítulo II, artigo 20º, secção V, alínea c) do referido documento.

No que diz respeito aos conteúdos de teatro lecionados no “CEARTE” e na FaArtes, os programas utilizados nas disciplinas técnicas foram concebidos pelos(as) professores(as) cubanos(as). Esses estão desfasados da realidade de ensino, assiste-se a uma reprodução fiel do modelo cubano que nitidamente também está alienado do contexto do país caribenho; para ser mais concreto, no terceiro ano da disciplina de Atuação leciona-se o que se chama teatro em verso que parte de textos clássicos medievais europeus, neste, são montados textos como de Gil Vicente, Calderón de la Barca, Lope de Vega, Miguel de Cervante, entre outros. As criações a partir de tais textos não são ajustadas ao contexto angolano, se é que isso é possível, os(as) alunos(as) com recurso à maquilhagem e perucas procuram, literalmente, muitas vezes, branquear a sua imagem para se ajustar ao sujeito medieval branco. Com crença em um universalismo de saberes-fazeres, o modo de orientar o processo de ensino aliena os(as) alunos(as) da sua corporeidade materna³⁹. Angola é um país multilingue e multiétnico, Luanda a cidade capital, onde estão as escolas de artes, recebe pessoas oriundas de todos os cantos e recantos do país, portanto, caso estas instituições queiram formar cidadã(o)s criativos(as) têm de considerar essa pluriversidade.

Sendo a sua maioria esmagadora licenciados(as) os(as) professores que estruturaram os programas, o que houve é uma réplica de programas; o que se estuda no primeiro ano em Atuação no ensino médio é o mesmo que se aprende a nível superior, o que acaba

39. Cunhei o termo corporeidade materna para me referir a experiências primordiais, em termos de movimento, de um corpo.

desinteressando os(as) alunos(as) que saem do “CEARTE” em prosseguir com a formação em teatro na universidade. A maior parte de alunos(as) que finaliza o ensino médio não opta pela continuidade e os(as) que optam, a sua grande maioria, acaba desistindo.

Uma reestruturação, diria mesmo desmanche, dos planos curriculares do ensino médio e da faculdade de artes, uma reformulação total que deve ser coordenada, faz-se mais do que urgente.

Considerações sobre o teatro angolano na atualidade

Dois desafios reservam-se ao teatro angolano, o primeiro de infraestruturas e o segundo é de ordem qualitativa e/ou criativa. Nos centros urbanos não há infraestruturas convencionais para a realização de espetáculos cênicos. É verdade que o teatro ou, no geral, as artes do espetáculo, não devem estar confinadas nos teatros, todavia, a existência de espaços convencionais fortalece a própria instituição arte. Há uma numerosidade de cines/teatros estatais e privados fechados e/ou inutilizados, correndo o risco de caírem na onda das privatizações de bens públicos que hoje cada vez mais encontra apolo-gistas na governação do presidente João Lourenço.

Ao partido-Estado tem recaído a suspeição de não desejar dar espaço às artes, em particular ao teatro. Esta percepção ganhou azos depois da demolição do maior teatro de Luanda, o Teatro Avenida, em 2008. A informação da demolição foi acompanhada com a promessa de construção de um novo teatro, com melhores condições, entenda-se, uma vez que o Avenida já se encontrava em certa medida degradado. Entretanto, quando todas e todos estavam expectantes por um novo teatro, no espaço do antigo ergueu-se um edifício que contrariou as expectativas. E não só, na verdade, a construção da obra encontra-se paralisada, até aqui, há anos.

Enquanto fotografava a obra inacabada que está no espaço do antigo Teatro Avenida fui alertado por um homem que fazia guarda no

edifício adjacente que se fosse apanhado pela segurança do Estado ou mesmo pela polícia seria detido. Por ter passado por episódios similares, recolhi-me às pressas, fato que não permitiu ter o melhor ângulo do espaço.



Um outro episódio, em 2014 houve uma polémica à volta do cancelamento de um espetáculo internacional de teatro – “As orações de Mansata” é o nome da peça – da Cena Lusófona. O espetáculo foi cancelado duas horas antes de começar por intimação do Ministério da Cultura, segundo contam Emílio Lukombo e Raul do Rosário⁴⁰, dois atores angolanos diretamente envolvidos com a peça que integra atores e atrizes de quase todos os países falantes de português, o primeiro como ator de fato e o segundo fez parte da produção. A apresentação da peça teria lugar no Cine-teatro Nacional⁴¹, tutelado pela Associação Chá de Caxinde. No entanto, a carta chegada do Ministério da Cultura alegava a degradação do edifício, inclusivamente do palco. Portanto, o espetáculo teria sido cancelado por questões

40. Informações fornecidas por Emílio Lukombo e Raul do Rosário em março e maio verbalmente e via Messenger, respetivamente, em 2022.

41. Esse cine-teatro, como vários outros do país, está fechado há anos, degradado no interior, num contexto de falta gritante de espaços convencionais para espetáculos cênicos.

de segurança, informava a carta, segundo o ator Emílio Lukombo. Por que motivo o Ministério da Cultura teria deixado a montagem do cenário para duas horas antes da exibição da peça, já com o público à porta, segundo conta Lukombo, dar ordens de cancelamento? O teatro de fato estava degradado, em certa medida, mas não é crível que a equipa de produção da Cena Lusófona não tivesse acautelado questões de riscos. Rejeitada foi a contraproposta feita pelo ministério de apresentar a peça num outro lugar. O não acesso à carta não permite fazer uma reconstrução do caso, contudo, fica a suspeita de censura do governo angolano formado pelo MPLA (partido-Estado), a quem tem se imputado a responsabilidade do não crescimento do teatro angolano.

Do ponto de vista qualitativo, o teatro angolano, comercial, traz à cena situações do quotidiano quase na sua forma natural a nível emocional, de cenário, sonoplastia, indumentária, etc. Regra geral, parte de um texto escrito, porém, salve-se raras exceções, nunca publicado – podendo desaparecer logo se o grupo entender não mais o representar. As diretoras (figuras raras no teatro angolano) e diretores geralmente são também os(as) “dramaturgos(as)” dos seus próprios grupos.

Tem se consolidado como estratégia de atração de público do teatro a captação de atrizes/atores da televisão, cantores(as) e outras individualidades com visibilidade para o palco. Porém, as peças em que estas figuras participam são de carácter efêmero e meramente comercial, justificando-se pelo alto custo que tais produções demandam e o (des)interesse que essas pessoas conotadas como “famosas” têm pelo teatro, sequer aparecem em salas de teatro como espetadoras

Uma das críticas que se pode fazer ao teatro angolano é a sua pobreza em termos temáticos. Na sua maioria não passa daquilo que chamo de temas domésticos. Os assuntos abordados gravitam em torno de questões ordinárias, abordadas sem nenhuma profundidade filosófica ou ontomitológica: o conflito entre a esposa e o esposo, a namorada que “corneou” o seu namorado, a vizinha fofoqueira, o jovem que vai

casar obrigatoriamente a moça que engravidou (resultando em reuniões familiares), por aí adiante. Nisso tudo nunca pode faltar a alusão ao sexo, que também tem dado em muitos temas de peças ou ainda os temas evangélicos cuja motivação não preciso reiterar. Só com uma promoção de conversas/debates sérios – quando isso ocorre geralmente acaba em celebrações de feitos no lugar de um debate de possibilidades de criação – se poderá dar um salto na criação.

Distinguem-se de temas domésticos algumas peças, como a célebre peça “O feiticeiro e o inteligente” do Etu-lene, grupo lunadense do bairro Rangel, escrita por Beto Cassua, o também diretor do grupo.

“O feiticeiro e o inteligente”, também conhecido popularmente como “Kambambiji”, é a história de um velho feiticeiro de nome Saraiva que se apaixona pela sua própria filha e mata a sua esposa para que se case com esta. Chega a impedir o pedido em casamento da filha. A filha e o seu pretendente descobrem que o pai mantém consigo uma relação amorosa nos sonhos. A filha e o pretendente revoltados(as) procuram derrubar o pai. É assim que eles se recordam de um conselho deixado pelo velho amigo da aldeia de Pungu-a-Ndongo – lugar onde decorre a ação – de nome Ngazuze (o inteligente). O conselho é a fórmula para o derrube do malfeitor, consiste em apanhar as pegadas do feiticeiro e entregá-las a ele mesmo para mortalmente castigar o suposto malfeitor. Pedrito e Melita simulam um roubo na sua lavra e vão ter com o Velho Saraiva pedindo que mate o malfeitor. Velho Saraiva comove-se com a situação de roubo que ocorrera com os seus e logo se põem a executar a ação de matar (com feitiço) o ladrão a partir das pegadas. Só que aquelas pegadas são suas, por isso, nenhuma outra pessoa pode conhecer o fim da vida a não ser ele próprio. O feitiço vira contra o feiticeiro: Saraiva morre.

Tenha-se em conta o facto de que a popularidade desta peça também se deveu grandemente à sua exibição na televisão estatal, em rede nacional, no fim da década de 1990. Todavia, ela até hoje se distingue das outras obras dramatúrgicas do seu tempo pelo tema, com o qual o público angolano, no geral o africano, fortemente se identifica, o feitiço.

Um outro elemento predominante no teatro angolano é a perseguição do riso, fica subentendido que a prova de qualidade de uma peça de teatro é o número de gargalhadas que consegue arrancar do público. Por fim, o esforço de se fazer teatro em condições tão adversas demonstra que existindo uma política pública de fomento ao teatro, à arte, no geral, poder-se-ia criar com mais qualidade. A ideia de o Estado intervir, financeiramente, nesta atividade fica cada vez difícil pelas apologias liberais que têm ganhado muitos adeptos e adeptas na governação do presidente João Lourenço. O que existe, atualmente, são iniciativas individuais e coletivas que mantêm vivo o teatro. São os grupos e algumas individualidades que a nível regional vão promovendo festivais que congregam vários outros grupos e, nalguns casos, embora raros, tais festivais chegam a ter uma dimensão nacional e internacional, é o caso do FESTECA (Festival Internacional de Teatro do Cazenga) e o CIT (Circuito Internacional de Teatro), ambos de Luanda. Dos de dimensão regional, pode-se destacar os festivais organizados pelos grupos teatrais Ondjila, na cidade do Lubango, e Vozes de África, na cidade do Huambo.

Referências bibliográficas

ABRANTES, José Mena. *O teatro em Angola*. 1. ed. Luanda: Nzila, 2005. v. 1.

_____. Dois notáveis festivais africanos de teatro. *Revista Austral*, p. 42-46, fev./mar. 2023.

ANGOLA. Ministério da Educação; Ministério da Cultura. Decretos executivos conjuntos n. 14/93 e 14-A/93. *Decretos que criam a Escola Nacional de Dança e Escola Nacional de Artes Plásticas*. Diário da República, I Série, n. 31, 6 ago. 1993.

_____. Decreto presidencial n. 7/09. *Decreto que reestrutura as unidades orgânicas das universidades públicas e cria o Instituto Superior de Artes*. Diário da República, I Série, n. 87, 12 maio. 2009.

_____. Ministério da Educação; Ministério da Cultura. *Decreto que cria o Complexo das Escolas de Arte*. Decreto executivo conjunto n. 01/2015. 13 jul. 2015.

_____. Ministério da Educação; Ministério da Cultura; Ministério da Administração do Território e Reforma do Estado. *Decreto que cria o Instituto Politécnico de Arte*. Decreto executivo conjunto n. 173/018. 4 set. 2018.

_____. Decreto presidencial n. 285/20. *Decreto que reestrutura as unidades orgânicas das universidades públicas e cria a Universidade de Luanda*. Diário da República, I Série, n. 173. 29 out. 2020.

BARBE, Saturnin Homero Rodrigue. *Le théâtre d'intervention en zone urbaine centrafricaine: rapports aux réalités quotidiennes et aux valeurs culturelles locales*. Tese (Doutoramento em Literatura, Artes Cênicas e Audiovisuais) – Universidade de Quebeque, Quebeque, 2014.

COMBANE, Dativo José. Do ritualismo ao manifesto do corpo do actor moçambicano. In: BONFATTI, Adriana et al (Org.). *Preparação corporal, direção de movimento e coreografia nas artes da cena*. Rio de Janeiro: Multifoco, 2021. p. 45-58.

KANGOMBE, Africano. *Ensaio: história e sociologia do teatro angolano: 1974-1989*. [s. n.]

LIGIÉRO, Zeca. O conceito de “motrizes culturais” aplicado às práticas performativas afro-brasileiras. *R. Pós Ci. Soc.* v. 8, n. 16, jul./dez.2011. Disponível em: <http://periodicoseletronicos.ufma.br/index.php/rpcsoc/article/view/695>. Acesso em: 24 dez. 2021.

LUNONO, Paulino Tchiloia Bimba. Aproximações entre o Bimphadi e o Arkhétypos: uma “pedagogia teatral sem mão”. *Revista Dados de África(s)*, v. 3, n. 05, p. 113-126, 2022. Disponível em: <https://revistas.uneb.br/index.php/dadosdeafricas/article/view/16750>. Acesso em: 14 mar. 2023.

_____. *Corporeidade materna: um conto da trajetória pessoal e reflexões sobre o corpo em arte*. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2023.

MARQUES, Ana Clara Guerra et al. *Memorando sobre as estruturas do ensino artístico em Angola (1976 – 2007)*. 2007.

SAÏD, Edward. *Cultura e imperialismo*. Tradução: Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

THIONG’O, Ngugi wa. *Descolonizar la mente*. 1. ed. Barcelona: Penguin Random House Grupo Editorial, 2015.



CONEXÕES E TRÂNSITOS CULTURAIS

Conexões entre a Boca do Mato e a Cidade Macuti: territorialização, discurso higienista e marginalização

Regiane Augusto de Mattos

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DO RIO DE JANEIRO

Luis Gustavo Costa Araújo

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DO RIO DE JANEIRO

Aiúba Ali Aiúba

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DO RIO DE JANEIRO

/ UNIVERSIDADE LÚRIO - MOÇAMBIQUE

Existem muitas conexões entre a América e a África. Um Atlântico inteiro de lutas, de resistências, de tristezas, mas de belezas também; um oceano de histórias, de narrativas transatlânticas. Ao revelar algumas experiências proporcionadas pela colonização e escravização, este artigo pretende discutir processos históricos de marginalização social e racial, cujas cicatrizes marcam as terras e as gentes desses dois continentes. Nesse vasto território, duas comunidades específicas foram escolhidas – a comunidade Boca do Mato, no Rio de Janeiro, e a Cidade Macuti, na Ilha de Moçambique, por apresentarem processos históricos de marginalização semelhantes, sendo possível ainda traçar alguns paralelos com outras localidades da América Latina.⁴²

42. Este artigo traz os resultados parciais do projeto de pesquisa intitulado “Constelações TransAtlânticas: conexões entre as comunidades Boca do Mato (RJ) e Cidade Macuti (Moçambique)”. Esse projeto é financiado pelo Edital Universal MCTIC/CNPq n.º 28/2018 e conta com a participação de 8 pesquisadores e colaboradores em níveis acadêmicos distintos e vinculados a diferentes universidades do Brasil e de Moçambique. Para expressar os

Como repositório primordial da mão de obra escravizada, sustentado pela Igreja e logo depois pela Ciência, a África tornou-se um continente de mercadorias. Uma terra de povos inferiores que precisavam ser civilizados, visto sua selvageria nata, ou necessitavam de uma constante tutela, devido a sua imbecilidade crônica⁴³. Fosse qual fosse a justificativa, eram inúmeros os critérios que legitimavam a exploração de negro-africanos, tendo no rapto e na tortura os meios de consolidação do maior processo de migração forçada da história do homem sobre a Terra. Em viagens transatlânticas que podiam durar mais de 50 dias, milhares de africanos eram separados de suas famílias, obrigados a refazer seus sonhos. (HILL, 2006) Ocupando uma zona do ‘*não ser*’, nessa nova configuração de mundo, a sua existência enquanto ser humano não era considerada além da sua capacidade de satisfazer as vontades dos que se diziam seus ‘*donos*’. (FANON, 2008)

As relações entre a América e a chamada costa oriental da África, onde Moçambique está localizado, foram constituídas principalmente a partir do século XVIII com os contatos comerciais e diplomáticos entre essas duas regiões. Essas conexões históricas foram marcadas

resultados do trabalho de pesquisa conjunto entre a equipe de pesquisadores, brasileiros e moçambicanos, e as populações da comunidade Boca do Mato e da Cidade Macuti, recorreremos à criação de um Atlas de Imagens seguindo o método encontrado nos estudos do historiador alemão Aby Warburg (1886-1929). A presente pesquisa terá como objetivo a produção de um atlas com constelações de imagens em três formatos (exposição, *e-book* e banco de dados digital) que aproximem diferentes experiências na comunidade Boca do Mato e da Cidade Macuti. A reunião das imagens em um atlas apresenta-se como um método eficaz tanto de levantamento e criação de arquivos dessas duas comunidades, quanto de produção de narrativas e de leituras no interior de cada agrupamento imagético. Assim como no método proposto por Warburg, as imagens que irão compor as constelações do atlas aqui proposto não se limitam apenas a fotografias ou desenhos. Podem ser adicionados *frames* de vídeos, fotografias de documentos, imagens de jornais, mapas, transcrições de relatos, fotografias feitas de outras fotografias, ou seja, uma infinidade de recursos e linguagens. Agradecemos especialmente aos integrantes do projeto Fauzia Jamú, Guido Dowsley, Guilherme Mattos, Milton Novela e Pinho Cololo.

43. Para uma abordagem abrangente dos discursos que legitimaram o processo de escravidão, ver: A questão da raça. In: MBEMBE, Achille. *Crítica da razão negra*. Lisboa: Antígona, 2014.

por levadas de migrações forçadas de africanos escravizados, que saíram dos principais portos do atual Moçambique e se fixaram, sobretudo, no sudeste brasileiro. A intensificação do tráfico de escravizados aconteceu em fins do século XVIII com a política colonial implementada pelo Marquês de Pombal, que fez da região oriental africana a grande fornecedora de mão de obra escravizada para o Brasil.

Entre 1786 e 1794, de Moçambique eram embarcados para a América cerca de 5.400 escravizados por ano. Durante o século XIX, essa área aumentou significativamente suas exportações, atingindo, já na primeira década, a marca de dez mil escravizados, na década seguinte, sessenta mil e, nas terceira e quarta décadas, cem mil cada. (LOVEJOY, 2002, p.109, 234) A maior parte dos escravizados foi exportada a partir da Ilha de Moçambique (na região norte), o mais importante porto de onde partiam inúmeras viagens comerciais em direção ao sul, como Quelimane, Sofala, Inhambane, ao norte para as cidades suáílis de Quíloa, Pemba, Mobaça, Lamu e pelo oceano Índico para as ilhas de Zanzibar, Comores e Madagascar e até às regiões mais distantes do Golfo Pérsico e da China. Quelimane, cidade litorânea da província da Zambézia, destacou-se como um dos maiores pontos de exportação de escravizados de Moçambique para a América, transportando só para o Brasil, em 1806, 1.080. Entre 1820 e 1832, foram traficados pela rota Quelimane-Rio de Janeiro aproximadamente quatro mil africanos por ano. (ROCHA, 1991, p. 200-204)

Vale lembrar que houve também o estabelecimento de vários mercadores do Brasil em terras do sudoeste africano. Em fins do século XVIII, existia na Ilha de Moçambique, estabelecida por Antônio Lopes da Costa, a chamada *Casa do Rio de Janeiro*, onde se comercializavam várias mercadorias produzidas no Brasil, tais como açúcar, aguardente, mandioca, milho, feijão, abóbora, batata-doce, papaia, goiaba, tabaco, armas, pólvora, madeiras para a construção de navios e cordame para embarcações. Em troca, de Moçambique para o Brasil, eram levados escravizados, ébano e tecidos da Índia. Em 1768,

foram exportados para o Brasil tecidos de Bengala, comercializados diretamente pela *Casa do Rio de Janeiro*. (ROCHA, 1991, p. 200-204)

O Atlântico separa a Boca do Mato, no Rio de Janeiro, e a Cidade Macuti, na Ilha de Moçambique, por mais de 9.000km, porém, esse mesmo oceano que afasta também une esses dois espaços através desse passado conectado e de experiências históricas comuns. Inspirados pela perspectiva do intelectual camaronês Achille Mbembe (MBEMBE, 2014) ao privilegiar grandes marcos analíticos, como a escravidão e a colonização, numa faixa de tempo abrangente, abordamos ao longo do século XIX e início do século XX a simultaneidade e as aproximações dos processos históricos de marginalização social e racial, mas destacando a heterogeneidade e os diferentes interesses de grupos sociais e suas manifestações nesses espaços geográficos específicos.

Nesse sentido, seguindo também a proposta das “histórias conectadas” apresentada pelo historiador indiano Sanjay Subrahmanyan, privilegiamos a investigação de histórias locais que possam revelar dinâmicas mais amplas, para além da lente das histórias nacionais, e que considere a circulação de pessoas, ideias e projetos nos múltiplos espaços constituídos através do Atlântico. (SUBRAHMANYAM, 1997)

A partir de uma encruzilhada de escalas, ambas abordagens escolhidas nos permitem pensar as múltiplas histórias que estão ligadas ou se comunicam entre si. É o caso de projetos globais de colonização e escravidão e sua aplicação em espaços específicos da América e da África, como os investigados nessa pesquisa. Além de possibilitar o interlace entre as diversas histórias e suas dimensões macro e micro, ao elaborar o conceito de *connected histories*, Subrahmanyan realiza uma crítica aos estudos simplesmente comparativos que, em geral, partem dos processos históricos centrados na Europa e pelo viés do nacionalismo metodológico, e costumam elaborar análises dualistas ou criadora de sínteses.

Dessa maneira, essa perspectiva procura conectar elementos até então isolados e presentes em sociedades distintas ao aproximar experiências históricas de diferentes nações, transpondo fronteiras geográficas e políticas, mas também epistêmicas. Como o próprio Subrahmanyam afirma: “A minha proposta era, então, observar fenômenos que articulam histórias para além das tradicionais fronteiras do pensamento o que nos convida a reunir os objectos que são comparados – e assim separados – de forma mais banal.” (XAVIER; SANTOS, 2007, p.259)

Para promover essa travessia transatlântica, este artigo foi construído a partir de dois eixos. O primeiro eixo traz à luz os processos de ocupação dos espaços físicos das duas comunidades estudadas – Boca do Mato e Cidade Macuti – e um conjunto de representações sobre suas respectivas populações e expressões culturais no século XIX.

Apresentamos aspectos comuns que dizem respeito à ocupação desses espaços como resultado da territorialização promovida pela colonização, que acabou por instituir fronteiras e hierarquias sociais e raciais. As relações de poder assimétricas estabelecidas nesse contexto estavam expressas tanto nos hábitos da sociedade colonial, que se constituía cada vez mais sobre bases segregacionistas, quanto no próprio espaço físico, que precisava deixar explícito em sua materialidade quais eram os limites que diferenciavam o espaço do soberano e o do subalterno. Esse arranjo do espaço, que segregava e mutilava a existência do negro-africano dentro da organização colonial, é uma das principais características que sobrevivem até hoje estruturando as experiências dos sujeitos subalternizados. Como aponta Mbembe, a ação sobre o espaço era uma estratégia de dominação largamente utilizada pela soberania no contexto da colonização, bem como nas estratégias contemporâneas de dominação. (MBEMBE, 2016)

Conhecidos como remanescentes de quilombos (Serra dos Pretos Forros) ou mussitos (Ilha de Moçambique), as comunidades da Boca do Mato e da Cidade Macuti foram formadas muito provavelmente

por escravizados fugidos e por libertos e seus descendentes, e são fruto desse processo de territorialização, percebido também em outras partes da América Latina, como nos *cumbes*, da Venezuela, e nos *palanques*, da Colômbia.

Ainda nesse primeiro eixo, destacamos igualmente as semelhanças da arquitetura das moradias das duas comunidades que remontam às técnicas africanas com o uso da terra, madeira e fibras vegetais. Quanto às representações sobre as populações e suas manifestações culturais, analisamos alguns casos de perseguição e depreciação das práticas religiosas e culturais, como os cultos de matriz africana e os chamados batuques, desvelados a partir de fontes documentais como jornais e relatos memorialísticos.

O segundo eixo traz uma reflexão sobre um processo marcado por ações sanitárias e discursos higienistas diante das epidemias que assolaram esses espaços entre meados do século XIX e o início do XX, e que foram atrelados a projetos “modernizadores” das cidades. Analisamos nessa seção como a febre amarela no Rio de Janeiro e a peste bubônica na Ilha de Moçambique, bem como as políticas de saúde pública atreladas a uma ideologia racial, impactaram as populações da Boca do Mato e da Cidade Macuti. Quanto ao restante da América Latina, uma conexão possível é feita com o alastramento da chamada “febre do temperamento” do Brasil em direção a Montevideu e Buenos Aires, em meados da década de 1850. Ambos os processos analisados neste artigo evidenciam a marginalização racial e a exclusão social de indivíduos negro-africanos habitantes dessas comunidades.

1. Territorialização e representações raciais

Do ponto de vista arquitetônico das casas da Ilha, elas demonstram a grande casa e os quintais onde tem as sanzalas. (...) Se nós colocarmos um zoom e vermos a Ilha de longe, percebermos o contorno da Ilha, sentimos que ela tem a grande casa que é a Cidade de Pedra e a sanzala

que é a parte de macuti. Aí no hospital está o muro invisível, o muro negro, onde divide as duas cidades. Então, esse muro que tem que ser quebrado. A missão é quebrar este muro (...) A cidade demonstra isso. O sofrimento do passado. O vento da história foi muito drástico. Aqui é muito mais visível isso.⁴⁴

Muito recorrentes ao longo da pesquisa de campo, narrativas como essa acima, elaborada pelo *shehe*⁴⁵ Hafiz Jamú, da confraria Qadiriyya-Bagdad (Ilha de Moçambique), nos informam sobre os usos dos espaços no presente que reverberam ecos dos processos de territorialização ocorridos no passado colonial e escravista comuns à Ilha de Moçambique e à Serra dos Pretos Forros (RJ). Processos que, sob efeitos do racismo, construíram muros simbólicos entre as pessoas e os lugares e se refletiram nas representações das suas populações.

Para entender, então, esses processos históricos que ocasionaram a marginalização social e racial dessas populações apresentaremos nessa primeira parte do artigo um estudo sobre a ocupação dos espaços físicos das duas comunidades – Boca do Mato e Cidade Macuti – e um conjunto de representações sobre suas respectivas populações e expressões culturais no século XIX.

1.1. “(...) lá do alto do morro, na Serra do Preto Forro, eu fui lá pra macumbar”

A comunidade Boca do Mato está localizada entre os bairros Lins de Vasconcelos e Cabuçu, na zona norte do Rio Janeiro. De acordo com alguns moradores, a origem de seu nome faz referência ao aspecto físico da sua paisagem, visto que ao chegar na região, é possível observar a existência de uma parte baixa em que se assentam algumas habitações, sendo essa área circundada pela vegetação densa da serra,

44. Entrevista com Hafiz Jamú, em 16/07/2016, Ilha de Moçambique.

45. Principal representante das confrarias muçulmanas.

dando a impressão de estar sendo engolida. Esse gesto, para além de uma metáfora, ilustra também a relação intrínseca entre a Serra dos Pretos Forros e a comunidade Boca do Mato que se consolida tanto no espaço como no tempo.



Imagem 1: Boca do Mato na Serra dos Pretos Forros
Fonte: Foto de Guido Dowsley, 2019

O início do povoamento da região aconteceu a partir do estabelecimento de negro-africanos alforriados e também fugidos do cativo, que fixaram moradia aos pés da serra. Há notícias de que essa comunidade começou a se formar em 1814 e hoje é o que podemos chamar de remanescente de quilombo. As comunidades quilombolas foram uma das formas de resistência mais recorrentes no período colonial. (RIBEIRO, 2019, p.17)

Essa mesma experiência ocorreu em muitas outras regiões da América. Na Venezuela eram chamadas de *cumbes*, na Colômbia, de *palanques*, na Jamaica, no Caribe inglês e no sul dos EUA, de *marrons*. Em São Domingo (Haiti) e em outras partes do Caribe francês encontramos a expressão *marronage* e em Cuba e Porto Rico, *cimarronaje* para designar o que no Brasil ficou conhecido primeiramente como mocambo e, mais tarde, quilombo. (GOMES, 2018, p.372)

Segundo o historiador Flávio Gomes (2018, p.368), no século XVII as câmaras municipais já os definiam como agrupamentos com “dois ou mais fugidos que tivessem ranchos e pilões”. E, em 1740, o Conselho Ultramarino determinou que quilombo era “toda a habitação de negros fugidos que passem de cinco, em parte despovoada, ainda que não tenham ranchos levantados nem se achem pilões neles”. Os quilombolas comercializavam com escravizados e com a população livre, como taberneiros, garimpeiros, pescadores, roceiros, quitandeiras, dentre outros trabalhadores. Na fronteira do Brasil com a Guiana Francesa, os quilombolas cultivavam, no final do século XVIII, grandes roças de mandioca e vendiam a farinha para os franceses.

Conforme aponta Wilson Dreux em seu estudo sobre as origens do Méier, um dos bairros que faz divisa com a Serra dos Pretos Forros:

O Meyer começou a se formar na primeira metade do século XVIII, quando se localizaram nas encostas de um morro, hoje conhecido por Pretos Forros, os primeiros pretos alforriados que ali chegaram e fundaram um arraial construindo suas ‘kimbembes’ feitas de varas cruzadas preenchidas por argamassa de barro e coberta com ramos de guariri e folhas de palmeiras. Fizeram um roçado para sua sobrevivência, começando assim o cultivo da terra, para em seguida iniciarem o desbravamento do lugar, devastando a mata, abrindo caminhos e picadas à procura de árvores lenhosas, madeirares e fragmento de troncos, a fim de poderem lenhar, já que eram abundantes nesses terrenos. (DREUX, 1990, p. 18)

Dois pontos são bastante significativos nessa passagem de Dreux. O primeiro deles é o aspecto arquitetônico desta ocupação inicial realizada pelos ‘pretos forros’. As construções, que o autor denomina de ‘*kimbembes*’, remontam às técnicas de arquitetura africanas, como o uso da terra, madeira e cobertura com fibras vegetais. Mais à frente, veremos que essa mesma imagem aparece também na paisagem da Ilha de Moçambique, porém, em diversas outras manifestações arquitetônicas de origem africana esses elementos se fazem presentes,

inclusive nas construções dos espaços de moradia dos escravizados nos interiores das fazendas brasileiras.⁴⁶

O segundo fator que desperta grande atenção é a descrição das atividades realizadas pelos ‘forros’ que apontam para a existência de práticas ligadas ao cultivo, bem como também para a ocupação da região a partir da abertura de caminhos para a extração de madeira. No trabalho do historiador Flávio Gomes sobre a organização dos espaços de quilombo no Rio de Janeiro, especialmente na região do Iguasú no século XIX, a extração e comercialização da madeira é apontada como uma das principais atividades realizadas pelos quilombolas para estabelecer trocas comerciais com taberneiros e outros agentes locais. A abundância do mesmo material apontada por Dreux pode sugerir que este tipo de comércio seria possível na ‘Serra dos Pretos Forros’. Porém, indo além desta hipótese, o cultivo de subsistência mencionado também gerava excedentes que eram igualmente comercializados nestas transações, como também nos aponta Gomes:

A base da produção agrícola da maioria dos quilombos no Brasil era a mandioca e o milho. Com os excedentes da agricultura, da caça e da pesca, os quilombolas obtinham produtos que necessitavam, por meio de trocas com taberneiros, pequenos lavradores e de cativos de fazendas circunvizinhas. Esses produtos podiam ser, por exemplo, o sal, importante na conservação de alimentos, aguardente, carnes, roupas, armamentos e munição, estes dois últimos utilizados sobretudo na caça. (GOMES, 2012, p.274)

A importância que estas trocas apresentavam para a sobrevivência dos quilombos estava ligada tanto a uma dimensão material, dado que a partir destas transações era possível acessar outros produtos, como também em uma esfera social, já que as alianças locais auxiliavam os

46. Para uma análise aprofundada das relações entre arquitetura brasileira e africana, sobretudo nos seus aspectos construtivos, sociais e culturais, desde a ocupação colonial até a contemporaneidade, ver: WEIMER, Günter. *Inter-relações afro-brasileiras na arquitetura*. EDI-PUCRS, 2014.

quilombos a resistirem aos ataques frequentes que sofriam por parte das autoridades. A narrativa apresentada por Dreux, sobre a Serra dos Pretos Forros, leva a crer que a comunidade de negro-africanos que deu origem à ocupação da região possuía suas próprias formas de existência e resistência, tanto que garantiu o crescimento exponencial da comunidade:

Com o correr do tempo ocuparam todo alto da serra, transformando-a numa imensa fazenda, que ficou conhecida como ‘*a roça dos pretos forros*’, muito embora, as terras que eles ocupavam fosse parte pertencentes à fazenda do Engenho Novo, ainda assim, foram os pretos que aqui se fixaram e a colonizaram, criando o primeiro centro social e agrícola que se estabeleceu nesta paragem do território. Portanto, foram eles os pioneiros da colonização deste novo povoado. (DREUX, 1990, p.18)

Quando analisamos a produção e o controle do espaço em processos de dominação colonial, e em seus desdobramentos ao longo do tempo, é flagrante o papel fundamental ocupado pela hierarquização racial de populações não-brancas, e sua subsequente marginalização, tanto na dimensão simbólica quanto material, como afirma Achille Mbembe:

A ‘ocupação colonial’ em si era uma questão de apreensão, demarcação e afirmação do controle físico e geográfico — inscrever sobre o terreno um novo conjunto de relações sociais e espaciais. Essa inscrição de novas relações espaciais (‘territorialização’) foi, enfim, equivalente à produção de fronteiras e hierarquias, zonas e enclaves; a subversão dos regimes de propriedade existentes; a classificação das pessoas de acordo com diferentes categorias; extração de recursos; e, finalmente, a produção de uma ampla reserva de imaginários culturais. (MBEMBE, 2016, p.135)

Um outro fato apontado por Wilson Dreux é de grande relevância para tentar recriar o cenário complexo em que se inseria a ‘roça dos pretos forros’. Com o decorrer do século XIX, ainda no período de vigência do sistema escravista no Brasil, instalaram-se na região

diversas propriedades em terras cedidas pelo governo imperial, que ampliaram e diversificaram a população local, conforme é possível constatar a seguir:

(...) o lugarejo vai se estendendo cada vez mais, assim como a sua população para se tornar num povoado retalhado por chácaras de abastados proprietários e sérios senhores de escravos, apressando e dando forma ao seu progresso. Mesmo antes do final do oitocentismo, já estavam configurados todos os aspectos desse território, de vez que sua topografia já representava a Boca do Mato, Todos os Santos, José Bonifácio e Cachambi. A maior parte destas terras foram oriundas das propriedades dos Meyer, que foram seus grandes possuidores. (DREUX, 1990, p.22)

A presença de proprietários de escravizados nas imediações da 'roça' acrescenta mais uma camada na análise dos conflitos que poderiam ter sido presentes na época. Os escravizados fugidos dessas propriedades utilizavam o '*Caminho do Gambá*' como forma de chegar até o quilombo, evidenciando a integração que a comunidade dos forros tinha com a população negro-africana da região. (DREUX, 1990, p.19). Era comum aos espaços de quilombo a utilização de caminhos próprios, picadas e outras formas de camuflagem através da geografia dos locais em que se assentavam. (GOMES, 2012, p.273) No caso da Serra dos Pretos Forros, o '*Caminho do Gambá*' se encontrava na encosta da serra, auxiliando nas fugas e criando esconderijos.

Porém, mesmo com toda a capacidade de resistência que garantiu uma vida de mais de um século para a organização dos pretos forros, com o avanço da ocupação das terras circundantes as narrativas deste quilombo vão desaparecendo dos registros. A construção da cidade formal vai trazendo para o espaço, a partir do final do século XIX, uma grande quantidade de loteamentos que, somada às grandes propriedades já existentes, começou a mudar as configurações urbana e social da região. No próprio trabalho de Wilson Dreux é visível essa transformação. Conforme entram em cena, na história do Méier, os

nomes das principais famílias que passam a constituir a elite local a partir de 1880, some drasticamente o protagonismo da população negro-africana e dos ‘pretos forros’. Com relação a essa ‘segunda fase’ do desenvolvimento da região, Dreux aponta:

O segundo [momento], se referenda a chegada da patriarcal família dos Meyer que contribuíram de maneira marcante para o crescimento do povoado por meio da agregação das terras já que eram seus grandes possuidores. Doando terrenos, abrindo ruas e incentivando seus vizinhos, ajudaram a construir este solo. Merecedores do respeito e veneração de todos os moradores, era portadora de imenso prestígio. E, diga-se mesmo, que a família Meyer resumia na localidade toda a instituição social daquele tempo. (DREUX, 1990, p.112)

A expansão do bairro por meio da inserção de novas famílias a partir dos círculos de relação da elite local produziu o branqueamento, no mínimo simbólico, desses espaços. Tanto que a história do lugar passa a se confundir com as trajetórias dessas famílias, que, inclusive, tornam-se topônimos, como é o caso dos Meyer e dos Lins dos Vasconcelos. No avesso, mas não tão escondida assim, permanece a comunidade negra agora reduzida ao lugar de inferioridade e marginalização social ao qual os negro-africanos são relegados no período pós-abolição.

Um exemplo expressivo desse cenário de subalternização da comunidade negra no território da Serra dos Pretos Forros/Boca do Mato é a perseguição das práticas culturais e religiosas de matrizes africanas. Na tentativa de controlar e fomentar o processo de marginalização de sujeitos negro-africanos, principalmente com o fim da escravização, passa a ser construído no Brasil um grande aparato jurídico e policial. Essa postura passa a tratar com mais truculência atividades até então, de algum modo, toleradas, estando entre elas os cultos religiosos:

É interessante observar que o Código Criminal de 1830 não incluía perseguição aos feiticeiros. Embora a religião dos negros fosse então vista como feitiçaria, não sentiram os legisladores brasileiros necessidade de

controlá-la através da lei mais geral, enquanto vigorou o estatuto da escravidão. Tomados livres e, conseqüentemente, ao menos no nível do discurso, sujeitos de uma igualdade política e constitucional, no Código Penal passa a figurar artigo no qual se poderiam enquadrar as religiões dos negros, geralmente tidas como feitiçaria, bem como manifestações da religiosidade das camadas populares, agora potencialmente mais perigosas, por que engrossadas por milhões de negros livres. (OLIVEIRA, 2014, p.314)

Dentre as vítimas desse novo quadro de repressão que atingia a comunidade religiosa negra, agora livre, é possível apontar o caso da representante religiosa da Boca do Mato conhecida como Tia Chimba. No ano de 1908, o Jornal 'O Subúrbio' trouxe em suas páginas uma nota intitulada 'Cartomantes e Feiticeiros', que atualizava os leitores sobre a situação de uma 'campanha' levantada pelo jornal contra a atividade de 'cartomantes e feiticeiros' que atuavam na região da Serra dos Pretos Forros. Os 'meliantes', conforme foram descritos, possuíam um local de culto na Rua Aquidaban, tendo como figura central a 'velha e negregada Tia Chimba'. A equipe d'O Subúrbio havia acionado a força policial para interromper as atividades de 'batuques' que 'perturbavam' a população local, conforme é possível ver na transcrição a seguir:

Causou verdadeiro pânico no meio em que operam os feiticeiros e cartomantes, a campanha honesta que levantamos em boa hora a pedido de diversas pessoas que têm sido espoliadas por esses meliantes.

E o susto cresceu quando tiveram eles a certeza de que a polícia não pactuava com essa pouca vergonha.

Realmente já causava espanto ver como proliferavam esses antros, como se passava o conto do vigário a dezenas de pessoas e não havia sequer o mentor movimento por parte das autoridades incumbidas de zelar pela tranquilidade pública. (...)

Apavorado com o alarme dado por nós e certo de que o dr. Eulálio Monteiro, delegado do 19º distrito, está preparado para dar combate decisivo

a bruxaria Maurício, o conhecido explorador e traficante, amasio de Elvira Cabocla e fiel cumpridor das ordens da velha e negregada Tia Chimba, adiou já duas vezes o batuque que realizava no seu antro da rua Aquidaban.

Há apenas o bater de latas velhas, incômodo, entretanto, para a vizinhança, que não pode tolerar que lhe tirem as horas de repouso.

Enquanto se adiam na casa de Maurício os batuques, vai a matreira 'Tia Chimba' escolhendo a sua sucessora, que é uma mulher de nome Esmeralda.

Está rica a perigosa megera da Serra dos Pretos Forros; não quer cansar-se durante o ano próximo vindouro e por isso escolheu já a sua auxiliar. Irá, talvez, assentar uma outra tenda em outro lugar, mas nós a acompanharemos, qualquer que seja o esconderijo onde se encafue. (...)

—

Sabemos que a Escolástica apontada por nós como auxiliar poderosa de 'Tia Chimba' nas feitiçarias anda apreensiva e já foi procurar a sua conselheira para que ela lhe dissesse como devia proceder. A velha raposa da Serra dos Pretos Forros, que é como que um oráculo, mandou-a ao Gaudêncio, porque este é considerado como um advogado.

Já se pensou mesmo em chamar 'O Subúrbio' a responsabilidade e este lance de audácia foi posto à margem por Maurício, que não quer mais negócios com a justiça e por Daniel que teme perder o emprego que tem.⁴⁷

A visão negativa e depreciativa com que os representantes religiosos eram descritos na matéria era reforçada pela ilustração abaixo, que acompanhava o título desta. É possível ver uma representação do bairro do Méier, dentro de um círculo que é 'tocado' pelo dedo de uma personagem fantasmagórica com feições animalizadas, — provavelmente uma representação da própria Tia Chimba —, que é acompanhada por diversas representações de figuras relacionadas a rituais identificados pejorativamente como 'magia negra'.

47. Hemeroteca Digital Biblioteca Nacional – RJ. Jornal O subúrbio, 5 de dezembro de 1908.



Imagem 2: "Cartomantes e Feiticeiros"

Fonte: Hemeroteca Digital Biblioteca Nacional – RJ.
Jornal O subúrbio, 5 de dezembro de 1908.

Em 1930, uma embolada composta por Heitor dos Prazeres, gravado por Paulo Portela, também narra os ataques realizados pela polícia ao espaço de culto da Tia Chimba. A música, que leva o nome da matriarca religiosa, expõe a truculência da ação das autoridades:

A Tia Chimba de lá do alto do morro
Na Serra do Preto Forro
Eu fui lá pra macumbar
Arreneguei-me da subida da ladeira
Me joguei na capoeira
Me sentei pra descansar

Refrão:

Macumbe-bê Macumbê Macumbá-bá
Macumba é bom, mas eu não vou lá

No bom da festa saiu uma trapalhada
Por volta da madrugada a polícia lá

chegou
O barafunda gritou por todos os cantos
chamavam todos os santos, mas
ninguém se escapou

[Refrão]

As nêga véia choravam que nem criança
Incomodando a vizinhança pedindo pra
se esconder,
Mas a polícia tava numa atividade
Fazendo perversidade e malvadeza
como o quê

[Refrão]

Eu disfarcei e fui saindo pro quintal
Uma voz disse abaixa o pau e quis sair
lá no portão
Eu bem sabido fui metendo a mão no
bolso e puxei-lhe um carço e dei na
mão do prontidão

[Refrão]

Ele me disse então vai logo descendo
que ninguém está te vendo
Não me deixa enrascado
Eu fui saindo, levantando e caindo
No mesmo tempo me rindo com o
coração descansado.

[Refrão]

Eu não sou bobo, fui logo dando o fora
Por volta das 2 horas eu não sei como ficou

Eu só me lembro que deixei a Tia Chimba
sentada numa tarimba resolvendo com seu doutô.

[Refrão]

A letra de Heitor dos Prazeres evidencia a truculência da ação policial e também revela as formas próprias com que as vítimas dessas ações lidavam com estes conflitos. Enquanto o personagem principal da música pagou uma propina a um dos policiais para ‘descer’ o morro, a Tia Chimba tentava conversar com outro. Não é possível afirmar que a letra da embolada se refere ao mesmo ataque da campanha d’O Subúrbio, porém, a recorrência das atividades religiosas e o engajamento do jornal em levantar-se contra elas evidenciam a recorrência dessas ações de repressão. A forma como imagem e texto são articuladas na matéria apresentada também demonstra a intenção de criar uma imagem estereotipada e negativa da comunidade negra, associada sempre a aspectos de marginalização e subalternidade. Em oposição, a composição de Heitor dos Prazeres não se utiliza dessa linguagem para construir sua narrativa. A música atribui aspectos negativos aos policiais e suas ‘malvadezas’, evidenciando os excessos cometidos pelas autoridades nesses ataques.

Esse cenário de violência evidenciado a partir dessa breve análise sobre os ataques sofridos pelos espaços de religiosidades de matrizes africanas na Serra dos Pretos Forros é apenas um exemplo dos efeitos da marginalização das culturas e dos sujeitos negros no pós-abolição. Abdias Nascimento, em seu trabalho ‘O genocídio do negro brasileiro’⁴⁸, apresenta as reverberações materiais e simbólicas desses ataques racistas, e seu papel na efetivação do plano de eliminação sistemática da população negra no Brasil. Para além de golpes contra as expressões culturais e religiosas, a própria forma de ocupação dos espaços e as lógicas que ordenavam essas ações também tinham um papel importante nesse processo.

48. NASCIMENTO, Abdias. *O genocídio do negro brasileiro: processo de um racismo mascarado*. São Paulo: Perspectiva, 2017.

Apesar de todas as tentativas de perseguição e controle sofridas pela população negra na região, com o passar dos séculos, a comunidade Boca do Mato continua sendo um local de grande importância para as tradições e culturas de matrizes negro-africanas. Os moradores mais antigos mantêm vivas as histórias que remontam o tempo da escravidão, em um exercício de memória constante que constrói novos sentidos sobre o espaço, lutando contra o silenciamento e os efeitos do racismo, que estruturalmente constrói “muros” entre as pessoas e os lugares. “Muros” que também são possíveis de se ver do outro lado do Atlântico, na Ilha de Moçambique.

1.2. “O muro invisível da Ilha”

Dada a sua localização geográfica no Oceano Índico, a Ilha de Moçambique⁴⁹ tornou-se, desde cedo, um ponto de encontro entre povos de origens bantu, suaíli, árabe, persa, indiana e portuguesa. A partir do século X, mercadores árabes e persas muçulmanos foram difundindo o Islã entre as populações costeiras da África Oriental, estruturando-se em unidades políticas denominadas de Xeicados e Sultanatos, dentre eles o Xeicado da Ilha de Moçambique, fundado por Hassani Moussa M’Biki (de onde advém, provavelmente, o nome de Moçambique), por volta do século XI.

A presença portuguesa teve lugar a partir do século XV, quando portugueses atingiram essa costa e se fixaram na Ilha de Moçambique. Assim como outras cidades africanas que passaram pela experiência do colonialismo, também sofreu intervenções no seu espaço físico. Com a instalação do governo português, a cidade da Ilha de Moçambique teve

49. A cidade da Ilha de Moçambique está localizada na República de Moçambique, a cerca de 2400 km da capital do país – a cidade de Maputo – e cerca de 180 km da capital da província nortenha de Nampula. A ilha situa-se à entrada da Baía de Mossuril, no Oceano Índico. Uma ponte de cerca de 3 km, construída nos anos 1960, liga a Ilha ao continente, em particular ao Posto Administrativo do Lumbo (que abrange um território de cerca de 440 km²), que juntamente à parte insular (cerca de 1km²) forma o Distrito da Ilha de Moçambique. Fazem parte do arquipélago três pequenas ilhas, não habitadas: a Ilha de São Lourenço, onde está localizado o Fortim de mesmo nome, a leste as ilhas de Goa e Sena.

seus edifícios reconstruídos em pedra coral, cal e madeira. As construções militares costeiras, como fortes e fortalezas, tinham o intuito de proteger o núcleo citadino, mas também de dar apoio logístico às trocas comerciais, incluindo o tráfico de escravizados. Os edifícios religiosos, notadamente as igrejas, foram também um dos pilares da presença portuguesa, cujo catolicismo foi imprescindível para a expansão da colonização. Em torno desse núcleo básico foi se constituindo a ocupação da cidade. (DOMINGOS; PERALTA, 2013, p. XVI)

Os atributos da paisagem histórica e cultural da Ilha de Moçambique compreendem dois sistemas urbanos: a Cidade de Pedra e Cal, ainda com influência árabe-persa, suaíli e europeia; e a Cidade Macuti, de influência suaíli e da arquitetura tradicional africana. Essa divisão do espaço físico da Ilha de Moçambique revela vários processos históricos relacionados à escravização e à colonização que geraram, em grande medida, a marginalização social e racial de alguns grupos sociais.

Muitos moradores hoje da Cidade Macuti relatam a existência de um “muro invisível” demarcando essa divisão da Ilha, delimitada pelo prédio do Hospital. Esses moradores atravessam cotidianamente esse “muro” para trabalharem na Cidade de Pedra e Cal, hoje local de serviços públicos, restaurantes, hotéis, pontos turísticos e sede da universidade.

A Cidade de Pedra e Cal (parte norte da Ilha) possui casas construídas no alinhamento frontal dos lotes e sem recuos laterais. O espaço da rua é definido pela fachada das construções com características da arquitetura colonial. A pedra coralina utilizada para a edificação dessas casas era extraída por trabalhadores escravizados e livres de uma pedreira existente na parte sul da Ilha. A região da antiga pedreira é atualmente composta por alguns bairros da chamada Cidade Macuti, como Lithini⁵⁰, Esteu e Areal. Por isso a diferença de nível das casas.

A Cidade Macuti foi assim nomeada devido ao tipo de moradia construída pela população que ocupou o espaço das pedreiras. As

50. *N'lithi* na língua local *emakua* significa no buraco.

“casas de macuti” possuem características de arquitetura vernacular com medidas que variam entre 11x9m e 11x10m. As paredes externas são rebocadas com argamassa de cal. A separação dos quintais é feita, em geral, com bambu. E a cobertura é vegetal feita com a palha de coqueiro, de onde vem o nome macuti.



Imagem 3: Cidade Macuti, Ilha de Moçambique
Fonte: Acervo Digital Suaíli, 2016 (www.acervodigitalsuaili.com.br)

Os historiadores Nuno Domingos e Elsa Peralta (2013, p. X), em estudo sobre como as sociedades coloniais do chamado Império português se constituíram tendo como objeto principal de investigação as cidades, ressaltam que a urbanização colonial portuguesa seguiu algumas diretrizes primordiais, tais como a formação de uma economia globalizada ligada intrinsecamente à produção e à uma divisão internacional do trabalho, bem como às estratificações sociais. Essas diretrizes se refletiam em processos de racialização e categorização étnica e na ocupação e divisão dos espaços físicos. (DOMINGOS; PERALTA, 2013, p. X)

É na cidade que a ordem espacial dos projetos e imaginações imperiais é concretizada. E são as cidades dos impérios e das metrópoles que operam como centros de poder e conexão da intrincada rede de relações e de trocas que está na base do sistema-mundial vigente, também ele criado pelo colonialismo. As cidades coloniais constituem-se como centros de administração e de poder colonial e como locais de fluxo de bens e

de serviços. São importantes locais de transferência da cultura imperial e capitalista moderna para novos espaços, muito contribuindo para a reprodução de ordens ideológicas, económicas e culturais e de controlo de populações. (DOMINGOS; PERALTA, 2013, p.XVI)

O processo de ocupação do antigo espaço das pedreiras remonta, sobretudo, ao século XIX. Durante a pesquisa nos arquivos, bibliotecas e instituições da Ilha de Moçambique⁵¹, fizemos a recolha de registos cartográficos por meio dos quais é possível afirmar que a exploração de pedreiras ocorreu a partir do início do século XIX, como mostra o mapa abaixo, quando já se nota o espaço das pedreiras (buraco) e o seu entorno ainda com bastante vegetação.

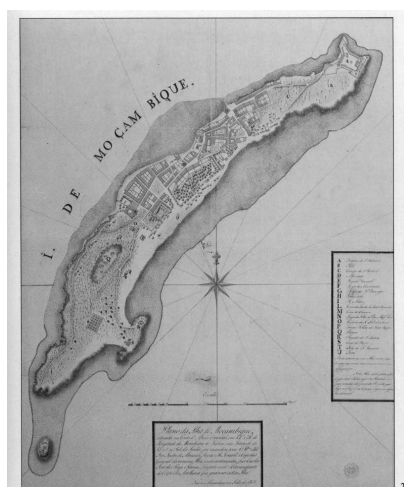


Imagem 4: Plano da Ilha de Moçambique

Fonte: Arquivo Histórico Ultramarino. Ilha de Moçambique/Plano da Ilha de Moçambique. Carlos Jose Dos Reis e Gama, Sargento Mor e comandante do corpo de artilharia da Ilha/1802.⁵²

51. O trabalho se concentrou principalmente nas seguintes instituições onde notou-se um maior potencial relativo ao tema do projeto: Arquivo e Biblioteca do Município da Ilha de Moçambique, Conselho Autárquico da Ilha de Moçambique, Gabinete de Conservação da Ilha de Moçambique (Gacim) e Centro de Arqueologia, Investigação e Recursos da Ilha de Moçambique (Cairim – Universidade Eduardo Mondlane).

52. Cópia cedida gentilmente pelo GACIM (Gabinete de Conservação da Ilha de Moçambique).

Diferentemente desse outro mapa, datado de meados do século XVIII, onde o buraco das pedreiras ainda não havia sido retratado:

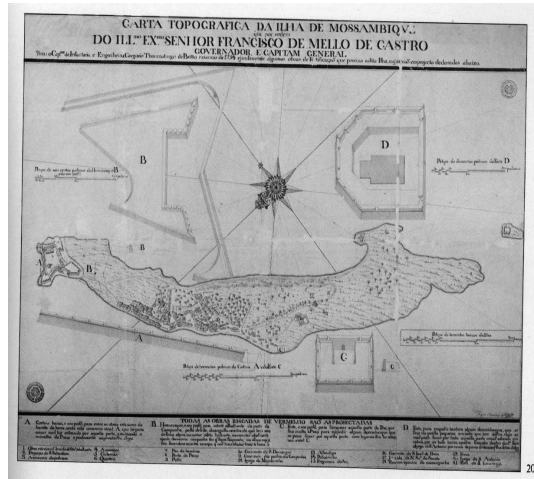


Imagem 5: Carta topográfica da Ilha de Moçambique

Fonte: Arquivo Histórico Ultramarino (820x628mm). Século XVIII. "Carta topográfica da Ilha de Mossambique que por ordem do ILLMO. EXMO. Senhor Francisco De Mello de Castro Governador de Capítam General tirou o Capítam de infantaria, e engenheiro Gregório Thaumaturgo De Britto, no anno de 1754..."⁵³

Pode-se considerar o século XIX como um ponto de inflexão no que diz respeito às políticas de ocupação e ordenação do espaço público da ilha. Ao longo desse século, um conjunto de posturas camarárias foi decretado com esse objetivo. Essas posturas impediam uma excessiva proximidade entre as construções e procuravam determinar o seu aspecto exterior (altura, reboco das paredes etc.). Obrigavam, por exemplo, os moradores da Cidade de Pedra e Cal a uniformizarem as suas habitações em termos de cores, fachadas e condições higiênicas. Determinavam também que nenhum escravizado poderia construir moradia dentro da cidade, a não ser no terreno do seu senhor e sob o seu controle. O espaço que encontraram para isso foi o da antiga pedreira de onde fora extraída a pedra coral utilizada na

53. Cópia cedida gentilmente pelo GACIM (Gabinete de Conservação da Ilha de Moçambique).

construção da cidade colonial. Ali foram se instalando também criados e rendeiros, vindos sobretudo do continente fronteiro à ilha e ergueram suas casas de macuti.

De acordo com o historiador moçambicano Antonio Sopa (1988, p.113-114), na década de 1820, a “cidade negra” era situada na parte sul da ilha à beira-mar, por detrás da Cidade de Pedra. Essa região era chamada de Missanga e tinha como limites “no litoral do lado exterior, entre o campo de S. Gabriel e acabando próximo do largo da Saúde”. Em 1855, os chamados “negros do Estado”, que tinham construído suas palhotas no terreno do extinto convento de São Domingos, foram removidos para um local situado na ponta da Ilha, região próxima à Missanga.

Nota-se nesse contexto uma preocupação constante com a regulamentação da ocupação do espaço público entre as autoridades locais. Várias posturas foram redigidas para ordenar a cidade e controlar a presença principalmente da população escravizada ou pobre livre na Ilha. Ainda de acordo com Sopa (1988, p. 94), apesar das tentativas da sua extinção, no final da década de 1850 existiam ainda vários “labirintos de barracas de palha, baixas, estreitas, e pouco aceitadas dentro da cidade”.

Vale dizer que a população negra era controlada não apenas no que se refere à construção de suas moradias, mas igualmente na sua circulação em determinados espaços da Ilha de Moçambique. Escravizados ou livres, os africanos eram retratados na maior parte da documentação encontrada como afeitos a grandes festejos com danças e batuques que duravam a noite toda ou até mesmo durante vários dias. O termo batuque foi difundido em Moçambique, principalmente pelos portugueses, durante o período colonial com o sentido de homogeneizar as práticas culturais dos africanos. (PEREIRA, 2016)

Nota-se com frequência o seu uso nas fontes documentais, sobretudo do final do século XIX, como em jornais publicados, relatos e memórias de administradores, militares e viajantes europeus. Não

raro seus autores relacionavam o termo a imagens depreciativas dessas populações e suas expressões musicais, como estratégia política para justificar a própria colonização. Em seu relato memorialístico, Aires de Carvalho Soveral, por exemplo, faz um relato pejorativo dessas danças, que chegavam a durar alguns dias. Elas eram “monótonas e aborrecidas, porque têm apenas por música o barulho d’um batuque, são indecentes pelos requebros e posições dançantes”.⁵⁴

Devido a esses batuques que causavam aglomerações, a circulação de escravizados pela cidade era reprimida, sendo proibida a partir das 7 horas da noite. Segundo Sopa (1988, p.115), a partir de 1880 uma postura municipal determinava que a realização de “batuques” fosse permitida apenas com licença da Câmara Municipal, que custava 800 réis se fosse até a meia-noite e 1\$600 réis caso durasse a noite inteira.

A palavra batuque nas memórias de Soveral aparece não apenas relacionada às práticas musicais e ritmos dançantes dos africanos, mas ao próprio instrumento de percussão utilizado, como sinônimo de tambor, isto é, cilindros de madeira cobertos por peles de animais. Vale dizer ainda que o termo batuque não apenas representava as práticas musicais de entretenimento, outrossim era relacionado às celebrações e aos rituais das sociedades africanas, como para marcar eventos da vida social como nascimento, morte ou relacionadas à política, como a entronização de um novo chefe. (MATTOS, 2019)

Mas voltando à ocupação dos espaços físicos pelos africanos, na segunda metade do século XIX, foram implementadas as primeiras tentativas de organização da Cidade de Pedra e Cal, “tendo sido destruídas moradias e afastados os seus moradores para a ponta da Ilha”. (GAMA, 1859, p.106) Uma postura municipal de 1857 delimitava a construção de palhotas no bairro Misssanga e permitia a ocupação de

54. Soveral continua com a descrição do instrumento: “O batuque é um tambor formado por um bocado de tronco de arvore, cavado e tendo n’uma das extremidades uma pelle que é percutida pelos dedos. Alguns, para reforçar, assentam n’uma meia cabaça interiormente”. (SOVERAL, 1887, p.20-21).

outras áreas apenas com uma licença do administrador do concelho. (SOPA, 1988, p.114) Uma década depois ainda ocorreram tentativas de estabelecer limites para a construção de palhotas, depósitos de carvão, fornos de cal, currais e matadouros. Estes deveriam ficar na parte mais afastada da cidade colonial, isto é, para “além da linha que se tirar da banca de peixe na direcção do bairro alto da Maragonha”.⁵⁵

Em 1887, Aires de Carvalho Soveral descrevia da seguinte maneira a Ilha de Moçambique:

A apparencia das ruas de Moçambique é agradável; as ruas são asseidadas, e os prédios cuidadosamente caiados, mas cada casa de banearne, perse ou mouro, é um foco de infecção, e felizes dos habitantes de Moçambique quando chegar o dia em que façam os banearnes o que fizeram aos pretos, expulsando-os do bairro europeu (...) Vivem [os pretos] em palhotas, habitações de forma redonda, quadrada ou retangular, formada por hastes de madeira, ao alto, formando o esqueleto, cobertas de palha ou ramos de palmeira. (SOVERAL, 1887, p.20-21)

No Boletim Oficial do Governo da Província de Moçambique⁵⁶ de 1878, foi publicada a determinação de que a construção de palhotas só seria permitida no arrabalde que ficava além da linha tirada do mercado de peixe pelo lado Oeste da travessa da Saúde, em direcção ao bairro alto Maragonha. (SOPA, 1988, p.114) Quase dez anos depois, o mesmo boletim informava a ratificação dessa postura camarária, que estabelecia que “o local para a construção destas habitações ficava dos lados Sul e Norte do cemitério S. Francisco Xavier”.⁵⁷

55. Boletim Oficial de Moçambique, n.28, 11/07/1868, p.133-34. Apud SOPA, 1988, p.114.

56. A primeira edição do Boletim Oficial do Governo da Província de Moçambique foi publicada em 13 de maio de 1854. Publicação semanal pequena, em geral, com quatro páginas, dedicadas principalmente ao comércio e interesses públicos. Foi o único jornal a circular em todo o território até 1870. ROCHA, 2000, p.32.

57. Boletim Oficial de Moçambique, n. 21; 22/05/1886, p.243; Boletim Oficial de Moçambique, n. 29; 17/07/1886, p.362. Apud SOPA, 1988, p.114.

Pode-se aventar que essa preocupação recorrente de delimitar a ocupação dos espaços talvez tenha se intensificado devido à presença, desde o início do século XIX, de escravizados fugidos organizados numa aringa, nome dado à povoação de escravizados fugidos⁵⁸, no território fronteiro à ilha denominado Ampapa. A povoação teria se integrado ao grupo namarral por meio de relações de lealdade e de dependência com as novas chefias. Em 1886, o governador geral afirmava que um “régulo do Namarral era um verdadeiro salteador, com mando sobre numerosas hordas de cafres e que se refugiam os maiores malfeitores escapados às justiças”. (CAPELA, 2006, p.86-90.)

A Ilha de Moçambique, assim como outras cidades coloniais, era composta de núcleos com uma população relativa de colonos que exerciam diferentes atividades econômicas se utilizando da mão de obra de muitos trabalhadores, muitos deles escravizados. E na lógica colonial esses seriam lugares de eventuais desordens ou até mesmo revoltas e, por isso, precisavam ser vigiados e controlados na tentativa também de proteger a população de colonos.

A partir de meados do século XIX, nota-se uma certa tensão política devido às novas relações de poder que se configuraram na África, notadamente com a corrida imperialista europeia, do estabelecimento dos sistemas coloniais em praticamente todo o continente e por novas formas de exploração do trabalho. (COOPER, 2005, p.222) Soma-se a isso a implementação de um projeto de “modernização colonial” a partir do qual era necessário, portanto, “conhecer melhor estas cidades, para dominar de modo mais lato as lógicas do ordenamento do território e da integração social, fosse por meios

58. O termo *mussito* também era utilizado com esse significado, dependendo da localidade e da época, em Moçambique. RODRIGUES, Eugénia. Senhores, escravos e colonos nos prazos dos Rios de Sena no século XVIII: conflito e resistência em Tambara. *Conference The Evolution of Portuguese Asia: Quincentenary Reflections: 1498-1998*, Charleston, South Carolina, Estados Unidos da América, 18-20 de Março de 1999.

modernos de gestão, ou pela violência sobre as populações”. (DOMINGOS; PERALTA, 2013, p.17)

Em artigo sobre as comunidades de origem asiática e de negros e mulatos de Lourenço Marques (atual Maputo) e suas relações com o Estado colonial e com os colonos brancos no período entre 1890 e 1940, o historiador Valdemir Zamparoni nos mostra como o crescimento dessa cidade constituiu três espaços delimitados: a cidade baixa, a cidade alta e os subúrbios. A cidade baixa era reservada ao trabalho e ao lazer dos colonos brancos e a cidade alta, mais “salubre e higiênica”, destinada às suas habitações. Já o subúrbio era o espaço reservado às populações negras e asiáticas. (ZAMPARONI, 2000, p.194)

Essa hierarquização da cidade implementada com base na raça e na cor repercutia de igual maneira na segregação espacial dos corpos, justificando ações de ordem e limpeza com o objetivo de criar um “mundo no qual todas as coisas, criaturas e corpos, estariam em seu próprio lugar”. (ZAMPARONI, 2000, p.193) Esse processo fazia parte de um projeto modernizador fundamentado em referenciais culturais europeus, dos quais uma grande parcela da população não compartia. Parcela essa não-branca e que tinha costumes considerados não “civilizados”, como comer com as mãos, habitar palhotas, usar vestimentas exóticas, praticar rituais, ter uma organização familiar diferente. Entretanto, a permanência dessa população era necessária para o funcionamento da cidade. “A presença de africanos e asiáticos na cidade era fruto da necessidade, era tolerada, mas não desejada e, quando possível, deveria ser mantida à distância, oculta, disciplinada ou ao menos excluída dos direitos de cidadania”. (ZAMPARONI, 2000, p.222) Nos dias que correm ainda é possível notar na Ilha de Moçambique alguns desses resquícios da colonização, sobretudo no que diz respeito ao tratamento das populações autóctones residentes na Cidade Macuti, a exemplo do seu papel de “servir” a uma minoria que vive na Cidade de Pedra e Cal.

2. Epidemias, discurso higienista e “modernização” das cidades

Na esteira de um projeto modernizador, que incluía princípios de ordenação e embelezamento, o poder público voltara a atenção para as condições de saúde e higiene dos habitantes das cidades. Ainda mais num momento de grandes epidemias que assolavam as principais capitais coloniais, principalmente as portuárias que se configuravam como pontos de entroncamento e de circulação de um número considerável de pessoas vindas de diferentes partes do mundo, como no caso da Ilha de Moçambique e do Rio de Janeiro. Entre o final do século XIX e o início do XX, ocorreram duas grandes epidemias nessas localidades, a de febre amarela no Rio de Janeiro e a de peste bubônica na Ilha de Moçambique. Essas epidemias geraram um processo histórico comum marcado por ações sanitárias e pelo discurso higienista que veio reforçar ainda mais a marginalização social e racial das populações da Cidade Macuti e da Boca do Mato, como veremos a seguir.

2.1. A Cidade Macuti e a “invasão da peste bubônica”

(...) a imensa quantidade de palhotas, que hoje constitui uma grande parte da cidade, pode desaparecer em pouco tempo sem nenhum prejuízo da população mais pobre que nelas habita, e com muito proveito para a salubridade e aformoseamento da mesma cidade.⁵⁹

Como no trecho do documento de 1868 destacado acima, o Boletim Oficial de Moçambique seguia ao longo do século XIX noticiando as preocupações e medidas tomadas pelas autoridades locais da Ilha de Moçambique para conter o avanço da ocupação da cidade por construções populares.

59. BO, 9, 29/02/1868, p.40.

Nesse sentido, regiões ocupadas pelas populações escravizadas e pobres eram alvo de inspeção e controle, pois eram vistas como os principais vetores de doenças. São inúmeros os registros que trazem descrições pejorativas sobre os maus hábitos e condições de higiene nas habitações dessas áreas mais pobres.

Em Apontamentos d'uma viagem de Lisboa à China e da China a Lisboa, José Carlos Caldeira⁶⁰ menciona:

passamos pela Missanga e pelo meio do basar, onde os negros vendiam generos e preparavam suas comidas: este sitio é infecto pelos immundos costumes dos pretos, e amontoação de casas, apesar de terem recentemente mandado demolir várias barracas para fazer girar mais ar n'aquelle bairro. (CALDEIRA, 1853, p.88)

Em 1870, houve um incêndio nessa região da ilha que, nas palavras de Manoel Ferreira Ribeiro⁶¹, “o que desde o governo do marquez Aracaty se não pode levar a efeito para regularisar o fabrico das habitações n 'aquelle sitio, que era a principal origem das molestias da ilha pela acumulação de immundicies na povoação, foi conseguido pelo fogo em poucas horas!”. (RIBEIRO, 1882, p.32)

Como já foi mencionado anteriormente, ao longo do século XIX foram empreendidas inúmeras tentativas de sanear e erradicar as temidas epidemias, que assolavam as principais cidades coloniais. Várias medidas foram implementadas por projetos tidos como modernizadores e elaborados conjuntamente por administradores, médicos e arquitetos, visando a uma nova lógica de organização da

60. Carlos José Caldeira (Lisboa, 1811 – 1882) formou-se na Academia Real da Marinha. Foi o primeiro diretor do Serviço de Estatística. Em 1850, aos 40 anos de idade, realizou uma longa viagem por territórios colonizados por Portugal, do Mediterrâneo e do Mar Vermelho até à China.

61. Era formado em Teologia Dogmática e Medicina pela Escola Médico-Cirúrgica do Porto. Foi professor de Higiene Colonial e dirigiu o gabinete de antropometria no Ateneu Comercial de Lisboa, abrindo os estudos de higiene colonial, da medicina preventiva e da profilaxia tropical.

vida urbana. Esses projetos visavam principalmente promover mudanças nas condições de saúde e higiene das populações citadinas. Eram orientados por teorias médicas de salubridade elaboradas em países europeus e, sobretudo, influenciadas pela teoria miasmática, que considerava que a transmissão das doenças se dava por meio da inalação de miasmas, isto é, o odor fétido originário da matéria orgânica em decomposição emanaria substâncias malélicas que inaladas pelas pessoas causariam doenças.

Por essa razão, naquela época os médicos sanitaristas defendiam que as atividades que promoviam a formação de miasmas não deveriam ocorrer nos núcleos urbanos. Dessa maneira, mercados, matadouros, lazaretos, hospitais e cemitérios, ou seja, espaços que de alguma maneira lidavam com matéria orgânica em decomposição, deveriam ser transferidos para as regiões periféricas das cidades. Nesse sentido, a legislação passou a ser modificada para garantir, então, as medidas sanitárias vinculadas a essa teoria médica, gerando consequentemente mudanças no que diz respeito à ocupação e ao ordenamento das cidades e aos hábitos da sua população.

Em artigo do *Jornal África Oriental* de 1877, foi publicado um relatório do cônsul inglês na época, F. Elton, no qual foi mencionada a teoria miasmática:

“Sabeis o que é a Missanga? Mais da metade da ilha do lado sudoeste é formada de pedreiras calcareas que estão em exploração para a extração de pedra para construções e para fazer cal. A esta pedra, extremamente porosa atribui o sr. F. Elton consul inglês nesta cidade, num relatório enviado a pouco para o seu governo, a propriedade de absorverem um certo número de princípios miasmáticos, latentes na pedreira, mas que a sua exploração faz desenvolver. Avaliem os homens competentes até que ponto esta [ilegível] e exacta. Seja como for, e nas excavações provenientes da extracção da pedra, as quaes por si só continuam já um deposito d’agua estagnada, que as construiu um bairro enorme de palhotas cobertas de macute, onde vive uma população indígena de 4 ou 5 mil almas aproximadamente. As ruas mais espaçosas d’esse bairro teem

um metro e meio de largura. Pelas portas d'essas palhotas entra-se 10 de [ilegível] e dentre d'elles um homem d'estatura regular onde consegue por-se em pé. Um europeu não resiste cinco minutos a atmosfera mephítica, abrasadora, [enumada], nauseante, que [ilegível] se respira dentro suportam-na melhor os pretos a quem o habito e a organização especial torna mais aptos a resistirem a sua perniciosa influencia; e esses perto [ilegível] acabam por succumbir. (...) As chuvas torrenciais e o calor, decompõem rapidamente a madeira d'aquelas habitações e ajudam maravilhosamente a obra dos homens".⁶²

De acordo com Ana Cristina Roque (2014, p.524-525), os relatórios dos serviços de Moçambique em finais do século XIX demonstram que a população local sofria de doenças recorrentes como febres palustres, problemas gastrointestinais, doenças infecciosas respiratórias e geniturinárias. Ademais, defendiam que as características peculiares da região seriam propícias para que as epidemias se expandissem rapidamente provocando grandes surtos difíceis de serem contidos. Tratavam-se dos casos da peste bubónica, da dengue, da cólera e da tuberculose. Todas elas eram explicadas pela teoria da climatologia, isto é, o calor elevado causava o surgimento de enfermidades. Mas igualmente pela "insalubridade da terra, a alimentação deficiente, a ausência de princípios de higiene, a promiscuidade e os maus costumes, a falta de planeamento e de saneamento dos núcleos urbanos".

As cidades portuárias, como a Ilha de Moçambique, que recebiam centenas de embarcações durante o ano inteiro, seriam porta de entrada para essas doenças infecciosas. Os serviços de saúde passaram a ser responsáveis, então, a partir de um decreto de em 1869, pela realização do isolamento das pessoas que chegavam doentes e pela desinfecção dos produtos e das embarcações, com o intuito de controlar principalmente as grandes epidemias. (ROQUE, 2014:527)

62. Biblioteca Nacional de Portugal. Jornal África Oriental. Moçambique, 28 de abril e 14 de maio de 1877.

Num dos relatórios citados por Roque destacava-se a preocupação com a contenção da peste bubônica:

“onde a peste bubônica não tem tendência a desaparecer, e quando este porto, por sua posição geográfica e comércio, quase todo com a Índia, tem direito a possuir um posto de desinfecção e quarentena construído como manda a ciência e economia modernas (Serviço... 6 out. 1897)”. (ROQUE, 2014:527)

A epidemia de peste bubônica originou-se na fronteira entre a Índia e a China, em 1855, se disseminando para o mundo em 1894, partir do porto de Hong Kong, possessão inglesa à época. Para o historiador Myron Echenberg (2002, p.434), essa pandemia teve um impacto grande não apenas pelo número de mortos (cerca de 15 milhões), mas também pelo fortalecimento do preconceito com relação aos asiáticos e pela ascensão do apartheid na África do Sul.

A peste bubônica chegou à colônia da Cidade do Cabo em 1901. As autoridades sanitárias locais logo implementaram uma medida radical de remoção de toda a população africana para as chamadas “*residential locations*”, promovendo o seu isolamento espacial e controle social. Na vizinha Lourenço Marques (Moçambique), a Polícia Sanitária não chegou a promover essa atitude extrema de segregação, mas tentou disciplinar o espaço público, perscrutar espaços e inspecionar casas e corpos de uma parcela da população, isto é, “os alvos eram as casas e os corpos negros, mulatos e asiáticos, considerados imundos e marginais às normas do bem viver à europeia”. De todo modo, os objetivos eram os mesmos “criar uma permanente prática de isolamento desta população”. (ZAMPARONI, 2000, p.200-202). Nesse contexto de ameaça de uma pandemia de peste bubônica, Zamparoni chama a atenção para “febre saneadora” encabeçada pelo poder público:

Em realidade, a peste serviu de forte pretexto para uma sistemática demolição de casas de moradia e comerciais ocupadas por negros, chineses e indianos, considerados de “baixa categoria social”, que foram

paulatinamente empurrados para áreas menos cobiçadas e fora da área de circulação que definia os primitivos limites urbanos pretendendo-se assim que a cidade aseada, ordenada e salubre ficasse entregue ao deleite burguês branco e à especulação imobiliária. (ZAMPARONI, 200, p.203)

Poucos anos antes, uma situação semelhante pode ser observada na Ilha de Moçambique. Em 1899, fora publicada uma portaria no Boletim Oficial do Governo da Província de Moçambique⁶³, que refletia a preocupação das autoridades sanitárias e do governador geral Álvaro da Costa Ferreira com a “invasão da peste bubônica” à ilha. Segundo a portaria, algumas medidas preventivas deveriam ser adotadas. Destacamos abaixo os artigos relacionados às habitações:

3°. Todas as palhotas situadas nas excavações serão quanto antes removidas para os logares elevados da parte sul da ilha, queimando-se todas as que não forem removidas nos prazos designados pela autoridade, assim como todos os detritos que se possam subtrair à influencia fermentativa do solo.

4°. À junta de saúde publica e à secção das cazas publicas compete:

a) Designar as palhotas que devem ser removidas.

b) Designar as que devem ser queimadas.

c) Designar os locais para as novas construcções.

d) Determinar a forma e dimensões mínimas das palhotas, bem como as suas relações reciprocas de vizinhança.

5°. Deverão ser plantados coqueiros, mangueiras ou quaisquer outras arvores nos terrenos deixadas a descoberto pelo desaparecimento das palhotas, ficando os proprietários ou administradores d’esses terrenos sujeitos à policia sanitária geral para os efeitos da manutenção das necessárias condições hygienicas.

63. Arquivo do Município da Ilha de Moçambique. Boletim Oficial do Governo da Província de Moçambique, Portaria no. 420, 21 de agosto de 1899.

6°. E permitido construir palhotas nos locais agora reprovados quando tenham sido feitos os respectivos aterros, ouvidas previamente a junta de saúde pública e a secção das obras públicas, nos termos do n.4º d'esta portaria.

Para além da regulação da prática de exploração das pedreiras, mais uma vez a população alforriada e pobre era empurrada para áreas menos valorizadas e o mais distante possível do núcleo central da Ilha de Moçambique, local de moradia dos brancos colonos e dos estabelecimentos da administração pública.

No já citado artigo publicado no *Jornal África Oriental*, em 1877, fica explícita qual era a grande preocupação das autoridades locais:

Para a construção d'habitações para os indígenas deveria a Camara indicar um local apropriado para o lado da ponte da ilha, não consentindo que se edificassem palhotas a que faltassem as seguintes condições: capacidade necessária para comportar a quantidade d'ar indispensável ao numero de pessoas que n'ellas devessem residir; abolição completa dos tectos de “macute” e a sua substituição por telha; o numero de janelas suficiente para que o ar se renove com facilidade. Essas palhotas sujeitar-se-hiam em tudo o mais ao traçado geral do bairro indígena, previamente feito pelo engenheiro da Camara e aprovado pela autoridade superior d'obras públicas.

É indispensável acabar com o actual bairro indígena cuja inconveniência se depreende do que deixamos exposto. O sacrificio que houvesse de fazer-se com o custo das expropriações seria bem compensado pelas vantagens incalculáveis que promoveriam o bem estar da população (...).⁶⁴

Em suma, o objetivo principal era promover o distanciamento da população considerada “indígena” ao propor a delimitação da sua presença num espaço “para o lado da ponte da ilha”, isto é, próximo à saída da cidade e distante da Cidade de Pedra e Cal. Além de “acabar

64. Biblioteca Nacional de Portugal. Jornais. *Jornal África Oriental*. Moçambique, 28 de abril e 14 de maio de 1877.

com o actual bairro indígena”, que representaria o atraso e o primitivismo, obstáculo ao progresso, à modernização e à civilização.

2.2. A febre amarela chega à Boca do Mato

Nesse mesmo contexto, uma epidemia de febre amarela chegava à Boca do Mato, conforme vemos no documento abaixo, um cartograma criado em 1896 com as regiões onde foram encontrados focos da doença. A Boca do Mato está na área demarcada como Serra do Matheus.



Imagem 5: Cartograma da Febre Amarela no Rio de Janeiro, 1895
 Fonte: Instituto Sanitario Federal e J. C. Regasoli. Cartogramma da febre amarela durante o anno de 1895 na cidade do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Instituto Sanitario Federal, 1896. Mapa. Disponível em <http://hdl.loc.gov/loc.gmd/g5404r.ct003654>. Acesso em 22 setembro 2021.

Não era a primeira vez que essa doença assolava a cidade do Rio de Janeiro. Durante a epidemia de 1850 e até a década de 1870, o debate entre médicos, autoridades sanitárias e políticos girou em torno das formas de disseminação da doença e das medidas de controle. Para os chamados contagionistas, a febre amarela seria transmitida por meio do contato entre pessoas e objetos, e o seu controle deveria se dar, sobretudo, por meio da quarentena de navios e do isolamento dos

doentes em hospitais distantes da cidade. Por outro lado, os infeccionistas acreditavam na teoria miasmática que circulou, como já mencionado neste artigo, entre Europa, África e agora América Latina, sendo necessária a modificação das condições ambientais da cidade.

Em 1873 e 1876, ocorreram dois grandes e graves surtos que causaram a morte de um pouco mais de 7 mil pessoas, mas com indícios de ocultação do número real pelo governo. (CHALHOUB, 2006; LOWY, 2006). Pesquisadores que seguiam a teoria microbiana buscaram isolar o agente causador da febre amarela e produzir uma vacina. Mas, ainda assim, os médicos acreditavam no contágio por miasmas e defendiam a eliminação dos seus espaços de produção por meio de políticas sanitaristas. Nesse sentido, de acordo com o historiador Sidney Chalhoub (2006, p.88), as autoridades públicas agiram na tentativa de disciplinar as habitações populares, conhecidas como cortiços, onde viviam negros crioulos ou africanos, escravos de ganho, libertos ou livres, agora juntamente aos recém imigrantes.

A identificação dos cortiços como foco geradores dos germes da febre amarela foi fato de enorme significado simbólico e político. Não havia nenhuma definição clara sobre o que era um cortiço, e numa cidade sempre às voltas com um déficit de moradias na segunda metade do século XIX, a tendência era considerar como tal qualquer habitação que, segundo os padrões instáveis dos sanitaristas, fosse vista como imunda e apinhada de gente. (...) passaram a defender planos de transformação radical do espaço urbano – para o bem da saúde pública e, como se revelou, para o prazer de certos investidores. A ideia era evitar a continuidade da produção de emanções miasmáticas, quando tal objetivo parecia impossível, tentar-se-ia ao menos dispersar o veneno através da abertura de ruas e avenidas bem largas. Quanto aos cortiços, como bem recorda o leitor, o sonho era demoli-los todos. (CHALHOUB, 2006, p.88).

É preciso lembrar que esse era um contexto de intensas discussões em torno das transformações nas relações de trabalho marcadas pela substituição do trabalho escravizado pela mão de obra

livre assalariada e que privilegiavam a imigração de trabalhadores europeus brancos. A epidemia de febre amarela era vista como um empecilho a essa política de imigração, dado que os trabalhadores europeus recém-chegados eram atingidos mortalmente em maior número pela doença. Isso teria levado as autoridades públicas a priorizarem o combate à febre amarela, ao passo em que doenças como a tuberculose e a varíola eram até mais graves, porém atingiam muito mais a população negra. Significa dizer que as políticas de saúde pública no final do século XIX estavam atreladas a uma ideologia racial e a um projeto de branqueamento da população brasileira. CHALHOUB, 2006, p.89)

No restante da América Latina, a febre amarela, também chamada de “febre do temperamento”, surgiu em meados da década de 1850, se espalhando do Brasil para Montevidéu e Buenos Aires através de navios. Em 1857, a doença atingiu um terço da população de Montevidéu e matou 888 pessoas. Já em Buenos Aires, a febre amarela chegou em 1858. Apesar de ter provocado um número menor de casos e mortes, a partir desse momento, um conjunto de projetos e leis foi implementado, atingindo espaços e costumes considerados causadores da epidemia. (GALEANO, 2009, p.108-109)

De modo muito semelhante ao Brasil, o foco dos higienistas recaiu sobre os espaços possíveis de transmissão da febre amarela de acordo com a teoria dos miasmas, como cemitérios, hospitais, matadouros e certas habitações familiares, como os cortiços. De acordo com o historiador argentino Diego Galeano (2009, p.110), em artigo sobre a atuação de médicos e policiais durante a epidemia de febre amarela em Buenos Aires em 1871:

En los digestos municipales de la década de 1870 se observan innumerables reglamentaciones sobre el uso de letrinas y normativa sobre las casas habitadas por más de una familia. La memoria de la epidemia de fiebre amarilla de 1871 fue clave para la conformación de ese imaginario que asociaba enfermedad y vivienda popular. (GALEANO, 2009, p.110)

No início do século XX, houve um ponto de inflexão no combate à doença. O vetor intermediário da febre amarela – o mosquito *Stegomyia fasciata* – fora identificado acarretando a criação de um programa com uma abordagem ecológica, que levava em consideração o ambiente e o clima, voltando-se à eliminação dos mosquitos. (LOWY, 2006).⁶⁵

O já citado cartograma de 1895 sobre a febre amarela no Rio de Janeiro pode ser um indício desse novo programa de combate à doença. O mapa foi elaborado pelo Instituto Sanitário Federal, criado em 1894 com a fusão do Laboratório de Bacteriologia e da Diretoria Sanitária, e tinha como objetivo “o estudo da natureza, da etiologia, do tratamento e da profilaxia das moléstias transmissíveis, bem como a pesquisa bacteriológica de interesse da saúde pública”.⁶⁶ Esse documento pode demonstrar a preocupação nesse momento também em mapear as áreas periféricas da cidade, localizadas em plena região de Mata Atlântica, possíveis focos do mosquito vetor da doença.

Além disso, a virada do século XIX para o XX coincide com um momento de especulação imobiliária nos subúrbios cariocas decorrente, em grande parte, do crescimento rápido e desordenado da cidade impulsionado pela imigração de trabalhadores europeus. De acordo com Jaime Benchimol:

No final do século XIX, os principais núcleos suburbanos cariocas já estavam formados e em franca expansão. Queimados, Maxambomba (atual Nova Iguaçu), Cascadura e Engenho Novo, S. Cristovão e Sapopemba (atual Deodoro), São Francisco Xavier, Riachuelo e Todos os Santos foram as primeiras estações da Central, todas inauguradas no período 1858/1870. Na década de 1880, surgiram as estações de Engenho de Dentro, Piedade, Rocha, Derby Club, Sampaio, Quintino, Méier, Mangueira, Encantado; em 1890, Madureira. (BENCHIMOL, 1992, p.261)

65. Em 1881, o pesquisador cubano Carlos Finley já havia lançado a hipótese de que a transmissão da febre amarela seria dada pelo mosquito, sendo confirmada após 20 anos de pesquisa realizada pela Comissão Reed.

66. <http://mapa.an.gov.br/index.php/dicionario-primeira-republica/609-instituto-sanitario-federal> Acesso em 1 outubro de 2021.

O branqueamento da região são métodos que fazem parte do que Mbembe chama de ‘ocupação colonial’. E mesmo após o fim da colonização, já na construção da imagem ‘moderna’ de cidade, esse tipo de ação sobre o espaço manteve-se operante. Exemplo disso é a forma como os trens operavam no século XIX:

As passagens custavam de 1ª classe 900 réis, de 2ª 600 réis e de 3ª classe 300 réis. Mais tarde quando as composições de trens começaram a sair da estação de D. Pedro II, cada carro tinha uma cor característica; os pintados de vermelho serviam a 1ª classe; o azul a 2ª classe e os de cor castanho para uso de bagagens, mercadorias, escravos e pretos que não podiam se misturar com os brancos sendo, apenas, permitido viajar na segunda classe, quando acompanhado de seus donos. (DREUX, 1990. p. 26)

O espaço destinado aos negros, livres e escravizados, na composição do trem que passava pela Estação Meyer reflete qual era o lugar social ocupado por esses homens e mulheres. Como ressaltado por Cláudia Mesquita, o crescimento da cidade, ainda no século XIX, deu-se em dois sentidos: “um em direção às zonas sul e norte – redutos das classes médias e alta –, e outro em direção aos subúrbios, ocupados pelas classes proletárias”. (MESQUITA, 2008) Esse movimento de expansão do espaço urbano, que começava a modificar fisicamente a paisagem, trazia consigo também o anseio por uma imagem ‘civilizada’ de cidade, no qual os sujeitos marginalizados precisavam manter-se controlados, em lugares devidamente demarcados. As demarcações podiam ser físicas, como nos mostra o exemplo da composição do trem, mas também eram acionadas no nível simbólico.

A descrição da região realizada por Dreux, mesmo que ocorrendo de forma posterior, é suficiente para ilustrar como era visto o espaço antes da chegada das famílias patriarcais e de seu subsequente branqueamento:

(...) seu aspecto ainda era pobre e desolador com suas ruas sinuosas e lamacentas, cobertas por mato e pequenos córregos mal cheirosos (...) As casas de moradia que despontavam eram de construção acanhada, conservando sua arquitetura rudimentar e provinciana. (DREUX, 1990, p. 22)

O aspecto 'pobre' e 'desolador' da região definitivamente não correspondia à visão da cidade moderna que estava no bojo dos projetos de expansão da época e, certamente, seus habitantes também precisavam refletir esta imagem de civilidade. Esse desejo de transformação se refletiu na chegada das famílias patriarcais, como já explorado anteriormente, mas também se materializou na forma de propostas de modificação urbana.

Em uma proposta datada de 1890, Antônio Zeferino Candido, Barão de Vidal e Barão de Santa Margarida propõem a criação de uma 'cidade' que compreenderia a Serra do Matheus, Jacarepaguá, chegando até a Boca do Mato, Engenho de Dentro, Todos os Santos, Meyer, Cachambi e alguns terrenos da freguesia do Engenho Novo. O projeto previa, basicamente, a construção de infraestrutura para a instalação de novas residências, incluindo a desapropriação de terras locais com a finalidade de ocupar a área com uma população de maior poder aquisitivo. Segundo documento da proposta, disponível no Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro, essa nova '*cidade*' sairia do papel em 30 anos e contribuiria para a modernização da região.⁶⁷ O projeto acabou não se concretizando, porém, a busca pela imagem de modernidade seguiu a passos largos, passando por cima da população negro-africana, que no pós-abolição foi sendo cada vez mais hostilizada, como nos mostrou o exemplo da perseguição sofrida pela liderança religiosa Tia Chimba na Serra dos Pretos Forros.

★

67. Códice 46.2.60. Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro.

A partir da produção de histórias conectadas acerca de determinados aspectos da colonização e da escravização, ensejamos com este artigo chamar a atenção para uma nova forma de se pensar as relações entre América Latina e África e, mais especificamente Moçambique, para além das tradicionais interpretações acerca do tráfico de escravizados e do intercâmbio de produtos, destacando as intersecções e complexidades dos processos históricos. Sendo assim, este artigo intentou estabelecer uma aproximação entre as experiências de duas comunidades que são fruto do fenômeno de marginalização histórica dos indivíduos negro-africanos: a comunidade Boca do Mato, localizada na Zona Norte do Rio de Janeiro e a Cidade Macuti, na Ilha de Moçambique.

Uma primeira conexão foi realizada a partir dos processos semelhantes de ocupação desses espaços físicos por escravizados fugidos, libertos e seus descendentes (igualmente observado em outras localidades da América Latina), bem como do uso de técnicas africanas de arquitetura para a construção de moradias. Outro paralelo traçado entre as duas comunidades foi possível a partir dos casos de controle e perseguição e das representações pejorativas sobre suas populações e manifestações culturais e religiosas, como os cultos de matriz africana e os chamados batuques no século XIX. Essas experiências são consequências do processo de territorialização proporcionado pela colonização, que arranjou os espaços e classificou as pessoas em diferentes categorias, estabelecendo hierarquias e segregações sociais e raciais.

Privilegiando a investigação de histórias locais que revelam dinâmicas globais e que considera a circulação de pessoas, ideias e projetos nos múltiplos espaços constituídos através do Atlântico, analisamos também as ações sanitaristas e os discursos higienistas diante das epidemias que assolaram esses espaços entre meados do século XIX e o início do XX, e que foram atrelados a projetos “modernizadores” das cidades. Vimos como a peste bubônica na Ilha de Moçambique e a febre amarela no Rio de Janeiro, bem como as políticas de saúde

pública atreladas a uma ideologia racial, impactaram as populações da Boca do Mato e da Cidade Macuti, e reverberam nos usos desses espaços físicos. Uma conexão possível foi observada com alastramento da chamada “febre do temperamento”, do Brasil em direção a Montevideú e Buenos Aires, em meados da década de 1850.

Essas experiências comuns analisadas são resultado das relações de poder assimétricas estabelecidas pela colonização e escravização das suas populações, tendo conseqüentemente promovido clivagens sociais e raciais e imaginários culturais por meio da territorialização. Se a escravização e a colonização são marcos desse processo de inferiorização de negro-africanos na sociedade moderna, não encontramos um ponto final dessa história. Porém, é possível mapear e identificar os processos de transformação e desenvolvimento de antigos e novos dispositivos que reinterpretam e atualizam tais práticas no espaço físico, assim como é também necessário que identifiquemos as formas de resistências e sobrevivências, que deixam evidentes a força contida nas estratégias de luta de inúmeros grupos que resistem a esses processos de marginalização.

Fontes:

Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro. Códice 46.2.60.

Arquivo do Município da Ilha de Moçambique. *Boletim Oficial do Governo da Província de Moçambique*.

Biblioteca Nacional de Portugal. *Jornal África Oriental*.

CALDEIRA, Carlos José. *Apontamentos d’uma viagem de Lisboa à China e da China a Lisboa*. Parte Segunda, Lisboa, 1853, p.88.

GAMA, José Vicente. *Almanaque civil eclesiástico histórico-administrativo da província de Moçambique*, 1859.

RIBEIRO, Manoel Ferreira. *A capital de Moçambique sob o ponto de vista da imigração e colonização*. Porto, 1882.

SOVERAL, Aires De Carvalho. Breve estudo sobre a Ilha de Moçambique acompanhado d'um pequeno dicionário português-macua. Porto, 1887.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARMUS, D. *El descubrimiento de la enfermedad como problema social*. En: Lobato M, editora. *El progreso, la modernización y sus límites*. Buenos Aires: Sudamericana; 2000.

BENCHIMOL, Jaime. *Dos mosquitos aos microbios: febre amarela e a revolução pasteuriana no Brasil*. Rio de Janeiro: UFRJ-Fiocruz; 1999.

_____. *Pereira Passos: um Haussmann tropical: a renovação urbana da cidade do Rio de Janeiro no início do século XIX*. Rio de Janeiro: Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro, 1992.

CAPELA, José. Como as aringas de Moçambique se transformaram em Quilombos. *Tempo*, Rio de Janeiro, v. 10, n. 20, p. 83-108, jan-jun. 2006.

CHALHOUB, Sidney. *Cidade Febril: cortiços e epidemias na Corte imperial*. São Paulo, Cia da Letras, 1996.

COOPER, Frederick. Condições análogas à escravidão. In: COOPER, Frederick; HOLT, Thomas C.; SCOTT, Rebecca J. *Além da escravidão: investigações sobre raça, trabalho e cidadania no pós-emancipação*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.

DOMINGOS, Nuno; PERALTA, Elsa. A cidade e o colonial. In: DOMINGOS, Nuno;

PERALTA, Elsa (org.). *Cidade e Império: dinâmicas coloniais e reconfigurações pós-coloniais*. Lisboa: Edições 70, 2013.

DREUX, Wilson. *Méier, um século de história (Morro dos Pretos Forros foi aqui que tudo começou)*, Themis: 1990.

ECHENBERG, Myron. Pestis Redux: The Initial Years of the Third Bubonic Plague Pandemic, 1894-1901. *Journal of World History*, 2002, Vol. 13, n.º. 2, 2002, pp. 429-449.

FANON, Frantz. *Pele negra, máscaras brancas*. Salvador: EDUFBA, 2008.

GALEANO, Diego. Médicos y policías durante la epidemia de fiebre amarilla (Buenos Aires, 1871). In: *Salud colectiva*. Buenos Aires, v. 5 n.º 1 (ene./abr. 2009), pp. 107-120.

GOMES, Flávio S. Quilombos/Remanescentes de quilombos. In: *Dicionário da Escravidão e liberdade*. São Paulo, Editora Schwarcz S.A.: 2018.

HILL, Pascoe Grenfell. *Cinquenta dias a bordo de um navio negreiro*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2006.

LOVEJOY, Paul. *A escravidão na África. Uma história de suas transformações*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

LÖWY, Ilana. *Vírus, mosquitos e modernidade: a febre amarela no Brasil entre ciência e política [online]*. Tradução de Irene Ernest Dias. Rio de Janeiro: Editora FIOCRUZ, 2006. 427 p. História e Saúde collection. ISBN 85-7541-062-8. Available from SciELO Books.

MAIO, Marcos Chor. Raça, doença e saúde pública no Brasil: um debate sobre o pensamento higienista do século XIX. In: MONTEIRO, S.; SANSONE, L. (org). *Etnicidade na América Latina: um debate sobre raça, saúde e direitos reprodutivos [online]*. Rio de Janeiro: Editora FIOCRUZ, 2004, pp. 14-44.

MATTOS, Regiane Augusto de. Batuques da terra, ritmos do mar: expressões musicais e conexões culturais no norte de Moçambique. *Revista de História*, v. 178, p. 1-39, 2019. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/revhistoria/article/view/143927>. Acesso em 11/09/2021.

MBEMBE, Achille. *Crítica da razão negra*. Lisboa: Antígona, 2014.

_____. Necropolítica. *Arte & Ensaios: Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais EBA da UFRJ*, Rio de Janeiro, n. 32, p.122-151, dez. 2016.Semestral.

_____. Cuando el poder brutaliza el cuerpo, la resistencia asume una forma visceral. Entrevista concedida a El diario. Disponível em: <https://www.eldiario.es/interferencias/Achille-Mbembe-brutaliza-resistencia-visceral_6_527807255.html> Acesso em 11/09/2021.

MESQUITA, Claudia. *De Copacabana à Boca do Mato: o Rio de Janeiro de Sérgio Porto e Stanislaw Ponte Preta*. RJ: Editora Casa de Rui Barbosa, 2008.

NASCIMENTO, Abdias. *O genocídio do negro brasileiro: processo de um racismo mascarado*. São Paulo: Perspectiva, 2017.

OLIVEIRA, Ilzver de Matos. Perseguição aos cultos de origem africana no Brasil: o direito e o sistema de justiça como agentes da (in) tolerância. *Anais do XXIII Encontro*

Nacional do CONPEDI/UFSC, 2014. Disponível em: <http://www.publicadireito.com.br/artigos/?cod=13d83d3841ae1b92> Acesso em 20/09/2021.

PEREIRA, Matheus Serva. “Grandiosos batuques”: identidades e experiências dos trabalhadores urbanos africanos de Lourenço Marques (1890-1930). Tese de doutorado, História Social, Unicamp, Campinas, 2016.

RIBEIRO, Guido Dowsley Paes Leme. *Os Pretos Forros na Folia de Reis: reflexões sobre os saberes trocados nessa festividade*. Monografia, Ciências Sociais, PUC-Rio, Rio de Janeiro, 2019.

ROCHA, Aurélio. Contribuição para o estudo das relações entre Moçambique e o Brasil no século XIX. *Estudos Afro-Asiáticos*. Rio de Janeiro, 21, 1991, 200-204.

ROCHA, Ilídio. *A imprensa de Moçambique*. Lisboa, Livros do Brasil. 2000.

RODRIGUES, Eugénia. Senhores, escravos e colonos nos prazos dos Rios de Sena no século XVIII: conflito e resistência em Tambara. *Conference The Evolution of Portuguese Asia: Quincentenary Reflections: 1498-1998*, Charleston, South Carolina, Estados Unidos da América, 18-20 de Março de 1999.

ROQUE, Ana Cristina. Doença e cura em Moçambique nos relatórios dos serviços de saúde dos finais do século XIX. *História, Ciências, Saúde – Manguinhos*, Rio de Janeiro, v.21, n.2, abr.-jun. 2014, p.524-525.

SOPA, Antonio. Campos de Oliveira: Jornalista e escritor moçambicano (1854-1911). *Arquivo. Boletim do Arquivo Histórico de Moçambique*. Maputo, n. 4 Especial, outubro, 1988, p.105-148.

SUBRAHMANYAM, Sanjay. *Modern Asian Studies*, Vol. 31, No. 3, Special Issue: *The Eurasian Context of the Early Modern History of Mainland South East Asia, 1400-1800*. (Jul., 1997), pp. 735-762.

XAVIER, Ângela Barreto, SANTOS, Catarina Madeira. Entrevista a Sanjay Subrahmanyam, *Cultura* [Online], Vol. 24 | 2007, posto online no dia 10 outubro 2013, consultado o 27 dezembro 2021. URL: <http://journals.openedition.org/cultura/904>; DOI: <https://doi.org/10.4000/cultura.904>

WEIMER, Günter. *Inter-relações afro-brasileiras na arquitetura*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2014.

ZAMPARONI, Valdemir. Monhés, Baneanes, Ciumas e Afro-maometanos. Colonialismo e Racismo em Lourenço Marques, Moçambique, 1890-1940», *Lusotopie*, VII, 2000, pp. 191-222.

Santo Antônio de nó de pinho: expressão material de uma devoção mestiça⁶⁸

Marina de Mello e Souza

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO - BRASIL

Os resultados apresentados neste capítulo foram publicados integralmente em formato de artigo na Revista da Anphlac, 22(32), 11–54, 2022

As pequenas imagens de Santo Antônio esculpidas no século XIX por africanos e afrodescendentes residentes no sudeste do Brasil são expressão material da circulação de informações culturais entre Portugal, África Centro-ocidental e Brasil. Pelos caminhos do Atlântico construídos pelo império português, que uniu esses três territórios, o culto a Santo Antônio se disseminou e tomou formas e sentidos diversos. Neste ensaio procuro perceber os significados que tinham para seus autores e proprietários as pequenas imagens de Santo Antônio recolhidas no século XX entre afrodescendentes na região do interior do estado de São Paulo conhecida como Vale do Rio Paraíba, onde a mão de obra escrava moveu a economia cafeeira na primeira metade do século XIX. Consideradas toscas, são peças que não despertaram o interesse de museus, mesmo os de arte popular, o que as torna ainda hoje bastante desconhecidas. Feitas principalmente de nó de pinho, ou de outras madeiras duras como o cedro, existindo algumas de chifre, atribui-se a elas propriedades protetoras e são diminutas para que possam ser guardadas na roupa ou penduradas no corpo. Este texto aborda a disseminação

68. Este texto serviu de base para uma apresentação feita em 2017, no congresso “A devoção de Santo Antônio em Portugal e no Brasil”, promovido pelo Museu de Lisboa - Santo Antônio, ao qual agradeço a oportunidade então oferecida.

do culto a Santo Antônio entre os centro-africanos, tendo sido muitos deles escravizados e levados para o Brasil, entre seus descendentes brasileiros, e analisa a morfologia das pequenas imagens coletadas.

Resultados de encontros entre diferentes culturas, essas imagens expressam processos ocorridos no sudeste brasileiro por meio dos quais novos significados foram atribuídos a objetos católicos. Para chegar aos possíveis significados afro-brasileiros dessas imagens é necessário conhecer o que ocorria no território chamado de reino do Congo na documentação histórica e na historiografia. Isso porque a maioria dos escravizados que trabalhavam no sudeste do Brasil foi trazida da África Centro-ocidental, onde se localizava o Congo, cuja sociedade havia integrado o catolicismo à sua cultura, sob uma forma bastante particular.

A bibliografia que investiga a história do Congo está em sua maioria de acordo ao entender que a incorporação de elementos do catolicismo apresentados pelos portugueses aos chefes congueses, no final do século XV, foi por muito tempo central na organização de suas estruturas de poder. Nela há um consenso sobre a importância que a adoção de algumas práticas e símbolos católicos teve para o fortalecimento do poder do mani Congo, ou rei do Congo.⁶⁹ Desde o início do século XVI até o início do século XX, a presença de um sacerdote católico era indispensável para a realização de certos ritos, como entronizações e sepultamentos de chefes, e a cruz se tornou um símbolo de especial importância para a expressão do poder dos chefes.⁷⁰ A compreensão dos seus significados no Congo também ajudará na análise das imagens de Santo Antônio de nó de pinho, nas quais a cruz aparece em lugar de destaque. Além deste símbolo, que congrega sentidos centro-africanos e católicos, Santo Antônio foi outro elemento do catolicismo lusitano adotado pela sociedade conguesa.

69. Algumas dessas obras são: Anne Hilton (1985), John Thornton (1992), Jan Vansina (1970), Cécile Fromont (2014), Jelmer Vos (2015), Marina de Mello e Souza (2018) e Thiago Sapede (2020).

70. A respeito dos usos e significados congueses da cruz ver Fromont (2014) e Souza (2018).

Santo Antônio no Congo

A antiga presença do santo lisboeta no catolicismo congo é atestada pelas imagens de metal e de madeira encontradas em escavações e entre os bens herdados dos antepassados, e pela eclosão do movimento messiânico que ficou conhecido como antonianismo. Liderado por uma jovem da elite conguesa que recebeu a educação católica dada pelos mestres locais e pelos missionários que frequentavam a região no fim do século XVII, sobreviveu à execução de sua criadora, que foi queimada viva a mando de Bernardo da Gallo, missionário capuchinho enviado pela Propaganda Fide que atuava junto a Dom Pedro IV. Este era um dos pretendentes ao título de mani Congo, pois o território estava mergulhado em guerras entre diferentes facções e grupos de linhagens desde a derrota para os portugueses na batalha de Ambuíla, em 1665.

Beatriz Kimpa Vita, a líder do antonianismo, pertencia a uma linhagem de chefes e, além de ter frequentado a escola católica, foi iniciada no culto *kimpazi*, voltado para o bem comum e à superação de situações adversas. Nele, a iniciação se dava por meio de ritos que simbolizavam a morte e o retorno do mundo dos mortos com a capacidade de intermediar questões relativas à conexão entre as esferas do visível e do invisível da existência. Criada em um ambiente de insegurança provocado pela guerra entre as diferentes facções do Congo, tornou-se seguidora de uma seita liderada por Mafuta, uma sacerdotisa de espíritos territoriais que pregava contra os missionários católicos, vistos como *bandoki*: sacerdotes que praticavam atos perniciosos ao conjunto das pessoas e em favor de interesses individuais. Em suas pregações, Mafuta acusava os missionários de serem egoístas e invejosos, e defendia a retomada da capital abandonada, temas incorporados nas pregações de Kimpa Vita. Esta tornou-se uma líder carismática com crescente número de seguidores depois que viveu um episódio entendido como uma morte e ressurreição, durante o

qual teria tido um encontro com Deus e voltado com Santo Antônio nela incorporado.⁷¹

O antonianismo é um fenômeno bastante estudado, e aqui importa destacar a familiaridade que a população conguesa, que aderiu de forma significativa à pregação de Kimpa Vita, tinha com Santo Antônio. Detalhes do movimento são conhecidos principalmente devido aos registros deixados por Lorenzo da Luca e Bernardo da Gallo, que em 1706 convenceu Dom Pedro IV a queimá-la na fogueira, junto com seu companheiro. Em sua narrativa, Bernardo da Gallo aventou a possibilidade de Beatriz Kimpa Vita ter ouvido um sermão sobre Santo Antônio proferido por algum mestre, membro da elite local, que dominaria a leitura e possuiria algum sermão sobre o santo. Uma vez que estamos falando de uma cultura na qual o conhecimento é armazenado pela memória dos homens e transmitido pela oralidade, um mestre pode ter apenas ouvido o sermão, que reteve e passou a transmitir.

William Graham Lister Randles (1968), em seu livro sobre o Congo e apoiado nessa passagem de Bernardo da Gallo, considerou a possibilidade de Kimpa Vita ter tido contato com sermões de Antônio Vieira, nos quais era descrita a ajuda que Santo Antônio prestou aos portugueses para expulsar os holandeses de Salvador da Bahia. Quem nos conduz por esse caminho de possibilidades é Robert Slenes (2008), que indica todos os sermões de Vieira sobre Santo Antônio, local e data em que foram proferidos e depois publicados, além de indicar as publicações mais correntes no século XVII sobre o santo e seus milagres. Como os sermões de Vieira circularam no Brasil, em Portugal e Roma antes mesmo de serem publicados, Slenes acredita que também podem ter chegado ao Congo, levados pelos capuchinhos, devotos de Santo Antônio. Nesse sentido, destaca dois sermões proferidos em Roma em 1670 e 1671 e publicados em 1696 e 1699, que podem ter sido levados para o Congo pelos missionários antes mesmo dessas datas (SLENES, 2008, p. 214-215).

71. A respeito do antonianismo, ver Thornton (1998) e Souza (2017).

Independentemente de como, e se, os sermões circularam no Congo cristão, eles incorporavam as ideias então em vigor sobre o santo, algumas das quais presentes na reza criada por Kimpa Vita a partir da Salve Rainha: a Salve Antoniana. Nela e em seus sermões, Kimpa Vita chamava Santo Antônio de segundo Deus, o que pode ter sido inspirado em Vieira, que se referiu a ele como Deus português, vice-Deus e santo de todos os santos. Vieira também dá a Santo Antônio o crédito de ter colaborado para o fim do cerco holandês a São Salvador da Bahia, cidade da qual é tido como santo protetor e que pode ter sido associada a São Salvador do Congo, capital abandonada devido às disputas pelo poder central e cuja reocupação era central na pregação de Kimpa Vita. Ao fazer essas relações, Slenes entende que a apropriação dos discursos de Vieira por Kimpa Vita teria sido o que chama de uma intensa “crioulização”, resultante do entendimento dos textos europeus a partir do conhecimento local.

Essa ressignificação de elementos do catolicismo e adoção de alguns de seus símbolos é a marca característica do catolicismo congo. No que diz respeito a Santo Antônio, além da força do movimento antoniano do fim do século XVII a meados do século XVIII, as imagens do santo de confecção local são testemunho da sua presença nas práticas religiosas conguesas. Desde o início do século XVI, quando o mani Congo Dom Afonso I, num gesto cheio de significados políticos, queimou os *miniksi* e distribuiu “Cruzes e Imagens de Santos, trazidas pelos portugueses” (Duarte LOPEZ; Filippo PIGAFETTA, 1951, p. 102-103), as imagens católicas foram incorporadas ao rol de objetos utilizados em ritos que conectavam a esfera visível à invisível da existência. A coleta desses objetos de posse de algumas pessoas, ou desenterrados em pesquisas arqueológicas, mostra grande quantidade de imagens e crucifixos de confecção local que foram alvo de alguns estudos.⁷² Nestes é predominante a compreensão de que as imagens de santos assumiram sentidos

72. Entre outros, ver Fromont (2014) e Souza (2001).

semelhantes aos dos *minkisi*, que acionavam forças espirituais para agirem sobre questões da vida nesse mundo.

Santo Antônio do Nó de Pinho

A menção à familiaridade de congueses com o santo português é necessária para analisarmos as imagens de Santo Antônio esculpidas principalmente em nó de pinho – o cerne duro em forma de gota que prende o galho ao tronco da araucária, árvore típica da serra da Mantiqueira, localizada no sudeste brasileiro. O Vale do Rio Paraíba, que corre entre a serra da Mantiqueira e a serra do Mar, foi o epicentro da produção cafeeira na primeira metade do século XIX, quando o trabalho escravo era a força que movia os principais setores da economia brasileira. É conhecida a predominância de escravizados centro-africanos nessa região e isso deve ter sido decisivo na disseminação do culto a Santo Antônio entre a população negra e mestiça lá residente. Ao estudar a região, Robert Slenes (2008, p. 238) argumentou que o culto a Santo Antônio realizado pelos escravos e negros livres desenvolveu-se a partir de matéria predominantemente centro-africana, ainda que contendo detalhes da tradição portuguesa. É nesse sentido que podemos considerar as imagens de Santo Antônio de nó de pinho como expressões materiais de uma devoção que combinou elementos portugueses e centro-africanos, ou, mais especificamente, congueses. Algumas destas imagens podem ser vistas na figura 1.



Figura 1 – Estátuas de Santo Antônio de nó de pinho. Vale do Rio Paraíba, século XIX, coleção Domingos Giobbi. Fonte: Lemos (1977).

Esculpidas no nó de pinho, e às vezes em chifre, essas imagens medem entre três e quinze centímetros e foram trazidas a público por colecionadores que as recolheram principalmente na região do Vale do Rio Paraíba. Elas serviam de amuleto, objetos de proteção, e eram trazidas penduradas no pescoço ou dentro das roupas. Foram encontradas “escondidas” em oratórios, ou como pertences de pessoas que relutavam em mostrá-las ou falar sobre elas. Carlos Alberto Cerqueira Lemos (2010, p. 266), que nos dá essas informações, questiona se seriam “uma espécie de devoção secreta e mal vista” ou se teriam “alguma ligação com práticas condenadas pelo catolicismo ortodoxo dos brancos”.⁷³ Diz, ainda, acreditar ser “uma devoção descompromissada de qualquer prática organizada ligada à tradição africana” (LEMOS, 2010, p. 264). Se podemos concordar com suas suposições, ou seja, de que os portadores desses objetos relutavam em mostrá-los por estarem associados a práticas condenadas pelo catolicismo oficial, temos elementos para discordar de que não fossem uma “prática organizada ligada à tradição africana”, pois, como visto, o culto a Santo Antônio e a confecção e uso de sua imagem eram correntes no Congo.

No que diz respeito à matéria de que eram feitos, seja o nó de pinho, seja o chifre de animais, podemos relacioná-los à crença corrente na região do Congo de que espíritos da natureza incorporavam-se em pedras e galhos de formas e composição atípicas. No caso do nó de pinho, além de sua raridade e dureza, tem a forma de uma gota levemente espiralada. A forma e consistência atípicas do nó de pinho permitem que aproximemos essas imagens aos *minkisi* congueses, feitos de um composto de substâncias que lhes davam a potência para

73. Eduardo Etzel (1971, p. 152), que coletou 28 peças, diz: “Tudo sugere que sejam amuletos, como revela o alo de mistério que envolve estas pequenas imagens, pois com muita relutância alguns de seus possuidores se dispõem a mostrar ou mesmo mencioná-las, quando instados: ainda que desvinculadas atualmente de significado secretos, não deixam de ter uma ligação com o passado, pois o talismã, a sorte, é ainda o sentido de sua influência atual”.

acionar os espíritos da natureza. Por outro lado, os *Toni Malau*, ou imagens de Santo Antônio, eram amuletos, como a palavra *malau* indicava ao designar boa sorte. Uma tradução aceita de *Toni Malau* é Santo Antônio da Boa Fortuna. Uma outra linha de interpretação da adoção do culto aos santos pelos congueses é apresentada por Thornton (1998, p. 117), para quem os santos eram poderosos *bankita*, seres que por já terem vivido há muito tempo se tornaram figuras protetoras de todos, uma vez que não eram mais ancestrais, e, portanto, obrigados a agir em prol de seus descendentes.

No que diz respeito aos aspectos estéticos, as imagens de nó de pinho coletados no Vale do Rio Paraíba apresentam poucos detalhes e uma simplicidade de elementos presente também nas imagens conguesas. Carlos Lemos entende que as peças eram feitas por aqueles que as usavam, não havendo mestres, escolas ou estilos definidos. Em algumas se percebe a inspiração em modelos europeus, principalmente nos panejamentos, enquanto outras são despojadas de pormenores chegando aos limites da abstração ou ao que chama de “primitivismo de fatura” (LEMOS, 2010, p. 267). A desconsideração da existência de um valor estético ou artístico nas imagens, associada ao desconhecimento dos aspectos católicos das culturas africanas e afro-brasileiras, contribuiu para o silêncio sobre essa produção e a sua total ausência nos acervos dos museus. Não fossem alguns colecionadores, não conheceríamos essa interessante produção, portadora de características muito particulares.

Produtos dos circuitos que uniram Portugal, África e Brasil, essas imagens trazem elementos da iconografia religiosa europeia, como a presença do menino Jesus no colo do santo, sua veste de franciscano, uma cruz e às vezes um livro, mas dela diferem quanto a padrões estéticos. A simplificação e estilização dos elementos as afastam dos modelos europeus e as aproximam dos africanos. No conjunto de imagens de Santo Antônio de nó de pinho, conhecidas por meio de fotografias que ilustram artigos e catálogos de exposições, nas quais

as peças dos colecionadores vêm ao conhecimento do público, é constante a presença de uma cruz que Santo Antônio traz em sua mão direita ou está esculpida em algum outro lugar da imagem, às vezes um simples entalhe de dois traços que se cruzam.⁷⁴ Também, as imagens coletadas no Congo representam o santo em sua veste de franciscano, com o menino Jesus sobre um livro em sua mão esquerda e uma cruz na direita. Mas estas são mais figurativas do que os santinhos do sudeste brasileiro. Em artigo anterior já me detive sobre os significados da imagem para seus portadores, que por meio delas buscavam proteção dos seres da esfera invisível da existência. Ali também chamei a atenção para como o material utilizado para a confecção da imagem podia relacionar-se a noções relativas a formas de manifestação material de seres da natureza, para a presença da cruz nas esculturas, e para a posição das mãos do santos, postas frente a frente sobre a barriga em um gesto chamado de *simbidila*, que remetia à conexão com a esfera invisível da existência.⁷⁵

Na figura 2 podemos observar aspectos das imagens de Santo Antonio confeccionadas no Congo. O desenho está no livro *Among the Primitive Bakongo* (John WEEKS, 1969), no qual ele diz que se trata de uma imagem mantida há gerações na família. As fotografias das imagens de Santo Antonio e Nossa Senhora em metal estão no livro *L'Art Ancien du Métal au Bas-Congo* (Robert WANNYN, 1961), no qual é dito que faziam parte dos tesouros das famílias que as cederam, medem 115 mm x 35 mm e teriam sido feitas no século XVII ou XVIII, chamado de “período mafumalengo”, aquele no qual predominavam as relações com os comerciantes flamengos.

74. As obras que trazem as imagens observadas são: Stanislaw Herstal(1956), Etzel, 1971 e Lemos (1977; 1999; 2010)

75. Souza (2001). Mais recentemente, Joyce Farias (2022) fez um balanço dos estudos sobre as imagens de Santo Antônio de nó de pinho e analisou a forma como essas esculturas foram tratadas pelos museus e estudiosos da arte, indicando a existência ainda hoje, de um silenciamento relativo às contribuições específicas das culturas africanas.

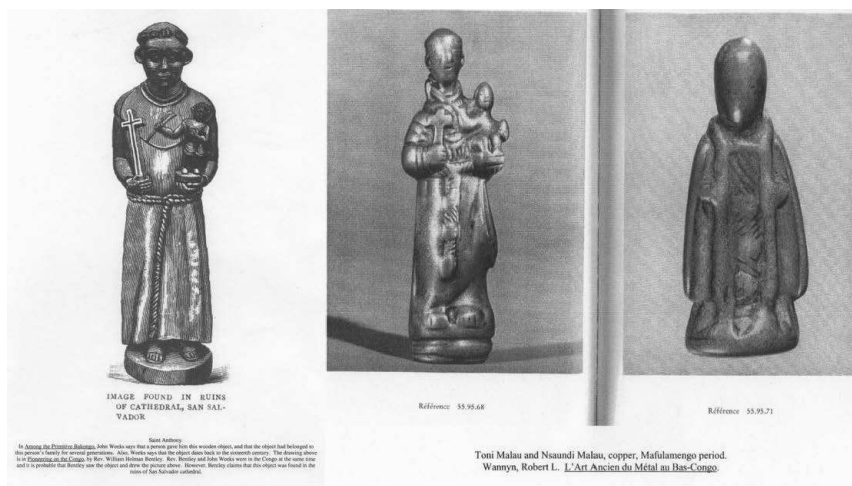


Figura 02: I magens de Santo António (Toni Malau) e Nossa Senhora (Nsundi Malau) confeccionadas no Congo. Fonte: *Among the Primitive Bakongo* (John WEEKS, 1969) e *L'Art Ancien du Métal au Bas-Congo* (Robert WANNYN, 1961)

A importância da cruz para algumas sociedades centro-africanas é apontada por diversos estudos que proliferaram depois que Fu-Kiau Busenki sistematizou as noções contidas no que ficou conhecido como cosmograma congo, no qual há uma cruz dentro de um círculo.⁷⁶ Esta seria uma representação de uma forma básica pela qual os povos bacongo entenderiam e explicariam o mundo circundante, constituído pela relação entre a esfera do visível (acima da linha horizontal da cruz) e a esfera do invisível (abaixo da linha horizontal da cruz). A comunicação dessas duas esferas da existência seria representada pela linha vertical da cruz, que as conecta, e estaria expressa mais especificamente no ponto onde as duas linhas se cruzam. O círculo que une os quatro pontos da cruz simbolizaria o movimento do sol e o ciclo da vida na esfera do visível e do invisível, em um

76. As formulações de Fu-Kiau Busenki primeiro apareceram em 1969 em uma versão francesa de seu trabalho, foram adotadas por Wyatt MacGaffey e Jan Jansen, estudiosos das culturas da região que mantiveram contato com ele, e tornaram-se acessíveis a um público mais amplo com a publicação de Kimbwandende Kia Busenki Fu-Kiau (2001).

movimento contínuo.⁷⁷ Cientes da importância da cruz como símbolo que remete à conexão entre as esferas visíveis e invisíveis da existência, podemos entender sua presença constante nas imagens de Santo Antônio de nó de pinho, seja de forma mais figurativa, erigida pelas mãos do santo, seja de forma mais simbólica, como uma simples incisão em alguma parte da imagem. Sendo as imagens amuletos protetores e veículos para a ação de forças invisíveis, as cruzes nelas inscritas eram um canal de comunicação com espíritos da natureza, ancestrais, ou Santo Antônio.

Comparando as imagens do Toni Malau às de Santo Antônio de nó de pinho, percebemos que há total independência estética entre ambas, havendo nas imagens brasileiras, que conhecemos em maior número, uma grande variedade de estilos. Os elementos básicos do padrão da imaginária religiosa portuguesa estão nelas presentes, mas na maioria das vezes de forma extremamente simplificada: a veste não tem panejamentos, as feições do rosto, os braços e o menino Jesus estão apenas esboçados. Se à primeira vista as imagens podem ser vistas como uma prova da conversão dos escravizados ao catolicismo, um olhar mais atento percebe que elas expressam a presença no sudeste brasileiro de aspectos de culturas centro-africana, em especial a desenvolvida no Congo ao longo de muitos séculos. As imagens de Santo Antônio de nó de pinho são novas expressões culturais resultantes da circulação de elementos que configuram múltiplas matrizes, entre elas as centro-africanas, como aqui argumentamos.

Referências bibliográficas

ETZEL, Eduardo. *Imagens religiosas de São Paulo: apreciação histórica*. São Paulo: Melhoramentos, 1971.

77. A mais recente e completa análise sobre os simbolismos da cruz no Congo é a feita por Fromont (2014).

FARIAS, Joyce. “Reverendo nós historiográficos: apontamentos sobre esculturas de santos--amuletos do Vale do Paraíba e suas origens africanas”. *Modos*, Campinas, v. 6, n. 1, p. 202-229, 2022.

FROMONT, Cécile. *The Art of Conversion*. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 2014.

FU-KIAU, Kimbwandende Kia Bunseki. *African Cosmology of the Bântu-Kôngo: Principles of Life & Living*. Nova York: Athelia Henrietta Press, 2a edição, 2001 [1980].

HERSTAL, Stanislaw. *Imagens religiosas do Brasil*. São Paulo: Grafitec, 1956.

HILTON, Anne. *The Kingdom of Kongo*. Oxford: Oxford University Press, 1985.

LE MOS, Carlos Alberto Cerqueira. “O santo Antonio de nó de pinho”. In: GONDIM, Adenor. *Arte e religiosidade no Brasil: heranças africanas*. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 1977.

LE MOS, Carlos Alberto Cerqueira. *A imaginária paulista*. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 1999.

LE MOS, Carlos Alberto Cerqueira. “A imaginária dos escravos de São Paulo”. In: ARAUJO, Emanuel (Org.). *A mão afro-brasileira: significado da contribuição artística e histórica*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo: Museu Afro-Brasil, 2010. p.260- 269.

LOPEZ, Duarte; PIGAFETTA, Filippo. *Relação do reino do Congo e terras circunvizinhas*. Lisboa: Agência Geral do Ultramar, 1951.

RANDLES, William Graham Lister. *L'ancien royaume du Congo des origines à la fin du XIXe siècle*. Paris: Mouton, 1968.

SAPEDE, Thiago. *Le roi e et le temps, le Kongo et le Monde: une histoire globale des transformations politiques du Royaume du Kongo (1780-1860)*, Paris, tese, École des hautes Études em Sciences sociales, 2020.

SLENES, Robert. “Saint Anthony at the crossroads in Kongo and Brazil: ‘creolization’ and identity politics in the black south Atlantic, ca. 1700-1850”. In: SANSONE, Livio; SOUMONNI, Elisée; BARRY, Boubacar (Orgs.). *Africa, Brazil and the Construction of Transatlantic Black Identities*. Trenton: Africa World Press, 2008. p. 209-254.

SOUZA, Marina de Mello. “Revisitando o Antonianismo”. In: ASSIS, Angelo Adriano Faria; MUNIZ, Polyanna Gouveia Mendonça; MATTOS, Yllan (Orgs.). *Um historiador por seus pares: trajetórias de Ronaldo Vainfas*. São Paulo: Alameda, 2017. p. 241-261.

SOUZA, Marina de Mello. “Santo Antonio de nó de pinho e o catolicismo afro-brasileiro”. *Tempo*, v. 6, n. 11, p. 171-188, 2001.

SOUZA, Marina de Mello. *Além do visível: poder, catolicismo e comércio no Congo e em Angola (séculos XVI e XVII)*. São Paulo: edUSP, 2020.

THORNTON, John. *The Kingdom of Kongo: Civil War and Transition. 1641-1718*. Madison: University of Wisconsin Press, 1992.

THORNTON, John. *The Kongoese Saint Anthony: Dona Beatriz Kimpa Vita and the Anthonian Movement, 1684-1706*. Cambridge: Cambridge University Press, 1998.

VANSINA, Jan. *Kingdoms of the savana*. Madison: The University of Wisconsin Press, 1970.

VOS, Jelmer. *Kongo in the Age of Empire, 1860-1913: The Breakdown of a Moral Order*. Madison: The University of Wisconsin Press, 2015.

WANNYN, Robert. *L'Art Ancien du Métal au Bas-Congo*. Bruxelas: Éditions du Vieux Planquesaule, 1961.

WEEKS, John. *Among the Primitive Bakongo*. Nova York: Negro Universities Press, 1969.

Texto originalmente publicado na África, Revista do Centro de Estudos Africanos da Universidade de São Paulo no ano de 2022, n. 43, p. 64-76. Agradecemos a revista, bem como a autora, professora Marina de Mello e Souza, por ceder o texto para publicação neste volume.

Abdias Nascimento entre a negritude e o pan-africanismo (1968-1981)

José Rivair Macedo

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL

“Sim, valeria a pena estudar clinicamente, no pormenor, os itinerários de Hitler e do hitlerismo e revelar ao burguês muito distinto, muito humanista, muito cristão, que traz em si um Hitler que se ignora, que Hitler vive nele, que Hitler é o seu demônio, que se o vitupera é por falta de lógica, que, no fundo, o que não perdoa a Hitler não é o crime em si, o *crime contra o homem*, não é a *humilhação do homem em si*, é o crime contra o homem branco, a humilhação do homem branco e o ter aplicado à Europa processos colonialistas a que até aqui só os árabes da Argélia, os *coolies* da Índia e os negros da África estavam subordinados” (CÉSAIRE, 1978, p. 18).

A radicalidade das ideias contidas na passagem acima, extraída do *Discurso sobre o colonialismo*, redigido em 1955 pelo caribenho Aimé Césaire, encontra correspondência em determinados escritos de outro nome incontornável da luta antirracista, o brasileiro Abdias Nascimento. Considerado um dos fundadores do movimento da Negritude, Césaire escreveria tempos depois o *Discurso sobre a negritude*, que foi lido como conferência de abertura de um congresso organizado em sua homenagem no ano de 1987. Nos mais de trinta anos que separam esses dois textos referenciais do pensamento negro moderno, a circulação de ideias, práticas políticas e estilos culturais entre a África, América e Europa fortaleceram as conexões entre ativistas e teóricos desses continentes (GILROY, 2004; DEVÉS-VALDÉS, 2008),

criando e fortalecendo projetos libertários negros em perspectiva global, nos quais Abdias foi um dos protagonistas.

Reconhecida liderança do Movimento Negro brasileiro, Abdias Nascimento (1914-2011) teve longuíssima participação na vida política nacional ao longo de quase um século de vida, como poeta, teatrólogo, jornalista, pintor, ensaísta, o que nos impede de imediato falar dele em tom biográfico, ou em perspectiva que dê conta desta trajetória histórica singular (NASCIMENTO; SEMOG, 2006; MACEDO, 2005). Interessa-nos neste estudo enfatizar um aspecto em geral minimizado pelos intérpretes de sua carreira como intelectual e como ativista, isto é, o papel inovador de seu pensamento político e a originalidade da interpretação social das relações raciais no Brasil na perspectiva do transnacionalismo negro.

O momento de sua carreira pública a ser aqui considerado coincide com o período em que, em virtude do regime de exceção instalado no país, Abdias viveu no exterior, sobretudo nos Estados Unidos, entre 1968-1981, em prolongado autoexílio (CUSTÓDIO, 2011). Não obstante as mazelas sociais, a censura e a repressão promovida pela ditadura civil-militar vigente naquele período, do ponto de vista social este também foi o contexto de emergência dos “novos movimentos sociais” e, entre eles, o Movimento Negro Moderno, no qual Abdias teria papel destacado como liderança política e como liderança intelectual. Na década de 1970 ele contribuiu, junto com Nelson Werneck Sodré e Paulo Freire, para a realização e publicação do projeto *Memórias do Exílio*, tendo participado do projeto como um dos entrevistados. Sua percepção do exílio pelo qual ele passava revela, porém, aspectos contrastantes sobre a política brasileira do contexto a ser aqui examinado, a começar pela compreensão do que seria a condição de exilado. A este respeito, consta logo na introdução de sua entrevista, concedida em 1976:

“Minha situação neste depoimento é a mais paradoxal possível. Aqui estou eu, falando a intelectuais brancos, filhos das classes que

oprimem as pessoas da minha cor a quatrocentos anos. Por estas e por outras razões é preciso esclarecer desde já que minha situação é diferente da situação de vocês. Meu exílio é de outra natureza. Não começou em 1968 ou 1964, nem em momento algum dos meus sessenta e dois anos de vida. Hoje, mais do que nunca, compreendo que nasci exilado, de pais que também nasceram no exílio, descendentes de gente africana trazida à força para as Américas” (CAVALCANTI; RAMOS, 1978, p. 25).

A percepção do exílio racial inerente à condição diaspórica explica em parte a atuação política de Abdias durante o período do seu autoexílio pelas conexões que ele estabeleceu com os movimentos transnacionais negros nos Estados Unidos, no Caribe e principalmente na África, onde participou de diferentes congressos de caráter pan-africano em Dar-es-Salaam (Tanzânia), Dakar (Senegal) e Lagos (Nigéria), cujas pautas de discussão diziam respeito a problemas comuns de africanos do continente e da diáspora afro-americana. Tais participações, todavia, ocorreram à revelia das diretrizes da política externa brasileira em relação à África, em paralelo e em concorrência aos interesses político-econômicos e estratégicos que presidiram a aproximação entre o Itamaraty e a diplomacia das nações africanas em processo de emancipação do domínio colonial das metrópoles europeias, orientada pelo pragmatismo político e por interesses econômicos de ambas as partes (DÁVILA, 2011).

A trajetória internacional de Abdias Nascimento, por outro lado, produziu modos alternativos de mobilização política tendo em referência categorias e conceitos hauridos do vocabulário político africano, extraídas de seus dois movimentos transnacionais mais representativos, a negritude e o pan-africanismo. A maneira pela qual ele compreendeu e interagiu nesse cenário alargado da luta antirracista internacional aparece em três obras produzidas no período aqui estudado, publicadas no Brasil e no exterior: *O negro revoltado* (1968); *O genocídio do negro brasileiro* (1978); *O quilombismo* (1980). São materiais

que congregam textos, discursos e ensaios relacionados com os debates, deliberações e decisões tomadas em congressos no Brasil e no exterior, e que permitem perceber o alargamento da percepção política da questão racial por um destacado representante do movimento negro moderno.

Negritude e afirmação racial

A primeira obra produzida por Abdias no contexto aqui estudado recebeu o título de *O negro revoltado*, foi publicada pela editora DRM, vinculada a revista *O Cruzeiro*, em 1968. Desde o título somos convidados a pensar na potencialidade crítica e contestatária do ambiente em que ela foi escrita. Momento em que, sob o lema do “É proibido proibir”, os jovens universitários franceses rebelavam-se contra o *establishment* acadêmico e contra as normas vigentes; em que no Leste europeu a Primavera de Praga contestava o predomínio soviético; em que, nos Estados Unidos, a contracultura encontrava canais de expressão e que a crítica ao imperialismo encontrava na Guerra do Vietnã o seu motivo principal de contestação. Ao deslocarmos o olhar para as questões inerentes ao mundo negro, também aí encontraremos conexões e paralelos que nos permitem perceber a dimensão simbólica aqui analisada: dos violentos conflitos raciais nos Estados Unidos que se sucederam ao assassinato de Malcom X (1965) e Martin Luther King (1968), à organização do Movimento dos Panteras Negras a partir de 1966, e à emergência do movimento Black Power, no fim dos anos 1960, o cenário de revolta continha componentes raciais latentes que viriam a exercer influência na gestação do conceito de *consciência negra* proposto no início da década e 1970 por Steve Biko na África do Sul em pleno *apartheid* (SNAIL, 2008).

Porém, tanto o título do livro quanto as diversas epígrafes que anunciam suas subdivisões remetem conscientemente ao ensaio *L’homme revolté* (O homem revoltado), do escritor francês nascido na

Argélia, Albert Camus. É desta obra que Abdias retira os conceitos estruturantes de “resistência” e de “revolta”, que orientam o seu texto. A escolha do título não foi aleatória e nem se referia a acontecimentos exteriores à realidade brasileira. A noção de revolta que atravessa os argumentos apresentados em *O negro revoltado* assinala uma mudança de atitude em relação ao assimilacionismo do ideário nacional que prevalecia em seu pensamento na fase inicial do *Teatro Experimental do Negro*, rearticulando a interpretação da história brasileira pela inclusão do aporte da resistência negra que lhe confere um potente sentido de justiça moral e política (GUIMARÃES, 2005-2006).

Sucintamente, o ensaio que leva o título *O negro revoltado* é uma avaliação introdutória dos trabalhos apresentados durante o *I Congresso do Negro Brasileiro*, ocorrido no Rio de Janeiro em 1950. Portanto, convém levar em conta em nossa análise dois contextos com os quais a obra diálogo, o contexto imediato, acima descrito, e o contexto do evento a que ele se refere, ocorrido dezoito anos antes. Nessa dupla inserção contextual, uma mesma realidade se apresenta: aos negros não é reconhecida autodeterminação nem o direito de falar publicamente por si mesmos, nem sobre si mesmos. Ao particularizar racialmente a condição humana, a sua palavra entrou em choque com a dos discursos universalizantes defendidos pelos *acadêmicos* que participaram do evento, e pôs em xeque aquilo que, até então, no Brasil, era qualificado como o *problema do negro*.

O evento tinha sido promovido pelo Teatro Experimental do Negro, sob a coordenação do próprio Abdias Nascimento, Edison Carneiro e de Guerreiro Ramos. Congregou integrantes do TEN (Ironildes Rodrigues; Maria Nascimento, Sebastião Rodrigues Alves, Maria Nascimento), pesquisadores vinculados ao mundo acadêmico (Luiz de Aguiar Costa Pinto, Edison Carneiro, Darcy Ribeiro, Guerreiro Ramos), ativistas da União dos Homens de Cor, assistentes sociais e público em geral. Anterior ao Projeto UNESCO, que ao longo da década de 1950 receberia apoio institucional das instâncias públicas

nacionais e internacionais (com a participação de Charles Wagley, Roger Bastide, Florestan Fernandes, Oracy Nogueira, Marvin Harris, Thales de Azevedo e Costa Pinto, entre outros), o *I Congresso do Negro* transcorreu em crescente clima de tensão, dividindo de um lado a perspectiva popular e prática dos integrantes do associativismo negro, de outro a perspectiva dos intelectuais negros do Teatro Experimental do Negro, e de outro ainda a perspectiva dos *acadêmicos* que, primeiro, propuseram uma moção em homenagem a Nina Rodrigues, autor mais representativo do *racismo científico no Brasil*, e ao final propuseram uma declaração de princípios na qual condenavam o racismo e qualquer tipo de manifestação de tipo racial, reservando à Ciência e aos cientistas a primazia da interpretação objetiva das relações raciais.

Esta ruptura entre a posição dita *científica*, sob controle e de acordo com as regras de pesquisadores brancos, que se apoiava em normas acadêmicas supostamente neutras, imparciais, e de intelectuais que se identificavam como negros, e que se posicionavam frente ao conhecimento em nome de pessoas negras, tem sua melhor expressão, de um lado (mas não exclusivamente), na figura do sociólogo Luiz de Aguiar Costa Pinto, autor da conhecida frase, segundo a qual “*Duvido que haja biólogo que depois de estudar, digamos, um micróbio, tenha visto este micróbio tomar da pena e vir a público escrever sandices a respeito do estudo do qual ele participou como material de laboratório*” (NASCIMENTO, 1980, p. 205). O que, todavia, não tem sido suficientemente salientado é o fato de que a declaração de princípios anteriormente mencionada foi motivada provavelmente pelas profundas reações contrárias ao teor da mais polêmica entre as comunicações apresentadas no *I Congresso do Negro Brasileiro*, de autoria de Ironildes Rodrigues, intitulada “*Estética da Negritude*” (BARBOSA, 2013, p. 176-180).

O que estava em causa não era apenas uma reação frente a um pensamento negro intelectualmente posicionado, mas uma disputa de primazia entre quem estaria autorizado a interpretar as relações

raciais no Brasil. Significa dizer que, embora no plano acadêmico convencional vigente em nosso país os fenômenos sociais tenham sido interpretados por intelectuais majoritariamente brancos, ou comprometidos com a perspectiva da *brancura*, expressa na idéia da *democracia racial* como pacto social fundante da nacionalidade, no plano social mais amplo desde pelo menos meados do século XX a intelectualidade negra dispunha de meios e recursos para elaborar suas próprias interpretações. Neste sentido tanto o *Teatro Experimental do Negro* quanto o seu mais importante órgão de divulgação nas décadas de 1940-1960, o jornal *Quilombo*, devem ser pensados não apenas como um núcleo de organização sócio-cultural e político mas também como núcleo de um pensamento negro articulado a experiências transnacionais cujas maiores expressões foram o movimento da Negritude e o movimento do Pan-Africanismo (BARBOSA, 2013; MUNANGA, 2016).

Eis o contexto alargado de gestação do livro *O negro revoltado*, mas haverá que considerar, além do que foi dito, o cenário político-racial em que ele foi escrito. O elemento determinante desse contexto imediato foi o processo de descolonização e das independências africanas entre os anos 1956-1963, que culminou com a criação da Organização da União Africana. No plano das relações internacionais influenciadas pela Guerra Fria haverá que se levar em conta as disputas de influência entre potências e Estados emergentes pela obtenção de vantagens resultantes de parcerias com as elites políticas dos países africanos em fase de criação ou organização.

Ao contrário do que algumas vezes é dito, não houve qualquer ambivalência ou ambigüidade na política externa brasileira em relação aos novos Estados-nações africanos: os imperativos econômicos levaram ao pragmatismo das relações diplomáticas e comerciais em detrimento das diferenças de orientação política e ideológica entre os respectivos parceiros. Nas décadas de 1960-1970 uma deliberada política externa organizada e sustentada pelo Itamaraty orientou as

relações bilaterais com diversos países africanos, inclusive com os governos socialistas das ex-colônias portuguesas, não obstante as gritantes diferenças de orientação ideológica a separar os seus governos. Aqui cumpre distinguir os interesses do Estado, controlado por uma minoria branca, que sustentava uma propaganda oficial baseada na idéia da existência de uma “democracia racial” em nosso país, e o ideário defendido por representantes dos movimentos negros no Brasil e no Exterior, cuja solidariedade e afinidade se baseavam em laços históricos efetivos entre africanos e afrodescendentes da diáspora (DÁVILA, 2011).

O embate intelectual e político de Abdias contra os interesses do regime teve início em 1964, quando um trabalho proposto por ele foi recusado em um seminário internacional promovido pelo governo brasileiro e pela UNESCO no Rio de Janeiro para tratar da herança africana no Brasil, do qual participou Aimé Césaire. Ao ser procurado por Abdias Nascimento, Césaire denunciou publicamente o fato como uma discriminação contra os intelectuais negros no Brasil (NASCIMENTO, 2014, p. 194). Dois anos mais tarde, a convite do Senegal, sob o governo de Leopold Sedar Senghor - outro nome fundador da Negritude -, uma delegação brasileira participou do *I Festival Mundial de Artes e Culturas Negras* em Dakar. Liderada por Clarival do Prado Valadares, a delegação brasileira no *I Festival Mundial de Artes e Culturas Negras* contou com a participação de diversos artistas e representações culturais negras (entre os quais o célebre mestre de capoeira Pastinha), mas o *staff* intelectual era integrado por acadêmicos brancos ou mulatos (como Waldir Freitas Oliveira, Raymundo Souza Dantas e Edison Carneiro), e a orientação da participação foi dirigida para o tema da “integração do negro” e para o Brasil como país miscigenado (NASCIMENTO, 2014, p. 195).

Todas as representações intelectuais negras provenientes do TEN foram vetadas sob a alegação que os seus trabalhos não seriam representativos dos interesses nacionais e da integração nacional. Em

face disso Abdias Nascimento se manifestou publicamente na “Carta aberta a Dakar”, documento publicado numa revista patrocinada pelo governo senegalês chamada *L’Unité Africaine*, em que ele denunciou o projeto das elites brasileiras de “embranquecer” os negros brasileiros obrigando-os a “integrarem-se” cultural e socialmente em uma sociedade que os limitava a papéis subordinados, restringindo ao mesmo tempo expressões da Negritude tal qual estava sendo afirmado no contexto da descolonização da África e dos movimentos pelos direitos civis nos Estados Unidos (D’AVILA, 2011, p.163-164).

Foi contra esse silenciamento público das vozes negras, contra esse apagamento da presença negra efetiva e atuante na sociedade brasileira, que Abdias Nascimento reagiu e se rebelou no mesmo instante em que era instalado no Brasil um regime de exceção (GUIMARÃES, 2005-2006). Sua posição demonstra notável coerência e já estava estabelecida antes de suas experiências durante o período de exílio. No trecho a seguir, podem-se observar como, em sua perspectiva, seria por meio do reconhecimento e da afirmação da diferença intrínseca das culturas negras que uma consciência histórica efetivamente libertária poderia responder à opressão racial. Encontra-se em germe desde 1968 uma ideia que viria assumir posição central em sua interpretação social, a de terem sido o quilombo e os quilombolas os precursores da luta negra contemporânea, os promotores de um tipo de sociedade alternativa ao modelo dominante. Eis o trecho:

“Eu me pergunto: que quero afinal? O que fiz me documenta, me testemunha e me responde: tenho defendido a existência do negro e seus valores como ser humano, cidadão brasileiro: tento preservar e enriquecer a personalidade cultural do negro, diferenciado ao nível da universalidade... Os quilombolas são os precursores da nossa luta de hoje, quando, arriscando a vida, recusaram a imposição do trabalho forçado, dos novos valores culturais, novos deuses, nova língua, novo estilo de vida. São eles, os quilombolas, os primeiros elos dessa corrente de revolta que atravessa quatro séculos de história brasileira” (NASCIMENTO, 1982, p. 52-53).

Pan-africanismo e nacionalismo negro

Ao contrário do que por vezes é sugerido, o autoexílio vivido por Abdias no período de 1968 a 1981 não foi uma decisão meramente pessoal, muito menos contingencial. Tanto quanto outros opositores ao regime ditatorial ele foi forçado a sair do país, e a oportunidade para isso surgiu quando uma bolsa da Farfield Foundation lhe foi oferecida, o que lhe permitiu instalar-se nos Estados Unidos, mas a referida bolsa durou apenas três meses. Depois, ele teve que encontrar meios próprios, como pintor de arte negra, como escritor e como professor, para sobreviver, tendo atuado como Visiting lecturer na Yale School of Drama, em New Haven; como Visiting fellow na Wesleyan University, em Middletown (Connecticut); como Professor associado e depois como Full Professor no Centro de Estudos e pesquisas porto-riquenhos da Universidade do Estado de Nova York, em Buffalo, onde lecionou até 1981 (JAREMTCHUK, 2018; NASCIMEN-TO, 2014, p. 169).

A permanência nos Estados Unidos lhe permitiu uma aproximação com as questões inerentes a situação dos negros norte-americanos e com os movimentos políticos de resistência gestados desde o final dos anos 1960. Ele estabeleceu contatos, ou veio a conhecer, lideranças do Movimento dos Panteras Negras e do Movimento Black Power, como Stokely Carmichael (Kwame Ture), porém, enquanto em geral as lideranças negras estadunidenses situaram a sua ação em torno das questões nacionais específicas de seu país, Abdias estabeleceu contatos mais profundos apenas com integrantes de tendências do nacionalismo negro identificadas com uma perspectiva pan-africana e com pressupostos afrocentristas, entre os quais Maulana Karenga e Molefi Asante. É provável que durante a passagem pela América do Norte ele tenha tomado consciência da dimensão da presença viva da África no Brasil, do quanto o processo de colonização européia e de escravização sistemática não fizeram romper parcialmente os vínculos entre povos originários e povos hereditários do continente

africano (MILES, 2017). Lá, os elementos já presentes em sua consciência, que o remetiam para os ideais da Negritude, foram ressignificados e potencializados pelas perspectivas políticas do pan-africanismo e pelo contato direto com os debates travados na própria África.

Além de ter visitado diversos países e estabelecido contato com lideranças, ele participou de eventos organizados para tratar de assuntos comuns a africanos e afro-descendentes da *diáspora* à revelia do governo brasileiro, que lhe confiscou o passaporte em 1975, o que o obrigou a realizar viagens internacionais com salvo-conduto do governo estadunidense ao que parece na condição de exilado (CUSTÓDIO, 2011, p. 78). Ele participou da Conferência preparatória do VI Congresso Pan-Africano, ocorrido em 1973 em Kingstom, na Jamaica; do VI Congresso Pan-Africano realizado em Dar-es-Saalam, na Tanzânia, em 1974; e a reunião da União de Escritores dos Povos Africanos em Dakar, Senegal, em 1976. Ressalte-se, nesse período, o contato com um dos mais influentes pensadores caribenhos do pan-africanismo, o escritor C. L. R. James, com quem se encontrou na Jamaica; o afro-cubano Carlos Moore, com quem se encontrou no Senegal; e com Wole Soyinka, com quem manteve prolongada relação de parceria e amizade na Nigéria. Sua posição não se alinhava à perspectiva dos representantes das jovens repúblicas africanas no VI Congresso Pan-Africano, em que prevaleceram orientações de políticas de Estado e uma abordagem marxista das questões raciais e culturais - sendo a própria expressão “África negra” criticada em nome de perspectivas políticas ditas “universalistas” (NASCIMENTO, 1980, p. 228-239).

A exposição de Abdias, intitulada *Revolução cultural e futuro do pan-africanismo*, apesar de prejudicada pela limitação de tempo e pelas dificuldades de transposição linguística ao público anglófono e francófono, despertou atenção de parte dos congressistas ao levantar questões sobre o legado cultural africano nas Américas e ao enfatizar o significado histórico das lutas contra a opressão dos povos negros

desde o período da formação brasileira (NASCIMENTO, 1980a, p. 39-80). Ao mesmo tempo, sua presença foi registrada por agentes da CIA que observavam o evento com a finalidade de monitorar eventuais ideias subversivas de integrantes norte-americanos participantes do evento, entre os quais Abdias, que se apresentava junto da delegação porto-riquenha e sobre o qual pairava a suspeita de difundir ideias terceiro-mundistas (SWAN, 2020, p. 207).

Em 1976, a convite do pesquisador e babalaô Wade Abimbola, ele atuou como professor visitante no Departamento de Línguas e Literaturas Africanas da Universidade de Ifé, apesar das críticas que lhe foram feitas pelo pesquisador francês radicado na Bahia, Pierre Verger, que também se encontrava na Nigéria. Neste mesmo ano, participou de um seminário sobre Alternativas Africanas, realizado em Dakar, Senegal, onde conheceu Wole Soyinka e Cheikh Anta Diop, e em que apresentou a comunicação *Genocide: the social lynching of africans and theirs descendants in Brazil* (Genocídio: o linchamento social de africanos e seus descendentes no Brasil) (CUSTÓDIO, 2011, p. 75). Enquanto estava na Nigéria, a convite do pesquisador ugandense Piu Zirimu, organizador de um colóquio acadêmico patrocinado pela UNESCO que integrava a programação do *II Festival Mundial de Artes e Cultura Negras e Africanas* em Lagos, ele escreveu um trabalho de sua autoria intitulado *Racial democracy in Brazil: mith or reality?* (Democracia racial no Brasil: mito ou realidade?), que o colocou em confronto direto com acadêmicos e pesquisadores destacados para participar do evento e com a embaixada brasileira naquele país (NASCIMENTO, 2014, p. 224-225).

Não nos interessa nesse estudo analisar especificamente as circunstâncias em que o referido Festival pan-africano foi organizado, os problemas internos da Nigéria para concretizá-lo devido ao desgaste internacional decorrente da repressão militar que gerou o episódio conhecido como Guerra de Biafra (1967-1970), e a situação de instabilidade do país após o golpe militar que levou ao poder o chefe

de estado militar Olusegun Obasanjo em 1976, eleito presidente em 1979. Por enquanto, bastará dizer que a participação de países da Liga Árabe, como a Líbia e o Egito, gerou problemas com o governo do Senegal, que era co-promotor do evento porém realizara o evento anterior sob o prisma da Negritude e do nacionalismo negro-africano (APTER, 2016). Manteve-se, todavia, a decisão anterior de valorizar a presença africana na Diáspora, e diversos países ou grupos vinculados a outros continentes se fizeram presentes, como representantes de comunidades negras norte-americanas, caribenhas, sul-americanas e, dentre estes, uma extensa delegação brasileira.

De modo geral, os brasileiros enviados a Lagos para participar do FESTAC foram escolhidos de acordo com os critérios estabelecidos para o Encontro de Dakar de 1966: enquanto a parte artístico-cultural era integrada por nomes representativos do mundo negro, como Paulo Moura, Gilberto Gil e Clyde Morgan, a equipe de intelectuais e pesquisadores era constituída por pessoas vinculadas aos meios universitários e núcleos de pesquisa (Centro de Estudos Afro-Orientais, da UFBA; Centro de Estudos Africanos, da USP), com enfoques das relações históricas entre o Brasil e a África e do legado africano na sociedade brasileira. A figura de maior expressão enviada pelo governo brasileiro e pela Pepsi-Cola norte-americana foi o jogador Pelé, que apareceu como rosto público para os aparelhos e produtos brasileiros que estavam sendo introduzidos na Nigéria, um dos países prioritários da agenda diplomática brasileira na África (DÁVILA, 2011, p. 270-271).

O evento mais importante do FESTAC 77 foi um grande colóquio internacional promovido pela UNESCO, em que representantes de todo o mundo Africano e da Diáspora, integrados cerca de 200 acadêmicos, intelectuais e artistas, reuniram-se para discutir problemas comuns em torno do tema *Civilizações Negras e Educação* cujas apresentações e debates foram distribuídos em dez sub-temas, quais sejam: Artes, filosofia, literatura, línguas africanas, conhecimentos

históricos, pedagogia, religião, ciência e tecnologia, governos africanos e comunicação. Marcado por debates acalorados e tensos, sobretudo entre os representantes da Guiné-Conacri e do Senegal, que divergiam abertamente sobre a aplicação do conceito de Negritude às realidades sociais de todo o continente, as recomendações finais insistiram no valor da diversidade política e cultural (SAID, 1977; SOUTHERN, 1977)

A comunicação de Abdias Nascimento, prevista para esta parte do Festival, devidamente inscrita, foi posteriormente cancelada pela organização do evento, sob a alegação de “não ser acadêmica”. A história dessa recusa e do incidente internacional dela decorrente, que envolveu o serviço diplomático brasileiro e nigeriano, foi detalhadamente narrada no livro intitulado *Sitiado em Lagos* (NASCIMENTO, 1981). A riqueza de detalhes da perseguição que sofreu e da campanha difamatória perpetrada pela embaixada brasileira em Lagos chega em certos momentos a parecer improvável, porém os fatos encontram confirmação em documentação comprobatória constante nos registros oficiais dos arquivos do próprio Itamaraty, examinados pelo pesquisador Jerry D’Ávila (2011, p. 282-287), que confirmam de modo categórico os esforços do governo brasileiro para silenciá-lo. Naquela ocasião, Abdias contou com a solidariedade de acadêmicos nigerianos, com o apoio da delegação dos Estados Unidos no FESTAC.

O papel ativo do serviço diplomático do Itamaraty, com a intervenção direta do embaixador Heráclito Lima e com a ciência do Presidente da República, Ernesto Geisel, levam a que crer que a proibição da participação oficial de Abdias seja considerada um fato político da maior relevância, sobretudo porque o tema da exposição colocaria em questão as diretrizes oficiais da política externa brasileira em relação à África, baseadas na ideia de uma solidariedade histórica entre o Brasil e o continente africano, e na ideia da existência de uma comunidade de interesses em torno do que ficou qualificado como a *democracia racial brasileira*. Não obstante toda a pressão institucional, as

ideias de Abdias ficaram conhecidas no colóquio e a polêmica aberta teve ampla repercussão na imprensa nigeriana. O texto foi posteriormente publicado em inglês, na Nigéria, sob os auspícios da Universidade de Ifé, e nos Estados Unidos, com o título *Brazil: mixture or massacre – essay in the genocide of a Black People* (Brasil: miscigenação ou massacre – ensaio sobre o genocídio do Povo Negro (1979). No Brasil, a publicação recebeu o título de *O genocídio do Negro Brasileiro*, tendo sido lançado em 1978 pela Editora Paz e Terra.

Quando, logo nas primeiras linhas deste livro, o autor nos diz que seu trabalho não se molda nas fórmulas convencionalmente prescritas para trabalhos acadêmicos ou contribuições científicas, e que não é de seu interesse qualquer tipo de ginástica teórica, imparcial e descomprometida, não devemos supor que a sua narrativa será desprovida de fundamento, de força argumentativa ou que esteja desprovida de capacidade argumentativa dos fatos apontados. Por mais que esta obra tenha sido rotulada como a expressão de um pensamento militante, o que, efetivamente foi e é, não significa que o autor desconhecesse as regras do meio acadêmico porque, conforme anunciado acima, ele era um acadêmico nos Estados Unidos e na Nigéria. O que está em questão portanto é a aparente neutralidade da “ciência” e do “meio acadêmico” no Brasil, que, desde 1950, por ocasião do *I Congresso do Negro Brasileiro*, negava aos negros auto-identificados como tais os meios de falar a partir de si, para si e para os outros.

A atualidade e centralidade de *O genocídio do Negro brasileiro* reside no fato de que, ao ser produzido, ele representou um ponto de ruptura no até então monopólio da interpretação do “problema do negro” pelos “especialistas” ao reivindicar um lugar próprio de enunciação segundo as regras consideradas válidas. Então, o que temos não é a obra de um diletante ou militante contestando uma fala autorizada, mas de um intelectual negro com ampla formação acadêmica contestando a validade de uma forma hegemônica de produzir conhecimento e

reivindicando o direito de interpretar as realidades sociais de um grupo específico que ele se colocava como representante.

Em poucas palavras, diríamos que a questão de fundo que confere sentido a *O genocídio do negro brasileiro* diz respeito ao que é específico no modelo de relações raciais vigente no Brasil, que consiste na negação da existência de desigualdades raciais e, ao fazê-lo, retroalimenta essas mesmas desigualdades. É o que, desde o subtítulo do livro, ele chamou de “racismo mascarado”, e que outros posteriormente vieram a denominar de “racismo velado” ou mesmo “racismo à brasileira”. A decorrência imediata deste postulado maior constitui, segundo pensamos, o segundo elemento estruturante de sua narrativa, que se desenvolve em torno da denúncia aberta do que tem sido chamado desde a década de 1930 como “democracia racial” – o postulado de que as relações raciais entre nós transcorrem de modo harmônico em virtude de nossa predisposição para a miscigenação e a acomodação racial num todo uniforme que é a nação (BROCHIER, 2014).

O que ficava implícito, sendo tensionado pelos argumentos defendidos por Abdias, é que a suposta “democracia racial” condiciona o negro a aceitar a posição de subalternidade que lhe é reservada na “comunidade imaginada” que é o Brasil; e a permanecer em silêncio sobre suas particularidades. É contra essa integração à nação via assimilação cultural das matrizes de origem africana, diluídas pelo eurocentrismo e pelo processo de branqueamento, que Abdias se posiciona. Trata-se do que hoje chamaríamos de *legitimidade de fala*, de *lugar de enunciação* a partir de uma posição especificamente negra na nação brasileira.

Uma das chaves de leitura para as questões aqui levantadas encontra-se na passagem em que, recorrendo ao especialista ganense Anani Dzidzienyo, pertencente atualmente aos quadros da Universidade de Howard, Estados Unidos, e que desde o início dos anos 1970 estuda as relações entre a África e suas diásporas na América. De acordo com este pesquisador, existe uma etiqueta envolvendo as relações de raça no Brasil, que Abdias sintetiza da seguinte maneira.

“Esta etiqueta dita perfeitamente contra qualquer discussão, especialmente em forma controversa, da situação racial, e assim ela efetivamente ajuda a perpetuar o modelo das relações que tem existido desde os dias da escravidão. Tradicionalmente se espera que os negros sejam gratos aos brancos por generosidades que lhes foram concedidas, e que continuem dependendo dos brancos que agem como patronos e benfeitores deles; também se espera que os negros continuem aceitando os brancos como os porta-vozes oficiais da nação, explicando aos estrangeiros a natureza única das relações raciais brasileiras. A etiqueta decreta também que os sofismas oficiais usados para descrever a situação brasileira como uma ‘democracia racial’ sejam aceitos sem discussão, enquanto a análise crítica ou a discussão aberta deste delicado assunto são fortemente desencorajados (NASCIMENTO, 1978, p. 46).

Encontra-se nesta passagem um elemento essencial para a compreensão da originalidade e alcance da obra aqui mencionada: o silenciamento como parte integrante das regras do jogo vigentes nas relações raciais brasileiras, marcadas pelo que costuma ser designado pela expressão *racismo velado* ou *racismo mascarado*. Em diferentes passagens da obra, Abdias compara vocábulos e expressões retiradas da língua inglesa e da língua portuguesa falada no Brasil: no caso da palavra *genocídio*, em português ela é aplicada aos casos de extermínio físico coletivo de grupos humanos, enquanto no caso anglófono o campo semântico é bem mais alargado, dizendo respeito tanto o extermínio físico quanto o extermínio cultural e o silenciamento mental – algo expresso na atualidade pela expressão *racismo epistemológico* ou *epistemicídio* (CARNEIRO, 2005); já no que diz respeito a palavra *negro*, ainda que a manifestação de discriminação racial seja mais explícita e aparentemente violenta nos Estados Unidos, o vocábulo é menos acompanhado de adjetivos negativos na língua inglesa, enquanto em língua portuguesa “a definição da palavra negro revela uma carga bem mais forte e violenta de conotações pejorativas” (NASCIMENTO, 1978, p. 47).

Assim, embora Abdias não ignore, e nem deixe de afirmar a existência de um processo deliberado de perseguição e eliminação física

de pessoas negras no Brasil, sua definição de genocídio é mais sutil e profunda: diz respeito aos diferentes modos pelos quais a presença negra é negada, minimizada ou silenciada em nosso país, e que tal extermínio simbólico corresponde a um elemento estruturante do tipo de racismo aqui existente. Com isso, ele pôde encontrar meios para demonstrar algo absolutamente novo na interpretação das relações raciais no Brasil, atualmente debatido por pesquisadores, mas nunca apontado até então: que a habitual comparação entre os modelos de relações raciais dos Estados Unidos, África do Sul e Brasil era empregada em nosso país como um meio de, ao apontar as formas de discriminação legalizadas, ou abertamente promovidas, naqueles outros países, minimizar os efeitos destrutivos e nefastos de nossas próprias formas de discriminação racial, que, escondidas sob o manto protetor da ideia da *cordialidade* e da *democracia racial*, produzia efeitos devastadores para a população negra. A diferença das relações raciais entre a sociedade sul-africana, estadunidense e brasileira não era de qualidade, mas dos meios e métodos empregados nos processos de discriminação. Segundo ele, no Brasil:

“O objetivo não expresso dessa ideologia (democracia racial) é negar ao negro a possibilidade de autodefinição, subtraindo-lhe os meios de identificação racial. Embora na realidade social o negro seja discriminado exatamente por causa de sua raça e de sua cor, negam a ele, com fundamento na lei, o direito legal de autodefesa... Mas o preceito, ao se tornar operativo, ganha uma dupla qualidade – de ferramenta usada convenientemente no interesse da estrutura do poder, e de arma imobilizadora apontada na direção das massas afro-brasileiras” (NASCIMENTO, 1978, p. 79).

Deste conjunto de questões, depreende-se que, do ponto de vista teórico-conceitual, as proposições de Abdias promovem uma alteração significativa no modo de ver o lugar das populações negras na sociedade brasileira: a negação absoluta aos princípios da *integração do negro na sociedade de classes* (Florestan Fernandes) ou da nação pelo

viés assimilacionista, expresso na idéia da miscigenação e da democracia racial, engendra, por outro lado, o postulado do caráter plurirracial e uma afirmação da negritude no Brasil a partir de suas marcas ancestrais, a partir de sua africanidade. Não se trata de negar o pertencimento à nação brasileira, mas de pensá-la não mais a partir da união de grupos étnico-raciais supostamente indistintos, e sim diferenciados em uma perspectiva pluricultural (BROCHIER, 2014, pp. 142-143; COSTA, 2015). Um detalhe aparentemente banal deve nos chamar atenção desde esse momento: ao fim do prefácio de *O genocídio do negro brasileiro*, Abdias não se assina como um brasileiro, mas como um *quilombola de Palmares*.

Quilombismo

A compreensão que Abdias teve da Negritude no início da década de 1950 provinha essencialmente da Negritude francófona, que teve em Aimé Césaire, Leon Gontran Damas e sobretudo em Leopold Senghor os seus expoentes, através da intensa divulgação das Editions Présence Africaine (AFOM, 2019). Transformada em política de Estado no Senegal, empregada acriticamente e mesmo transformada em ideologia a serviço das políticas de Estado, essa perspectiva sofreu severas críticas nos anos 1960-1970, vindas de filósofos africanos como o beninense Stanislas Adotevi, em seu livro *Négritude et négrophiles*; do camaronês Marcien Towa, em seu livro *Négritude ou servitude?* (MUNANGA, 2019, p. 74-78). Uma perspectiva renovada da Negritude francesa ganhou outro contorno com a difusão dos ideais do Movimento Black Power estadunidense, que, por sua vez, teve ressonância na gestação do conceito de *Consciência Negra* definido pelo ativista sul-africano Steve Biko em meados da década de 1970, no bojo do movimento estudantil sul-africano anti-apartheid (SNAIL, 2008). Esta virada conceitual, teórica e política reorientou as interpretações e ações de Abdias nos anos 1980-1990, marcadamente influenciadas

pelos ideais da Negritude e do Pan-africanismo porém em direção contrária aos rumos dos congressos africanos patrocinados ou apoiados por chefes de Estado e por ideologias oficiais dos partidos que detinham o controle das jovens repúblicas africanas.

Em 1977, logo depois do FESTAC 77 ele participou do *I Congresso de Cultura Negra das Américas* em Cali, Colômbia, e em 1980, apresentou no *II Congresso de Cultura Negra das Américas*, realizado no Panamá, o ensaio intitulado *O quilombismo*, que ele tinha publicado pouco antes no *Journal of Black Studies*, periódico coordenado por Molefi Asante, seu amigo pessoal e principal teórico afro-americano do conceito de afrocentricidade. Sua proposta encontrava-se alinhada a um debate afro-latino-americano, em que o comunitarismo negro afro-latino, através das expressões do *cimarronismo* e do *palenquismo* (Manuel Zapata Olivella), eram reivindicados como base de ação social e política (RATCLIFF, 2008). Em 1981, de retorno ao Brasil, fundou junto com sua esposa, Elisa Larkin, o Instituto de Pesquisas e Estudos Afro-Brasileiros, IPEAFRO, que organizou em 1982, nas dependências da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, PUC-SP, o *III Congresso de Cultura Negra das Américas* nas dependências da PUC de São Paulo, em 1982, evento que contou com o apoio da UNESCO e que não teve a chancela nem o apoio dos órgãos oficiais do governo Brasileiro (NASCIMENTO, 2014, p. 231-232).

Importante difusor e promotor dos ideais pan-africanos na América Latina, por meio de contatos, articulações e alianças estabelecidas nas redes intelectuais do transnacionalismo negro, Abdias Nascimento viria a assumir posição de destaque na luta antirracista encetada pelo Movimento Negro brasileiro nas décadas finais do século XX. Nesse sentido, encontra-se em aberto um estudo que, do ponto de vista dos movimentos negros internacionais, explore a potencialidade dos contatos mantidos, nesse tempo, entre, de um lado, Abdias e o pensador diaspórico afro-cubano Carlos Moore. Em fevereiro de 1976, durante o *Primeiro Congresso Integral da União de Escritores dos*

Povos Africanos, presidido pelo nigeriano Wole Soyinka, provavelmente por interferência de Moore, Abdias e os demais congressistas teve contato com o físico e historiador senegalês Cheikh Anta Diop (NASCIMENTO, 1980, p. 246), cujas ideias da centralidade e anterioridade africana egípcia seriam transpostas e adaptadas para o projeto político negro do *quilombismo*. Tal aporte teórico do afrocentrismo diopiano, assentado em perspectiva pan-africana, encontra-se reconhecido pelo próprio Abdias na parte introdutória do ensaio em que propõe o *quilombismo* como um conceito e uma práxis revolucionária no processo político-social das lutas negras no Brasil, com Palmares e a ideia do quilombo representando aqui o que as Antiguidades Egípcias representavam para a unidade cultural da África negra.

Sabe-se bem que, na década de 1970, o conceito de *quilombo* foi retomado e ressemantizado por diferentes intelectuais, artistas e lideranças negras, tendo sido reivindicado pelo Grupo Palmares, em Porto Alegre, no ano de 1971, como referência de ação e mobilização antirracista; tendo sido interpretado como uma forma de organização social alternativa de origem centro-africana no Brasil desde o passado ao presente, pela pesquisadora negra Beatriz Nascimento, que soube destacar sua potencialidade como um *continuum* social e cultural em comunidades rurais e urbanas; empregado para referenciar as formas de luta contínua da população negra por meio do conceito de *quilombagem*, desenvolvido pelo teórico negro marxista Clóvis Moura; e reivindicado como símbolo da resistência cultural negra nas manifestações populares do samba e do carnaval no Rio de Janeiro sob a liderança de compositores como Mestre Candeia (RATTS, 2003, pp. 91-97; SILVEIRA, 2003; BUSCACIO, 2005).

Especificamente em relação ao modo de percepção e emprego do conceito de quilombo por Abdias Nascimento, pode-se observar uma nítida evolução. Tomado como referência cultural e simbólica em 1948, ano de criação do periódico de divulgação do Teatro Experimental do Negro, TEN, o jornal *Quilombo: vida, problemas e aspirações*

do negro, o termo assume um significado contestatário ao ser evocado em 1968 no livro *O negro revoltado* como modelo histórico da resistência negra, e os quilombolas considerados “os primeiros elos dessa corrente de revolta que atravessa quatro séculos de história brasileira” (NASCIMENTO, 1982, p. 53). A experiência transnacional ofereceu entretanto novos aportes que conferiram ao *quilombismo* um componente político original como projeto pan-africano alternativo, alinhado às lutas populares anti-coloniais e anti-capitalistas. Indo além do protesto contra a discriminação racial, aqui se delineia uma proposta de afirmação da cidadania negra por meio de uma *práxis* revolucionária com base na africanidade, na retomada de uma memória africana do negro brasileiro, na ancestralidade, comunitarismo e na solidariedade hauridas da experiência das comunidades negras na África e na diáspora africana, enfim, um projeto negro de caráter utópico e pan-africano para o Brasil cuja ressonância tem sido reconhecida na atualidade (AFOLABI, 2012; SILVA, 2015; COSTA, 2018, p. 33-34; THEODORO; MORAES; GOMES, 2015).

Considerações finais

O percurso intelectual da experiência transnacional vivida por Abdias Nascimento se completou em fevereiro de 1987, quando participou, a convite de Carlos Moore, através da African Heritage Foundation, sediada na Florida International University, em Miami, da *Primeira Conferência Hemisférica sobre a Negritude: negritude, etnicidade e culturas afro nas Américas*. Pela segunda vez, desde os anos iniciais da década de 1960, ele teve a oportunidade de reencontrar Aimé Césaire, o grande homenageado do evento, cuja apresentação consistiu na leitura do célebre ensaio intitulado *Discurso sobre a Negritude*. De alguma forma, este texto sintetiza de modo direto e preciso o posicionamento crítico de seu autor acerca dos rumos tomados pela Negritude na proposta política defendida por Leopold Senghor, que a

transformou em um ideário culturalista desprovido de capacidade crítica frente ao racismo e ao eurocentrismo. Para ele, antes de vir a ser um movimento estético ou uma reivindicação identitária, a Negritude assentava numa consciência-posicionamento eminentemente antirracista, em valores éticos e morais baseados na justiça e na solidariedade racial global em face dos processos de hierarquização racial (CÉSAIRE, 2010).

A relação entre Abdias Nascimento e Carlos Moore no Caribe, na América do Norte e na África exemplifica as possibilidades do transnacionalismo negro em escala mundial e a capacidade de adaptação e renovação dos discursos e práticas libertárias em contextos coloniais e racistas. Sua ação fora da esfera dos estados-nações americanos e africanos, cujo oficialismo e pragmatismo político punha em segundo plano os interesses da sociedade civil em seus respectivos países, monopolizando a esfera do político, indicam a complexidade assumida nas relações de solidariedade racial entre africanos e afrodescendentes na geopolítica atual – em que diferentes níveis de interesse determinam as possibilidades de aliança, parceria e ação conjunta em escala internacional.

Referências bibliográficas

AFOLABI, Niyi. *Quilombismo and the afro-brazilian quest for citizenship. Journal of Black Studies*, v. 43, n. 8, p. 847-871, 2012.

AFOM, Frank. Histoire sociale d'une idée negro-africaine: la circulation transnationale de la Négritude. *Diasporas: circulations, migrations, histoire*, n° 34, 2019. Disponível online: <https://journals.openedition.org/diasporas/4477> (acesso em 08/09/2023).

APTER, Andrew. Beyond Négritude: black cultural citizenship and the arab question in FESTAC 77. *Journal of African Cultural Studies*, v. 28, n. 3, p. 313-326, 2016.

BARBOSA, Muryatan Santana. O TEN e a Negritude francófona no Brasil: recepção e inovações. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, v. 28, n. 81, p. 2013. Disponível

online: <https://doi.org/10.1590/S0102-69092013000100011> (acesso em 18 d agosto de 2023).

BROCHIER, Christophe. Le concept de *démocratie raciale* dans l'histoire intellectuelle brésilienne. *Revue de Synthèse*, t. 135, n. 1, pp. 123-150, 2014.

BUSCACIO, Gabriela Cordeiro. "A chama não se apagou": Candeia e o Gran Quilombo. movimentos negros e escolas de samba nos anos 1970. Dissertação de Mestrado em História, Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2005.

CAVALCANTI, Pedro Celso Uchoa; RAMOS, Jovelino (org). *Memórias do exílio* (1964- 19??). São Paulo: Editora Arcácia, 1978.

CÉSAIRE, Aimé. *Discurso sobre a negritude*. Belo Horizonte: Editora Nandyala, 2010 (or. 1987).

CÉSAIRE, Aimé. *Discurso sobre o colonialismo*. Lisboa: Livraria Sá da Costa, 1978 (1955).

COSTA, Alexandre Emboaba da. Da miscigenação ao pluriculturalismo: questões em torno da ideologia pós-racial e a política da diferença no Brasil. *Hendu*, v. 6, n. 2, p. 40-54, 2015).

COSTA, Alexandre Emboaba da. The decolonial in practice, Quilombismo and Black brazilian politics in Brazil in "Postneoliberal" times. *Journal of Ethnic and Cultural Studies*, v. 5, n. 1, pp. 27-40, 2018.

CUSTÓDIO, Tulio. *Construindo o (auto) exílio: trajetória de Abdias do Nascimento nos Estados Unidos, 1968-1981*. Dissertação de Mestrado em Sociologia, FFLCH-USP, São Paulo, 2011.

D'AVILA, Jerry. *Hotel trópico: o Brasil e o desafio da descolonização africana, 1950-1980*. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra, 2011.

DEVÉS-VALDÉS, Eduardo. *O pensamento africano sul-saariano: conexões e paralelos com o pensamento latino-americano e asiático*. Rio de Janeiro: CLACSO; EDUCAM: Centro de Estudos Afro-Asiáticos, 2008.

GILROY, Paul. *Atlântico negro: modernidade e dupla consciência*. Rio de Janeiro: EDUCAM: Centro de Estudos Afro-Asiáticos; Editora 34, 2002.

GUIMARÃES, Antônio Sergio Alfredo, "Resistência e revolta nos anos 1960: Abdias do Nascimento. *Revista USP*, n. 68, pp. 156-167, 2005-2006.

- GUIMARÃES, Antônio Sérgio Alfredo. A modernidade negra. *Teoria & Pesquisa*, 42-43, 2003, pp. 41-61.
- JAREMTCHUK, Dária. Abdias do Nascimento nos Estados Unidos: um “pintor de arte negra”. *Estudos Avançados*, USP, v. 32, n. 93, pp. 263-282.
- MACEDO, Márcio José de. *Abdias do Nascimento: a trajetória de um negro revoltado*. Dissertação de Mestrado em Sociologia, FFLCH-USP, São Paulo, 2005.
- MILES, Tchombe. Abdias Nascimento e a tradição intelectual afrodiaspórica no combate ao racismo. *Revista de Ciências Sociais*, Fortaleza, v. 48, n. 2, p. 106-136, 2017.
- MUNANGA, Kabenguele. Pan-Africanismo, Negritude e Teatro Experimental do Negro. *Ilha*, v. 18, n. 1, pp. 107-120, 2016.
- MUNANGA, Kabenguele. *Negritude: usos e sentidos*. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2019.
- NASCIMENTO, Abdias do. *O genocídio do negro brasileiro: processo de um racismo mascarado*. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra, 1978.
- NASCIMENTO, Abdias do. *O negro revoltado*. 2ª edição. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982 (or. 1968), pp. 52-53.
- NASCIMENTO, Abdias do. *O quilombismo: documentos de uma militância pan-africanista*. Petrópolis: Editora Vozes, 1980a.
- NASCIMENTO, Abdias do. *Sitiado em lagos: autodefesa de um negro acossado pelo racismo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.
- NASCIMENTO, Abdias; SEMOG, Éle. *O griot e as muralhas*. Rio de Janeiro: Editora Pallas 2006.
- NASCIMENTO, Elisa Larkin. *Abdias Nascimento: grandes vultos que honraram o Senado*. Brasília: Senado Federal, 2014.
- NASCIMENTO, Elisa Larkin. *Pan-africanismo na América do Sul: emergência de uma rebelião negra*. Petrópolis: Editora Vozes, 1980.
- PEREIRA, André Luiz. *O pensamento social e político na obra de Abdias do Nascimento*. Dissertação de Mestrado, Sociologia, Programa de Pós-Graduação em Sociologia – UFRGS, Porto Alegre, 2011.

RATCLIFF, Anthony. "Black wifers of the world, unite!". Negotiating pan-african politics of cultural struggle in Afro-Latin-America. *The Black Scholar*, v. 37, n. 4, pp. 27-38, 2008.

RATTS, Alecsandro J. P. A voz que vem do interior: intelectualidade negra e quilombo. In: BARBOSA, Lucia Maria de Assunção; SILVA, Petronilha Beatriz Gonçalves e; SILVÉRIO, Valter Roberto (orgs). *De preto a afro-descendente: trajetos de pesquisa sobre o negro, cultura negra e relações étnico-raciais no Brasil*. São Paulo: Editora da UFSCAR, 2003, pp. 89-108.

SAID, Abdulkadir. FESTAC 77: more than song and dance. *New Directions*, v. 4, n. 3, pp. 01-09, 1977.

SILVA, Denise Almeida. *Literatura negra brasileira: quilombismo, teoria e práxis*. ABRALIC – XV Congresso Internacional – Fluxos e correntes: trânsitos e traduções literárias, Universidade Federal do Pará, 2015.

SILVEIRA, Oliveira. 20 de novembro: história e conteúdo. In: SILVA, Petronilha Beatriz Gonçalves e; SILVÉRIO, Valter Roberto (orgs). *Educação e ações afirmativas: entre a injustiça simbólica e a injustiça econômica*. Brasília: INEP-MEC, 2003, p. 21-42.

SNAIL, Mgwebi. The black consciousness movement in South Africa: a product of entire black world. *History Actual Online*, n. 15, pp. 51-68, 2008. Disponível online: <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/2546983.pdf> (acesso em 15/08/2023).

SOUTHERN, J.. FESTAC 77. *The Black Perspective in Music*, v. 5., n. 1, p. 104-117, 1977.

SWAN, Quito J.. Mining a Black World: The Sixth Pan-African Congress. In: IDEM. *Pauulu's diáspora: Black Internationalism and Environmental Justice*. Gainesville: University Press of Florida, 2020.

THEODORO, Gerson; MORAES, Wallace; GOMES, Flávio. Dos quilombos ao quilombismo: por uma história comparada da luta antirracista no Brasil (Notas para um debate). *Revista da Associação Brasileira de Pesquisadores Negros, ABPN*, v. 8, n. 18, p. 215-238, 2015.

Migração e trânsitos dos jovens ovanyaneka zungueiros, vendedores de vassouras (Lubango, Angola)

Lunzanjyládia Augusta do Rosário Neto Cananga

INSTITUTO SUPERIOR DE CIÊNCIAS DE EDUCAÇÃO - HUÍLA.

Os problemas da juventude em qualquer parte do mundo são idênticos e variam consoante a oportunidade e especificidade do local de permanência dos jovens e a questão do desemprego é transversal neste mundo que se diz global (CRUZ, 2011).

Os *Ovanyaneka* são povos que se encontram na parte Sudoeste de Angola e em maior número na província da Huíla. Estes povos constituem um grande agregado populacional e possuem uma unidade étnica bem definida (GUEBE, 2008), são povos que pela sua forma de ser e estar permite a sua rápida identificação, conhecidos como os preservadores da herança cultural do povo angolano, embora alguns membros destes povos vão aculturando-se de forma gradual, outros ainda preservam a forma de vestir-se e apresentar-se como podemos observar na figura número 1 em anexo. Hodiernamente é possível ainda distingui-los, com alguma precisão, a partir de elementos como a língua e o estilo ornamental do corpo (MELO, 2005). É um povo que ainda conserva a sua identidade étnica apesar da influência de outras culturas.

De referir que estes povos têm sido denominados de *Nhaneka-Nkumbi*, o que não é correcto, pois esta designação não abrange todos os povos, caso contrário estaríamos a excluir outros como os *Muhanda*, *Muchilengue*, que também são *Nhaneka*” e Ndambuca aclara que:

Ovanyaneka significa todos *Nyaneka*, que uma pessoa é *Omunyaneka*, muitas pessoas são *Ovanyaneka*, porque nós *Bantu*, povo africano sobretudo nesta região, o nosso plural é prefixado, não é como as línguas europeias em que o plural aparece no fim de cada palavra (escola, escolas, pessoa, pessoas), para nós não. *Omuntu*, *omu*, é o indicativo é um prefixo do singular. *Ovantu*, por isso é que se diz *nbantu*, porquê? *nbantu* porque a maioria deste povo ao dizer o plural utiliza o termo *nba* ou *ova*⁷⁸.

Os jovens *Ovanyaneka* que “migram” para a cidade do Lubango⁷⁹ e encontram na venda ambulante a escapatória das diversas dificuldades sociais que atravessam. Não se pode analisar o trabalho informal mais concretamente, o comércio ambulante no contexto angolano sem nos atermos à questão social, as transformações políticas, económicas e sociais que vêm ocorrendo nos últimos anos nas sociedades capitalistas em seu estágio monopolista, pois, tais mudanças e transformações vão contribuir para a diminuição do emprego no sector terciário e a expansão do trabalho parcial, temporário, subcontratado, precário e terceirizado, vinculado a chamada economia informal que alberga os trabalhadores excluídos do mercado de trabalho fruto do crescimento das desigualdades (SAMBA, 2012).

Os vendedores ambulantes em Angola são designados por “zungueiros” significando rodar, girar e deambular. Este conceito, teve origem na língua nacional *Kimbundo*, sendo que andar na zunga significa vender pelas ruas. os zungueiros são semelhantes ao grupo de

78. Entrevista com o professor de Antropologia Cultural, José Miúdo Ndambuca no dia 08 de Outubro de 2019.

79. Lubango (denominada Sá da Bandeira até 1975), situa-se no planalto da Huíla a sul de Angola, é a capital da província da Huíla, possui um espaço territorial de cerca de 3.140km². É limitado a Norte pelo município de Quilengues, a Este pelo município de Cacula, a Sul pelos municípios de Chibia e Humpata, e a Oeste pelo município da Bibala (Namibe). É uma cidade cosmopolita, com um mosaico rico em diversidade cultural, pois é habitada pelos *Nyaneka*, *Ovimbundos*, *Ovanguela*, *Ocikwanhama*, e pelos *Sans* (em minoria) e por outras etnias de Angola.

quitandeiras, que actuavam na capital angolana na época colonial e nos primeiros anos após a independência (RIBAS, 1997).

O processo “migratório” torna a situação dos jovens *Ovanyaneka* ainda mais complicado, uma vez que esta movimentação dificulta a sua ida e permanência na escola. Daí que maior parte deles, se não quase todos dos nossos entrevistados não possuem uma formação académica, o que torna a problemática do desemprego cada vez mais acentuada, numa altura que com formação já é um “calcanhar de Aquiles” o que dizer sem formação?

As zonas urbanas são os seus principais destinos. A atracção que o centro urbano exerce em termos de oportunidades económicas e acesso aos serviços e infra-estruturas, leva a esta procura de emprego e consequentemente melhores condições de vida, na verdade, tal perspectiva não passa de uma utopia, pois, a realidade que encontram e vivenciam na cidade é completamente diferente (RODRIGUES Apud SAMBA, 2012). De facto, compactuamos com o autor pois contrariamente a sua anterior expectativa, os jovens *Ovanyaneka* são obrigados a enveredar para venda ambulante.

A deslocação massiva de indivíduos provenientes das zonas rurais nos últimos tempos tem sido muita intensa. Neste caso em concreto a migração é motivada por pressão económica e ambiental, em conjunto com a estrutura da personalidade individual ou dos grupos sociais que provocam os motivos inconscientes e a consequente migração (LUANSI, 2003). Esta migração é considerada por maior parte dos demógrafos, como um fenómeno perturbador, que implica uma modificação da residência habitual, que pode ocorrer dentro do país (migração interna) ou para fora do país - emigração e imigração (NAZARETH, 2004).

Dentre as várias motivações apontadas, salientamos também que, as novas tecnologias são uma forte atracção para a migração destes jovens ou seja a nova ordem mundial a chamada “aldeia global”, onde as tecnologias invadem o mercado e que quem não as tiver ou utilizar

é conotado como “atrasado” tem motivado à migração de muitos jovens para as cidades a procura das novas tecnologias e Dona Joana afirma que estes jovens abandonam as casas dos pais porque têm “ilusão” não querem mais cultivar ou ajudar os pais com o gado e que muitos não são pobres mas, como querem adquirir os telefones móveis, roupas e sapatos abandonam os pais para tornam-se empregados de casas, vendedores ambulantes, o que não é bom para eles porque vivem mal sem orientação da família e sem educação”⁸⁰.

A migração pode assumir diversas formas, tendo em conta a sua motivação. Assim como explanamos anteriormente, podemos chegar a conclusão de que neste caso, se trata dos seguintes tipos de migrações: Quanto ao espaço, estamos diante de uma migração interna, já que estas se realizam de uma região para a outra dentro do mesmo país, e é, caracterizada pelo êxodo rural (saída massiva de pessoas ou grupos de pessoas do campo para as cidades), este fenómeno ganhou maior destaque na década de 1950 em países em desenvolvimento (AMADO, 2013).

Relativamente ao tempo, a migração pode ser classificada como temporária (SANTOS, 2018), caracterizada pela permanência de indivíduos fora da sua área de origem por um tempo determinado. Ao passo que quanto a sua forma, pode ser voluntária (AMADO, 2013). A visão destes movimentos migratórios fora constatada a partir dos relatos dos nossos entrevistados.

Apesar de ser uma migração temporária, para os jovens *Ovanyaneka* é perturbadora, porque têm que abandonar as suas famílias, as suas casas e viver em bairros perigosos, sem uma orientação adulta, eles explicam que “viver assim não é bom”, mas a pobreza os obriga a emigrar, mesmo sem condições de habitabilidade. A deslocação é essencial e indispensável a esta actividade e pela distância entre o lugar de origem e o lugar de chegada ser muito acentuado, os jovens

80. Entrevista com Dona Joana Cahina no dia 20 de Junho de 2018, na Rua da Môngua.

zungueiros *Ovamuila*, instalam-se em zonas periféricas da cidade com destaque para os bairros periféricos do Calumbiro, Ferrovia (zona da casa pato) e Canguinda.

Mingo de 18 anos de idade comerciante de vassouras explica o seguinte:

“Nós, não viemos, aqui para morar temos as nossas casas, só viemos aqui porque lá no mato falta muita coisa, estamos a passar fome [...], aqui não vivemos bem, vivemos numa casa, com muitas pessoas, nós ficamos aqui três meses depois vamos levar o dinheiro na nossa família, nós trabalhamos para ajudar a nossa família”⁸¹.

O jovem zungueiro ao dizer que não vieram ao Lubango para morar definitivamente, nos remete à análise de um grupo que se encontra em trânsito, o que significa que apenas fazem o seu negócio e de seguida regressam às suas localidades. A primeira vista, pode-se concluir que estão em franco processo de êxodo rural, mas de acordo com o académico Miguel, prefere argumentar da seguinte forma:

“O conceito êxodo rural pode ser impreciso ao tentar analisar a situação dos Ovanyaneka pelo facto de que estes jovens, provavelmente e tendo em conta uma espécie de mapa antropológico estejam a percorrer um mesmo espaço geográfico dos seus antepassados hoje ocupados por “pessoas estranhas”. Ou talvez, aqui o rural deva ser um conceito que no âmbito da geografia se quer entender como o oposto da cidade. Mas, quem olha para estes jovens, percebe que são vendedores ambulantes que utilizam a cidade como uma espécie de casa trânsito, sendo que nunca se fixam definitivamente. Portanto, este conceito pode não ser muito adequado”⁸².

A narrativa apresentada pelo entrevistado anterior é compactuada pelo pastor Tyamukwavo, um exímio conhecedor da cultura Nyaneka ao afirmar que:

81. Entrevista com jovem Mingo, vendedor ambulante, no dia 30 de Setembro de 2019.

82. Entrevista feita ao senhor Oliveira Adão Miguel, no dia 02 de Março de 2020.

Ultimamente estão a ver os donos da terra que tinham saído daqui, estão a vir, para aqui por razões económicas e essa não é migração e até as pessoas ficam espantadas, sabe porquê? Porque vêem essa gente vestida da maneira original e espantam-se, eu admiro porquê que se espantam são os donos! Não são estrangeiros que vêm aqui, eles vêm por razões económicas, essas nossas estiagens! Essas nossas secas! mas são os donos da terra são os escorridos daqui [...]. Por isso é que eu digo, não falemos de êxodo rural, quando falam deste êxodo rural que veio aqui, estão a ver essas meninas com mamãs para tirar fotografia, não para os rapazes, os rapazes estão a vestir calções são os irmãos delas, os primos que também estão aqui, a vender água fresca, gasosa, vassouras e outras coisas, estes não estão a lhes tirar fotografia, porque estão a vestir calção, mais elas porque são um fenómeno estranho para eles, um fenómeno estranho por causa da sua indumentária e criam uma espécie de escândalo, não é escândalo nenhum, até devíamos fazer como os outros, museus, os outros conservam a sua história através de filmes, de fotografias [...]. Portanto o nosso edifício cultural ficou abalado porque a identidade ficou tão ofuscada que devíamos nos alegrar com isso, que é o nosso passado, dos nossos pais, dos nossos bisavôs, devemos aproveitar essas imagens para sabermos qual eram os penteados das nossas mamãs, dos rapazes, não sabemos isso. Portanto, isso não é êxodo rural com o colono não vinha, agora, na liberdade vem devido aos factores económicos e sociais, essa é a terra natal é o reino do Luvango⁸³.

Olhando para os argumentos do pastor (NUGENT e ASIWAJU,1996) talvez, estejamos diante do conceito que abarca a situação das fronteiras, visto que até antes da Conferência de Berlim (1884-1885) em África não havia fronteiras físicas, mas fronteiras étnicas ou mapas antropológicos. Tendo em atenção a questão histórica e antropológica, estes jovens não vêem os limites territoriais por acreditarem que se encontram no espaço dos seus ancestrais, o reino do Luvango.

83. Entrevista ao Pastor Juliano dos Anjos Tyamukuavo, no dia 18 de Maio de 2020.

O nome de Lubango foi atribuído pelos madeirenses por não conseguirem pronunciar a letra V que para eles é o B, então ficou Lubango, pois era *Luvango* – *Oluvango*. *Luvango*, espaço territorial habitado por um povo que se chama Ovanyaneka, concretamente os Ovamuilas que são os autóctones desta região [...], do *Luvango*, [...] que a partir dos finais de Século XIX, 1883 com a chegada da primeira vaga dos madeirenses que se instalaram nos barracões, escorraçaram o *Mwenwluvango*⁸⁴ o representante do rei do *Lupolo*, foi o último a ser escorraçado pelos portugueses⁸⁵.

Estes jovens enquadram-se nas categorias ou características dos chamados excluídos – populações de rua, desempregados, pobres, habitantes de zonas periféricas das cidades, migrantes – indivíduos que por possuírem baixos graus de escolaridade sobrevivem do trabalho informal, no seu rosto mais invisível - o comércio ambulante (SAMBA, 2012) que normalmente é realizado nas artérias da cidade do Lubango. A explanação de Mingo acima descrita, deixa claro que são pessoas pobres que lutam pela sobrevivência e passam fome constantemente só para poder dar sustento às suas famílias.

A situação destes jovens se torna mais complicada quando chegam à cidade do Lubango, porquanto no momento da chegada deparam-se com problemas sociais como casas sobrelotadas, falta de saneamento básico e o risco de viverem em bairros potencialmente perigoso.

Os estímulos de se comercializar na cidade deriva do fluxo de pessoas, condição potencializada, pela característica ser intencional para as compras e venda⁸⁶. Daí que não existe um único local padrão para os vendedores ambulantes, a escolha no caso das vendas na maior parte das vezes é aleatória e em alguns casos intencional (desde que tenha pouco controlo dos fiscais) e exista uma presença massiva de

84. *Mwenwluvango* é o título que tinha o representante do Rei aqui.

85. Pastor Juliano dos Anjos *Tyamukuavo*, em 16 de Outubro de 2019.

86. Cf. II Colóquio Internacional sobre Comercio e Cidade: Uma Relação de Origem, 2008.

clientes e lojas ou armazéns que comercializam os mesmos produtos a um preço mais elevado, muitos dos quais se instalam em frente dessas lojas/armazéns impedindo que o cliente compre dentro a um preço mais elevado.

As ruas do centro da cidade como a rua Ho ji Henda, Deolinda Rodrigues, Marginal do rio Mucufi, Doutor António Agostinho Neto, entre outras eram até então os pontos chaves das vendas ambulantes por serem as mais movimentadas. Mas, de um tempo para cá, as vendas tendem a diminuir, porque fiscais da administração municipal com auxílio da polícia têm levado a cabo uma intensa campanha para se diminuir este comércio que invadia a cidade de forma vertiginosa e por esta razão, maior parte dos jovens zungueiros *Ovanyaneka* e com medo de represálias e para não perderem os seus produtos optaram em afastar-se da cidade embora, um ou outro circule, como podemos observar na nossa figura número 2 em anexo.

O bairro Comandante Valódia (conhecido como zona industrial do Lubango), passou a ser um dos lugares de preferência de muitos jovens vendedores ambulantes *Ovanyaneka*, é entre este bairro e o centro da cidade que estes jovens encontram os lugares atractivos para a prática desta actividade. A zona industrial serve como um ponto de encontro da maioria desses vendedores é ali, onde numa das ruas montam a chamada “parada” para descanso, onde trocam impressões sobre o negócio, sobre as famílias, sobre quem veio, quem foi e quando regressa. Permanecem durante algumas horas e posteriormente regressam passando novamente pela cidade com objectivo de apanhar mais um ou outro cliente. Por outro lado, a zona industrial é um lugar favorável para se realizar vendas principalmente pelas seguintes razões: encontra-se localizada mais próximo da cidade, possui muitos armazéns que comercializam produtos diversos (venda a grosso), oferece segurança e possui um fluxo diário de centenas de pessoas.

Em anexo na figura n.º 3, observamos três jovens zungueiros com vassouras colocadas ao ombro e nas mãos um saco que no seu interior,

contém insecticida para rato, mosca e barata, fio de nailo, anaftalina, linha e agulha, tal como se apresenta o vendedor da figura n.º 1.

Num primeiro momento olhamos para os jovens e vemos simplesmente três jovens vendedores ambulantes como tantos outros que circulam pela cidade vendendo diversos produtos. São realmente jovens, mas quem são estes jovens? A esta pergunta muitas seriam as respostas. Mas, para os que quotidianamente convivem com eles os distinguem pelos seus produtos e outros distinguem-nos com alguma precisão a partir de elementos como a língua e sinais infligido no corpo (MELO, 2005), por estas características podemos responder que, estes jovens vendedores ambulantes representados na nossa imagem (nº 2) são jovens *Ovanyaneka*.

Na nossa cidade o comércio de vassouras é dominado por estes jovens. No início da nossa investigação de forma empírica, passava-nos a ideia de que qualquer jovem, independentemente da sua localidade de origem poderia vender vassouras, ideia esta que foi sendo desconstruída e ultrapassada a medida em que interagimos com o nosso grupo de estudo no terreno, por outra, o longo das entrevistas podemos compreender que maior parte destes jovens, são provenientes do município da Chibia, demonstrando uma clara divisão de escolhas de produtos consoante o local de origem, actuando assim, até como um factor de distinção de grupo cultural ou de origem.

Começamos a compreender que o que nos parecia familiar, não era tão familiar (ARAÚJO, 2015) o facto de algo ser familiar, não significa que conheçamos a percepção de todos os sujeitos e nem as regras que estão por detrás da interacção entre eles. A familiaridade e proximidade não pressupõem conhecimento acerca de determinado grupo (RAPOZO, 2015).

Em conversa com Sapalo, de 22 anos de idade, num dia calmo em que não havia muitos clientes o encontramos na parada⁸⁷ por volta

87. É o local onde após a zunga param para descanso e por a conversa em dia.

das 12 horas do dia 18 de Novembro de 2019, apercebemo-nos que não tinha vendido nada, apresentava um rosto triste e ressequido pelo cansado, começamos a conversar pelo que ele afirmou o seguinte:

“Todos os que vendem aqui no Luvango vachola chã da Tchivia, os da mpata cho vendem águlha, linha, rede de tomar banho e também lemédio e os do Cipungo andam com cangulo”⁸⁸.

Pudemos constatar a mesma linha de pensamento nas palavras de Manucho de 14 anos de idade, natural do município da Chibia, quando explicou:

[...] “ Nós, os da Chibia é que vendemos só vachola, e chi conhechemos, quachi todos”. [...] Nós vendemos vacholas porque quando os nossos irmãos saiem da chitate pala a Chivia falam que é o negóchio que mais anda e nós todos escolhemos vendeli”⁸⁹.

Assim, esta designação levou-nos a identificar as causas sobre as escolhas da mercadoria, que é feita com base no nível do escoamento do produto. A selecção das mercadorias parece não ser algo muito difícil para os jovens *Ovamwila*, a venda de vassoura é anunciada por todos os que regressam da cidade a informação é acatada e todos os que decidem vir à cidade não hesitam na escolha do produto a ser negociado.

O processo de escolha das mercadorias parece não gerar dúvidas nos ambulantes (RAPOZO, 2015, p. 44). Tchapinga de 17 anos de idade vendedor a dois anos, conta que veio ao Lubango já com a intenção de vender vassouras, porque todos que saem da cidade falam

88. Entrevista com o jovem Sapalo feita no dia 18 de Novembro de 2019.

89. Entrevista com jovem Manucho, vendedor ambulante, no dia 07 de Setembro de 2019, referir aqui que a tradução é literal ou seja tendo em conta a variação e normalização da língua portuguesa no caso concreto as variedades africanas que resultam do contacto do português com a língua local e pela influência da língua local algumas palavras, como por exemplo a palavra vassoura eles dizem vachola. Não se trata de um calão, mais sim da dificuldade em pronunciar algumas letras por influência da língua materna o *Olumwila*.

que a vassoura “chia”⁹⁰ e por isso, nós não vendemos outras coisas no início do nosso negócio. Continuando ele afirma: “o negócio de vassoura não “morre”⁹¹, é um negócio que se vende todos os dias, mas no fim do mês vende-se melhor”⁹².

Aferimos aqui uma similaridade de produtos. e é positiva pois desta forma os comerciantes podem trocar experiências quanto aos locais de aquisição dos produtos, dos locais de maior venda, estabelecem um padrão de preços além de discutirem sobre quais distribuidoras são as mais baratas e por outra, permite identificarem-se e diferenciarem-se dos outros vendedores ou seja, aí nota-se a rede de solidariedade entre eles que os informa de como realizarem o negócio na cidade e, é positiva (RAPOZO, 2015).

Os participantes das redes de solidariedade dos vendedores ambulantes constroem laços com esses, ajudam-se mutuamente, ensinando táticas de venda, colaborando nas fugas dos policiais, trocando o dinheiro, guardando mercadoria durante a noite, trazendo produtos, inserindo novos companheiros, configurando assim os vendedores ambulantes não enquanto grupos fechados, mas como “tribos” urbanas que tem seus limites flexíveis, uma vez que através da interação persistem suas práticas de trabalho (BARROSO, 2012).

Ao interrogar o porquê da preferência destes produtos as respostas foram quase que unânimes “têm mais saída, porque todos os dias as donas de casa da cidade fazem limpeza e Mandjamba, nos explicou “não se estragam com facilidade e são usados no dia-a-dia pelas donas de casa e “andam mais” e na caúla o preço é baixo e dão um pouco de lucro”⁹³.

90. É um termo utilizado em Angola para dizer que vende-se bem.

91. Termo comumente utilizado pelos vendedores informais em caso de falência.

92. Entrevista com jovem Tchapinga, vendedor ambulante, no dia 09 de Setembro de 2019.

93. Entrevista com jovem Mandjamba, vendedor ambulante, no dia 04 de Outubro de 2019.

A *caúla*⁹⁴ das mercadorias, como dizem os vendedores, é feita na loja dos libaneses na rua dos Laureanos por serem mais baratos, ao contrário dos armazéns da zona industrial onde a maioria realiza as suas vendas.

A escolha da mercadoria, por este grupo, está intimamente ligada a uma relação de familiaridade, de cordialidade e cumplicidade. Que só são possíveis por existir essencialmente relações pessoais e de confiança (LOPES, 2004).

O Quotidiano dos Jovens Zungueiros

O estudo sobre o quotidiano dos indivíduos dá-nos a possibilidade de compreender a vida diária dos atores, numa perspectiva mais participativa e englobam uma série de práticas, acções e pensamentos que os indivíduos exercem e que consequentemente resulta na construção da sua realidade social. O quotidiano possibilita a identificação do impacto que certas estruturas exercem no dia-a-dia dos sujeitos e como podem resistir a dominações, provocando até mesmo algumas mudanças na vida dos atores (CERTEAU, 1994).

As práticas e acções dos jovens migrantes *Ovanyaneka* no exercício das suas actividades diárias ficaram evidentes nas nossas observações de campo e nos seus relatos que deram-nos a perceber que maior parte destes jovens diariamente, colocam-se na rua enfrentando o dilema da luta pela sobrevivência e para tal, é na calada da madrugada entre as quatro e cinco horas da manhã dos dias de semana que estes jovens despertam para mais uma jornada da sua habitual rotina, para tentar ganhar o seu pão, o garante da sobrevivência por via da venda ambulante.

“Que constitui-se em expressão de sua luta por vencer os processos em que estão submersos, de modo a serem reconhecidos como pessoas

94. Caúla é o termo utilizado para designar o local da compra dos produtos para revenda tanto pode ser nas lojas, armazéns e ou no mercado informal.

dignas, tanto na família quanto na comunidade e na sociedade como um todo” (SAMBA, 2012).

E por isso, diariamente põem-se a andar a pé longas distâncias carregando as mercadorias ao seu corpo e neste percurso, para os que quiserem abastecer o seu “armazém” entenda-se armazém como o seu próprio corpo, pois é ele que serve de armazém e ao mesmo tempo de “meio de transporte”.

[...] Os ambulantes ou bufarinheiros, são mercadores geralmente miseráveis que transportam ao pescoço ou simplesmente às costas, mercadorias modestíssimas. No entanto não deixam de constituir relativamente as trocas uma massa de manobra apreciável. Preenchem as próprias cidades [...], os vazios das redes vulgares de abastecimento (BRAUDEL, 1985).

Com suas mercadorias modestíssimas, percorrem vários quilômetros por hora para sobreviver a selvajaria do capitalismo a procura da clientela que se “esconde” nos mais variados cantos da cidade, utilizando como ferramentas de trabalho o seu próprio corpo e como formas de marketing sua voz para anunciar em alto e bom som, com ou sem o megafone “Olha a vachola a pachar, bom precho, bom precho”⁹⁵. É um dos sons mais ouvidos, para atrair a clientela, fazendo com que muitas donas de casa arrisquem comprar a sua mercadoria, apesar das incertezas sobre a qualidade da mercadoria.

Outra estratégia de venda e por sinal a mais utilizada pelos vendedores, como forma de alertar e atrair a clientela é o assobio. Por onde passam vão assobiando e ao mesmo tempo, num outro tom, na voz de um aprendiz em língua portuguesa gritam “*vachola*”, anunciando a sua presença e concomitantemente os seus produtos.

Se o comercial chamar atenção e o vendedor for educado, fizer um apelo tanto de ordem moral quanto sentimental há um maior

95. Traduzindo: “olha a vassoura a passar, bom preço, bom preço”.

envolvimento da clientela e as chances das vendas serem bem mais sucedidas (RAPOZO, 2015).

Num dos dias como tanto outros podemos também constatar aquilo que é uma cena habitual. Estávamos na “parada” em conversa com alguns vendedores e quando de repente constatamos uma grande agitação dos vendedores, movidos pelo som de um cliente que chamava “vassoura, vassoura” e eles corriam em massa ao alcance do cliente, dificultando a escolha por parte do mesmo, e de repente ouvimos em alto tom, um dos zungueiros que reclama dizendo “*não me fazem mais barreira*⁹⁶*eu cheguei primeiro, né amigo*⁹⁷” “*amigo vou te fazer batimento*⁹⁸*me compra só*”. Podemos depreender que o apelo sentimental e a concorrência foram os meios utilizados pelo jovem vendedor para publicitar e vender o seu produto. O apelo sentimental é o de maior adesão pois busca convencer os clientes que eles devem comprar seus produtos, pois estarão ajudando alguém que passa necessidade (RAPOZO, 2015).

É na rodovia onde a disputa pela rapidez de correr atrás de um carro parado para poder anunciar e comercializar o seu produto, que estes jovens encontram um dos mecanismos para conseguir vender qualquer coisa para poder ganhar o dia. O processo da negociação é bastante concorrido, os vendedores normalmente se posicionam na direcção da janela do carro para anunciar o seu produto. É dentro deste contexto que estando nós em observação directa constatamos a seguinte conversa entre o vendedor e o cliente:

Vendedor: “mama, compla a vachola, me compla a vachola barato, é shó 1800 kz”

96. É um termo utilizado para designar concorrência quando um vendedor passa a frente de outros que outrora ocupava o primeiro lugar entre a clientela.

97. O termo amigo é usado pelos vendedores como forma carinhosa para tratarem os seus clientes.

98. Expressão usada para significar desconto (calão)

Cliente: “1800? Está caro, não consigo pagar tanto por uma vassoura”

Vendedor: “então me dá shó 1650”

Cliente: “???”

Vendedor: “tá bom, paga shó 1500 então”...

Apesar de esta actividade proporcionar um rendimento aceitável para estes jovens, ainda assim o seu futuro parece incerto. Por se tratar de uma actividade instável, insegura e incerta, estes jovens correm o risco da não ascendência relativamente à sua classe social (principalmente, com relação ao destino das remessas que na sua maioria são destinadas a compras de roupas, telemóveis, sapatos e gado), em contrapartida, frequentar a escola não faz parte dos seus projectos de vida, pois, para maior parte destes jovens a resposta para o seu problema, (muitas das vezes impulsionado pela pressa e imediatismo), não se encontra na escola, sentado numa cadeira a ouvir explicações do professor e sim nas ruas, vendendo ou no campo a cultivar.

A não-aceitação da formação académica por parte destes jovens que se deslocam para a cidade, condiciona a sua ascensão a um futuro promissor e partindo da ideia de que a sociedade é dinâmica, são funções que futuramente poderão se tornar cada vez mais obsoletas e ultrapassadas o que pode dificultar ainda mais a sobrevivência destes jovens por via do trabalho informal. Pois os benefícios da escola, são constatados a longo prazo o que choca com os ideais do hoje e agora a que estes jovens são seduzidos.

Os Vendedores Ovanyaneka e o Estigma

A inserção destes jovens provenientes de outras localidades da província nem sempre é pacífica. No início, por não se adequarem aos padrões vigentes da nova realidade, passam a ser alvos de vários

olhares e que na maior parte do tempo podem ser discriminatórios. O que nos levaria a comparar esta situação ao estigma proposto por Goffman e aprimorado por vários outros autores ao longo do tempo.

O estigma é uma marca visível ou não de indivíduos considerados inaptos para a coesão social adequada e incapacitados para o convívio social pleno e que quando os indivíduos “normais” se deparam com o estranho, logo tendem a elaborar pré-concepções e a categorizá-los segundo as ideias socialmente construídas, que culminam em expectativas normativas, em exigências apresentadas de modo rigoroso (GOFFMAN, 1975). Assim, as pessoas “normais” tendem a fazer afirmações daquilo que este estranho deveria ser.

Quando estes vendedores não se adequam ao novo estilo de vida, podem sofrer várias formas de discriminação pelas suas características visíveis ou não (sua forma de ser, estar e se apresentar) bem como, pelo sotaque de um típico rapaz do campo que luta a todo custo falar a Língua Portuguesa, que permitem algumas designações ou conotações não muito amigáveis.

Durante a investigação do trabalho, foi possível identificar o descontentamento de alguns dos entrevistados com o nome de *Kuatangã*⁹⁹ que lhes é atribuído de forma pejorativa para inferiorizá-los, insultá-los e até mesmo desprezá-los, significando burros, gentios, atrasados e para livrarem-se destas conotações muitas vezes, estes jovens tentam ao máximo abafar a sua situação de desvantagem tentando seguir os padrões da modernidade, passando a alisar ou fazer cortes extravagantes no cabelo, usar brincos, *piercings*, *smathphones*, roupas rasgadas, entre outros, o que nem sempre funciona porque apesar deste esforço todo, os indivíduos da cidade de acolhimento ou de chegada, ainda não os identificam como membros. Esta situação pode contribuir para o fechamento e isolamento do grupo.

99. Kutangã na língua *olumwila* significa segura aqui, pegar.

Durante a entrevista com *Tyamukwavo* podemos constatar a manifestação de um sentimento de repúdio em relação a discriminações culturais que sofrem os *Ovanyaneka* em alguns casos, por apresentarem-se de forma original, alegando o seguinte:

Agora temos que reconhecer que há uma atitude reprovável das pessoas encontradas na cidade que as rejeitam, rejeitam, pela sua maneira de vestir, mamas para fora, não venham, me falar de falta de pudor, porque falta de pudor estamos a ver aqui já na cidade com o *tchunababy*, o *xuxuado*¹⁰⁰, o que estamos a ver aqui é falta de pudor, vestem-se de maneira indecente que não herdaram de ninguém, essas sempre vestiram assim.¹⁰¹

A abordagem do pastor nos remete a fazer uma reflexão em torno da diversidade cultural e a defesa da identidade cultural existente na sociedade angolana, em particular na província da Huíla. O respeito pela diferença cultural passa por aceitar o outro nas suas diversas formas de vestir, comer, falar, manifestar-se entre outros usos e costumes. Hoje, com a influência da globalização os jovens Nyaneka tendem a ser em muitos casos discriminados pelo facto de terem um padrão cultural diferente dos demais. Esta situação os obriga a adotarem comportamentos ou atitudes que se enquadram nos ditames das sociedades “modernas”.

Conclusão

A situação económica e social que vem se vivenciando na região sul de Angola, aliado ao fenómeno da globalização, da modernidade levam a destruição dos valores culturais, da originalidade, da reserva da nossa ancestralidade, dos hábitos e costumes do povo Ovanyneka ao adoptarem a cidade como alternativa para a sua subsistência e os

100. Tchunababy é o nome atribuído ao calção muito curto e que é de influência brasileira, tal como o xuxuado - colãs curtos ou compridos que marcam acentuadamente a vagina.

101. Entrevista ao Pastor Juliano dos Anjos Tyamukuavo, no dia 18 de Maio de 2020.

jovens que deveriam ser o garante da preservação por força da situação social que vivem são obrigados a enveredar para o comércio ambulante e concomitantemente adoptarem hábitos da nova realidade para não serem discriminados.

A discriminação que é feita neste caso em concreto em por desconhecimento e desvalorização da história destes povos atendendo que possuem uma cultura rica e de grande valor para a humanidade.

Embora a solução encontrada estes jovens vivem de forma precária, muitas das vezes pior que nas suas zonas de origem, pois tem que viver em barracões ou casas superlotas nos bairros periféricos da cidade onde falta quase tudo desde de água, luz, saneamento básico e correm o risco de enveredar para a delinquência e ou serem vítimas da mesma.

Referências bibliográficas

ARAÚJO, Gabriela da Costa e António Maurício Dias da Costa, Etnografando a Praça: os Primeiros Obstáculos de uma Etnografia. *Illuminuras*, Porto Alegre, v. 16, n. 39, p. 211-225, jan./ago, 2015.

ASIWAJU, A. Borderlands in Africa: A comparative research perspective with particular reference to Western Europe. In Nugent, P., & Asiwaju, A. (Eds.), *African boundaries – Barriers, conduits and opportunities*. Londres: Pinter, 1996, p. 253-265..

BARROSO, Priscila Farfan. Redes de Solidariedade entre Vendedores Ambulantes da Rua Voluntários da Pátria, em Porto Alegre /RS. *Illuminuras*, Porto Alegre, v.13, n. 30, p.236-259, jan./jun, 2012.

BRAUDEL, Fernando. *Os Jogos das trocas*, Tomo II Edições Cosmo, Lisboa, 1985.

CRUZ, Elisabete da Conceição de Fátima de Ceita Vera. *Ser Jovem em Angola: Valores e Identidade (s) dos Estudantes Universitários Angolanos*. Tese de Doutoramento em Sociologia. Lisboa: ISCTE-IUL, 2012.

GOFFMAN Erving. *Estigmas: Notas sobre a Manipulação da Identidade Deteriorada*, 4ª. Ed. Rio de Janeiro: LTC, 2015.

GUEBE, António. *Resistência À Ocupação Colonial do Sul De Angola*. Luanda: Ed. Arte Viva, 2008.

LOPES, Carlos M. Cadongueiros, kinguilas, roboteiros e zungueiros uma digressão pela economia informal de Luanda. *VIII Congresso Luso-Afro Brasileiro de Ciências Sociais*, Coimbra, 2004.

LUANSI, Lukonde. Angola: Movimentos migratórios e Estados pré-coloniais – Identidade nacional e autonomia regional. *International symposium Angola on the Move: Transport Routes, Communication and History*, Berlin, 24-26 September, 2003.

MARCONI, Marina de Andrade e LAKATOS, Eva Maria. *Fundamentos de Metodologia Científica*. 5.ª ed. São Paulo: Editora Atlas. (2008).

_____. *Técnicas de Pesquisa*, 7.ª ed. São Paulo: Editora Atlas.(2011).

MELO, Hildete Pereira de, TELES, Jorge Luiz. *Serviços e Informalidade: o Comércio Ambulante no rio de Janeiro Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Ipea, 2000 (Texto para discussão, 773).

MELO, Rosa. Nyaneka-Nkhumbi: uma carapuça que não serve aos Handa, nem aos Nyaneka, nem aos Nkhumbi. *Cadernos de Estudos Africanos*, 2005, p. 157-178.

NAZARETH, J. Manuel. *Demografia a Ciência da População*. Lisboa: Ed. Editorial Presença, 2004.

RAPOZO, Fernanda Menezes. *Informalidade em Transito: Um Olhar Sobre os Vendedores Ambulantes dos Ônibus no DF*. Monografia, UNB, Brasília, 2015.

SANTOS, S.M.L. *Fluxos Migratórios Em Angola: Novos Contextos e Desafios*; 2ª ed. Luanda: Mayamba Editora, 2018.

SAMBA, João Simão. *Significados do trabalho informal em Luanda: Luta, Coragem e Persistência nas Vozes dos Jovens Migrantes*. Tese de Doutorado, PUC-SP, São Paulo, 2012.

Anexos



Figura 1: Mulheres Ovamuílas



Figura 2: Jovem Zungueiro a circular numa das ruas sem nome do Bairro Comandante Valódia Foto: Acervo do autor.



Figura 3: Jovens Zungueiros a circular numa das ruas sem nome do Bairro Comandante Valódia Foto: Acervo do autor.



ESCRITAS E ARQUIVOS

O manuscrito descoberto por Charles Boxer: a “História Geral das Guerras Angolanas” no British Museum de Londres – Inglaterra

Priscila Maria Weber

UNIVERSIDADE DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO

Há atualmente compondo o acervo da British Library em Londres o que acreditamos ser o segundo tomo da obra “*História Geral das Guerras Angolanas*” escrita entre 1671 e 1681 em Luanda, Angola, cuja autoria é do português e cristão-novo António de Oliveira de Cadornega. Os tomos I e III dessa obra manuscrita compõem atualmente o acervo da Academia das Ciências de Lisboa e os consideramos, após estudos paleográficos e historiográficos, o traslado definitivo da obra, ou cópias feitas a próprio punho pelo autor. Não conseguimos elaborar nenhuma hipótese sobre o porquê da transferência do tomo de Lisboa para Londres. O que observamos com mais vagar é que há excertos que carregam a caligrafia de Oliveira de Cadornega, e que também há amplas modificações na obra, suprimindo conteúdos escritos por Cadornega, e inseridos outros tantos que foram escritos posteriormente e por outros autores, e que aludem de modo recorrente as campanhas jesuítas em Angola. Observamos que houve a tentativa de elaborar uma espécie de compilação que trouxesse conteúdo dos tomos I e III para o tomo II, talvez pelo fato de só haver aquele tomo em Londres. Há também uma tentativa de apagamento da autoria de Oliveira de Cadornega, suprimindo passagens que falam da sua estada e importância junto da administração portuguesa

em Angola, talvez por ser um cristão-novo, ou por estar mais ligado aos capuchinhos do que aos jesuítas, visto que a Companhia de Jesus e a Ordem dos Frades Menores Capuchinhos disputavam as almas, ou ainda por outros motivos que poderiam tornar a sua autoria desinteressante e que ainda está por se desvendar.

* * *

Há publicado em 1961 pela Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra e pelo então Instituto de Estudos Históricos Doutor António Vasconcelos, uma separata do tomo VIII da Revista Portuguesa de História. Nessa publicação há um texto intitulado como “A ‘História’ de Cadornega no Museu Britânico” com autoria de Charles Boxer. Historiador inglês com obras como *O império marítimo português 1415-1825* e *Salvador de Sá e a luta por Brasil e Angola 1602-1686*, Boxer nesse período era titular da Cátedra Camões no King’s College London e deixa registrado na referida separata suas impressões sobre um manuscrito que encontrou na biblioteca do British Museum.¹⁰²

O manuscrito em questão é o tomo de número II da obra “*História Geral das Guerras Angolanas*” de Oliveira de Cadornega. Boxer considera a hipótese de que o volume pertencia a Academia das Ciências de Lisboa e por algum motivo passou a compor o acervo bibliográfico do British Museum. A mesma hipótese é considerada no segundo volume do “*Catálogo de Manuscritos - Série Vermelha*”, que foi publicado em 1976 devido ao segundo centenário da referida Academia. Nem este documento nem o texto de Boxer explicam como o manuscrito foi parar em Londres.

102. Um pouco sobre Charles Boxer é possível conferir no seguinte trabalho: SCHNEIDER, Alberto Luiz. Charles Boxer (contra Gilberto Freyre): raça e racismo no Império Português ou a erudição histórica contra o regime salazarista. *Estudos Históricos*, v.26, n.52, Rio de Janeiro July/Dec. 2013.

Em outro catálogo, dessa vez o “*Catálogo dos Manuscritos do Museu Britânico*” publicado em 1853 e com de autoria de Frederico Francisco Figanière, a obra de Oliveira de Cadornega é arrolada com o número 15.183.¹⁰³ Com essa informação averiguamos que, possivelmente, foi em meados do século XIX que o segundo tomo da obra “*História Geral das Guerras Angolanas*” deixou de fazer parte do acervo da Academia das Ciências de Lisboa e passou a compor o acervo britânico. Isso também quer dizer que foi após os manuscritos da Bibliothèque Nationale de France e também dos manuscritos da Biblioteca Municipal de Évora serem copiados, explicando o porquê da coleção francesa possuir os três tomos e a coleção eborense possuir parte do segundo tomo.¹⁰⁴

103. “Frederico Francisco Stuart de Figanière e Morão, o Visconde de Figanière (1827-1908), nova-iorquino de nascimento, era filho do conselheiro Joaquim César de Figanière e Morão e da segunda mulher deste, Catherine Stuart Gilfillan, de ascendência escocesa, e sobrinho do polígrafo Jorge César de Figanière (1813-1889), que trabalhou com Alexandre Herculano e Inocêncio Francisco da Silva. A sua vida profissional foi preenchida pela carreira diplomática. Foi sócio correspondente da Academia Real das Ciências de Lisboa e sócio efectivo da Real Associação dos Arquitectos e Arqueólogos Portugueses, sócio honorário do Instituto de Coimbra e de várias Agremiações científicas e literárias estrangeiras, dentre as quais sócio e professor correspondente da Academia de Jurisprudência e Legislação de Madrid, e membro do Instituto Histórico, Geográfico e Etnográfico do Rio de Janeiro, Brasil. Foi Fidalgo-Cavaleiro da Casa Real Portuguesa, Cavaleiro da Ordem de Nossa Senhora de Vila Viçosa e possuiu a Grã-Cruz da Ordem de Santa Ana da Rússia.” In.: “Leituras”. Instituto Diplomático – Ministério dos Negócios Estrangeiros de Portugal. Disponível em: <https://idi.mne.pt/pt/leituras/2-uncategorised/338-bio-figaniere.html> Acesso em: 25.05.2017.

104. Este trabalho é um recorte da discussão mais aprofundada sobre o contexto de escrita da obra *História Geral das Guerras Angolanas* presente na tese de Priscila Maria Weber, que também faz uma genealogia do texto manuscrito da obra de Cadornega, original e cópias, e suas implicações na escrita da *História de Angola*. WEBER, Priscila Maria. *Angola como conceito: uma análise da obra História Geral das Guerras Angolanas de Oliveira de Cadornega (Século XVII)*. Tese de doutorado em História, PPGH Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, 2018.

O manuscrito da obra *História Geral das Guerras Angolanas* que compõe atualmente o acervo da Academia das Ciências de Lisboa, pelas suas características textuais e paleográficas é a versão original, escrita por Cadornega a próprio punho e que teria saído de Luanda em 1681, chegado em Lisboa em 1683, e aprovada nesse mesmo ano pelo Santo Ofício que autorizou a sua entrada no reino, bem como a sua cópia. Há outras cópias da obra de Oliveira de Cadornega ou manuscritos que compõem acervos de diversas bibliotecas europeias, são elas:

Para além das edições impressas no século XX da obra de Oliveira de Cadornega, em 1940 e 1972, e que são os tomos mais utilizados pela historiografia que estuda Angola no período que abrange os séculos XVI e XVII, talvez pelo fato de já estarem transcritas e possuírem uma circulação mais ampla, há apenas na Bibliothèque Nationale de France e na Biblioteca Municipal de Évora cópias do segundo tomo da obra de Oliveira de Cadornega. Logo, possuímos apenas esses documentos para tecermos qualquer argumentação comparativa com o tomo que foi descoberto por Charles Boxer no British Museum, e que atualmente compões o acervo da British Library.

No limite, é quase como dizer que não mais existe um segundo tomo da obra de Oliveira de Cadornega. Isso porque apesar de excertos do manuscrito apresentar a mesma letra corrente que os tomos pertencentes a Academia das Ciências de Lisboa que, através de estudos caligráficos, paleográficos e históricos consideramos os manuscritos feitos a próprio punho por Oliveira de Cadornega, o manuscrito que está na British Library foi muito alterado, visto que há páginas eliminadas e diversos outros escritos que acreditamos ser de outros autores e com outras grafias e conteúdos inseridos à revelia.

Na folha 22 do “*Catálogo dos Manuscritos do Museu Britânico*” há a seguinte descrição: “*História do reino de Angola em duas partes, acha-se imperfeita no fim.*” Já na folha 231 a descrição é a seguinte: “*Fragmentos da História Geral das Guerras Angolanas. Todos os precedentes papeis foram escriptos no século passado e são em portuguez*” (FIGANIÈRE, 1853, p. 22 e 231). A descrição da folha 22 atenta, seguramente, para o modo como termina o manuscrito, ou uma interrupção abrupta

a Bibliothèque Nationale de France, a Biblioteca Municipal de Évora, a British Library e a Biblioteca Nacional de Portugal. Há valor historiográfico em todas as versões manuscritas e impressas, bem como em todos os trabalhos de análise que utilizaram cópias da obra de Cadornega como aporte documental. O que se pretende é ir em um sentido complementar ao que já foi feito pela historiografia, pois quando um manuscrito é copiado, muitos conteúdos são inseridos e suprimidos à revelia do autor, e isso também diz sobre o contexto histórico que aquele documento foi reproduzido.

que finda no curso do “*Capítulo Terceiro da Terceira Parte do Segundo Tomo em o Governo do Senado da Camara*”, com a frase “[...] o capitão da fortaleza que então era João Pilarte, aos Arrayais do Bengo”, que corresponde a página 241 ou o suprimir de mais de duzentas páginas caso compararmos com a edição impressa de 1972 (CADORNEGA, 1972, tomo II, p. 241)

As páginas 231 a 255 trazem o padrão caligráfico que acreditamos ser de Oliveira de Cadornega. São, portanto, excertos “originais” e se iniciam na Segunda Parte do “*Segundo Tomo Hindo Prosseguindo o Governo de Luis Martins de Souza Chichorro*”, o que corresponde a página 121 das edições impressas no século XX (CADORNEGA, 1972, tomo II). As folhas 22 a 230 contém uma versão modificada do texto da “*História Geral das Guerras Angolanas*” (CADORNEGA, British Library, p. 22-230). Muitas das referências que Cadornega faz sobre si, principalmente sobre suas experiências nos cargos administrativos que obteve foram também extintas. Uma das poucas referências que encontramos em relação a Cadornega é um trecho que corresponde, apesar de ter sofrido alterações, as páginas 67 e 68 da edição de 1972 (CADORNEGA, 1972, tomo II).

[...] Trazendo em sua companhia muita gente de guerra assim portugueses como espanhóis versados em guerras em África, com outras muitas preparações de guerra, para tratar de ir por diante com as conquistas destes reinos principalmente o de Angola pera o que trouxe hua provizam real em que havia por celeificados os serviços feitos pelos conquistadores do dito reino de Angola como que se foram feitos em Africa, em nas armadas, e nas partes da India, e porque depois da tomada da terra pelo Flamengo se achou esta dita provizam em a villa da Victoria de Massangano, e a mandou botar no livro da câmara daquela villa o especulativo de todas estas noticias Antonio Oliveyra de Cadornega sendo nela o juiz como também fez sendo vereador mais velho governando Francisco de Tavora em Loanda de Sam Paulo da Assumpçam sendo o dito senador vereador mais velho em tempo que foi governador o Conde de Alvor como está dito Francisco de Tavora, para que esta

mercê real contasse a todo o tempo, de que o treslado desta historia se veja vay conforme o seu teor de que consta” (CADORNEGA, British Library, p. 36)

Há muitas notas inseridas e, em maioria, elogiosas a obra dos Jesuítas em Angola. O apagamento, o suprimir de toda a menção a Oliveria de Cadornega nesse tomo manuscrito sugere a tentativa de, talvez, apagar a sua autoria ou ainda inserir um protagonismo jesuítico de forma anacrônica na história de Angola. Outro conteúdo que foi inserido, dessa vez copiado *ipsis litteris* da obra “*Vida do Padre Joam Almeida*”, que foi escrita em 1658 em Lisboa, pelo padre jesuíta Simão de Vasconcelos, refere-se a reconquista de Angola em 1648.¹⁰⁵ Com isso observamos que pelo menos seis capítulos que estão presentes no segundo tomo da edição impressa e que tratam, por exemplo, das ações de Salvador Correia de Sá e Benevides foram excluídos e substituídos pelas descrições de Simão de Vasconcelos (CADORNEGA, 1972, tomo II, p. 22-68).

Há algumas notas que trazem conteúdos com datações muito posteriores a escrita do texto da “*História Geral das Guerras Angolanas*”. Por exemplo, na página 24 há uma descrição que possui duas letras na mesma nota e ainda menciona acontecimentos em 1719 e 1745. É como se os autores de tal nota, ou ainda quem ditou ou comentou sobre o ocorrido ao copista tenha mesmo vivenciado esse acontecimento. Segue o excerto: “*Desta ermida pera a parte que chega a ponta tem se aberto muito e fica já a fortaleza no meyo do mar de que vira irse toda no mar abrio no ano de 1719 e vay crescendo outra vez em anno de 1745*” (CADORNEGA, British Library, p. 24).

105. VASCONCELOS, Simão de. *Vida do Padre Joam Almeida*. Lisboa: Oficina Craesbeeckiana, 1658.

Sobre a obra do Padre Simão de Vasconcelos sugere-se o seguinte artigo: FREITAS, Camila Corrêa e Silva de. O jesuíta e o general: uma narrativa em defesa da atuação política da Companhia de Jesus no Brasil (1658). Rio de Janeiro: *Revista 7 Mares* - Universidade Federal Fluminense, dez 2014, n 5, p. 28-42.

Outra nota que se faz interessante está na página 31 e é alusiva a morte de Paulo Dias de Novaes em Massangano no ano de 1589. Todo o conteúdo sobre o governo de Novaes está no tomo I, aliás, em uma revisão comparativa não há nada no tomo II sobre esse governador. Essa nota diz que “*no archivo e cartório da Copanhia de Jesus de Angola se acha e está o testamento do primeyro Conquistador e Governador Paulo Dias de Novaes*” (CADORNEGA, British Library, p. 31). Não encontramos nenhum documento semelhante em arquivos como a Torre do Tombo ou o Ultramarino, ambos em Lisboa. Os dois próximos excertos que exporemos trazem diferentes momentos também presentes no tomo I, aliás, são temas muito expressivos nesse tomo. O primeiro excerto é uma nota e diz respeito a recepção feita pelo Governador Pedro César de Meneses à embaixada enviada pela Nzinga Mbandi (rainha Ginga). O trecho está na página 210, linhas 5 a 20 da edição de 1972 (CADORNEGA, 1972, tomo I, p. 210). A segunda citação não é uma nota, mas sim uma descrição incorporada logo após considerações referentes a chegada do Governador com fugitivos de Luanda e fugitivos do Bengo, posterior a tomada da cidade pelos holandeses no ano de 1641 (CADORNEGA, 1972, tomo I, p. 238-240).

Pera este gentio hê necessário todo o aparato guerreiro e império porque he o que respeitam, e atemorizam, e tanto assim que qualquer morador quando anda pelas conquistas, e se acazo passa por terra de algum Sova e por mais que seja muito nobre portuguez em nam levando consigo muitos escravos negros e negras do serviço da caza a quem chamam mocamas e os que sevem de porta para fora como lavadeiras, cozinhairas e outra gente pera lehan e agua, com muitos negros carregadores e muitos marimbeiros com todos os instrumentos e chocalhos e pandeiros, e violas da moa dos mesmo gentios e com muitas trombetas, por fidalgo que seja, nam fazem caso dele dizendo que he hum pobertam, que nelas a pobreza he mayor vitupério, e o mais vil com aparato e bem vestido esse he o nobre a que chamam Cota riamundele quem refere isto he o perargrafo com esta admiração já he morto, se vivo estivera neste Reino de Angola dicera como dizem os discretos que nam he Angola

pera os honrados porque lhe ficou a mesma tinha do gentio que o luzido de huns galoins e huns puluinhos em cabelos postiços da nobreza ainda que se nam tenha pago a conta da cabilera a metade, e com os séculos que viram estes foram de muito sangue em Angola pelas guerras que se referem, hoje sangradores das veas e bolças fazem guerras para serem fidalgos” (CADORNEGA, 1972, tomo I, p. 210).

“[...] e muitos capitães mores os ajudaram, e conquistadores segundo tenho alcançado de huns velhos papeis de quem tinha escripto como tenha referido e este hum mui antigo que foi nestes Reinos, que se achou nesta tomada da terra pelos Olandezes, que curiosamente colheo de alguns papeis antigos, e provisiones que tinham passado os governadores antigos, e de alguns assentos, e com o que se achou nesta trabalhosa retirada da tomada da terra de loanda pelo flamengo se verá nesta segunda parte muitas noticias que se devem ponderam o muito que Deos nosso senhor tem conservado esta terra de loanda pera ter a luz da fê catholica estes pobres pretos e se salvarem algumas almas deles e dos que morrem na infância com o Santo Sacramento do Baptismo” (CADORNEGA, 1972, tomo I, p. 238-240).

Há muitos excertos, páginas e capítulos inteiros que não estão no tomo II das edições impressas de 1940 e 1972, ou seja, foram inseridos à revelia do autor. Um dos trechos que exporemos adiante trata de doenças de Angola e da mortandade em um episódio de 1667. Contudo, o próprio fragmento discorre sobre o ano de 1720, que teria se experimentado em Angola o que parece ser uma epidemia (CADORNEGA, British Library, p. 165-166) O outro extrato trata da segunda conversão da soberana Nzinga Mbandi (rainha Ginga) ao catolicismo no governo de Luís Martins de Souza Chichorro que também não aparece no segundo tomo das edições impressas, mas está nas páginas 213 e 214 dos manuscritos do acervo da British Library (CADORNEGA, British Library, p. 213-214).

Cauzam graves doenças nestes reinos e muita mortandade de gente já experiência feita como socedeo no anno de 1667 que continuaram alguns oito mezes que eratanta mortandade que saindo a tumba da

Misericórdia as seis horas de manha se recolía de noite as nove e as dez horas davam a doenças de malignas em todos que quem se livrava do quinto dia ficava escapo, e o mesmo se experimentou na era de 1720, em que sendo poucos que havião e esses moradores bem antigos da terra principaes e cidadãos sem serem malignas bastantes delles morreram sem se poder com nenhuns remédios se remedear e em oito dias acabaram os seus dias, em que morreram bastantes sacerdotes e molheres, quase o cabido todo, o que foi mais castigo dos grandes pecados que nos habitadores dela indignamos nestes reinos e majestade Divina por que sinaes evidentes nos tem mostrado pera emenda com aparecer cuberto e ceo de gafanhotos, e andar bandos de liens dentro da cidade de que bastantes escravos comeram de vários moradores, e queria Nosso Senhor que haja emenda dos nossos pecados pera que nam va mais adiante o castigo de Deus que o peor de todos e por mal dos moradores do reino de angola say se enchendo a cidade de tantos ciganos de tanta quantidade que tem vindo, porque todos que se tem mandado por Rio de Janeiro, Bahia, Pernambuco, todos vem parar ao Reino de Angola” (CADORNEGA, British Library, p. 165-166).

“Devesse advertir que antes de se baptizar esta dita Rainha Ginga, governando o governador destes reinos João Correia de Souza, o qual foi seu padrinho de batismo como se refere no dito seu governo, tinham ido dois padres da Companhia (Companhia de Jesus?) em os reinos de Dongo que são de Ginga em missam ham chamado Padre Machado¹⁰⁶, e o outro Padre F. Pacomio,¹⁰⁷ o qual compôs a Doutrina Christa na mesma lingoa de Dongo, e o dito Padre compôs hua doctrina que se canta pella lingoa dos ditos pretos para facilmente se entenderem os mistérios da

106. Segundo Charles Boxer, o Padre Machado começou a missionar em Angola em 1623 até sua morte em 1624. In.: BOXER, Charles. A “História” de Cadornega no Museu Britânico. *Separata da Revista Portuguesa de História*. Coimbra: Faculdade de Letras Uni. Coimbra, 1961, tomo VIII, p. 10.

Ver também: RODRIGUES, Francisco. *História da Companhia de Jesus na assistência de Portugal*. Porto, Apostolado da Imprensa, 1931, t. III, v. II, p. 248-251.

107. Suspeitamos que Pacomio seja o missionário Francisco Paccone ou Pacconio que publicou um livreto intitulado *Gentio de Angola suficientemente instruído nos mysterios da nosa sancta Fé*, publicado em 1644, três anos após seu falecimento. PACCONIO, Francisco. *Gentio de Angola suficientemente instruído nos mysterios de nossa Santa Fé*. Lisboa: Lopes Rosa, 1644.

nossa fe catholica que o dito Padre pacomio industriosamente os compôs com hum canto tão suave que enleva aos cantores em os mistérios de hua Paixão de Christo nosso redentor, de que fis muito para colher as toadas, porque algum tempo em cazas de muitos moradores desta cidade faziasse cantar em tempo de quaresma, que facilita este gentio a doutrina christam e fis o mesmo para que entendão todos os mistérios da fe da minha família, e falando com hum morador antigo da villa de Massangano disse-me que ele alcansara em toda a villa o mesmo costume de se mandar cantar na quaresma a mesma doutrina o qual se chamava Paschoal de Motta, e que ele o mesmo fasia em sua caza. Isto suposto que como tinha a dita Rainha estas antecedências antigas nos seus reinos que havia chegado aquelles missionários que começarão aquella seara em doutrinar e baptizar alguns dos seus receberão a verdadeira fé, he o motivo da sua conversão vir a esta cidade receber o sacramento do baptismo, que por motivos do demônio fosse herege, magica, e inimiga dos Chistãos e Portuguezes, perseguidos com todo o valor mais diabólico que forças mulheris. Agora pera se converter a fe segundo me contou hum perfeito frei Jozeph de Modena, religioso e curiozo capuchinho de Sancto Antonio¹⁰⁸ que se achava num livro dos ditos Padres Capuchinhos das Missiones da Ginga impresso,¹⁰⁹ que o mayor motivo da dita Rainha Ginga já estando velha e a fez renunciar todo o pacto que tinha dita com o demônio, foi pelo que aconteceu a hum seo grande capitão a quem tinha mandado fazer guerra a hum sova contrario da dita rainha a quem o dito capitão alcançou victoria, e no resbulho que fez na banza do dito Sova achou um crucifixo que o capitam desprezando por não ter conhecimento dele nem da nossa sancta fe catholica o lançou em hum monturo e não fazendo caso dele, em a oite por sonhos lhe apareceu a

108. Para Charles Boxer, Giuseppe Monari de Modena foi prefeito da missão dos capuchinhos no Congo, mas que era sediada em Luanda em 1723. BOXER, Charles. A “História” de Cadornega no Museu Britânico. Separata da Revista Portuguesa de História. Coimbra: Faculdade de Letras Uni. Coimbra, 1961, tomo VIII, 11.

109. Há provavelmente apenas duas obras na qual a citação poderá estar referindo-se. Umas delas é a MONTECUCCOLO, Antonio Cavazzi. *Istorica descrizione de'tre'regni Congo, Matamba, et Angola*. Milano: Nelle Stampe dell'Agnelli, 1690 (Publicada pela primeira vez em Bologna, 1680. No entanto, tivemos acesso apenas a edição de 1690). A outra obra é GAETA, A. da; GIOIA, F. M. *La maravigliosa conversione alla santa fede di Cristo dela regina Singa, e del suo regno di Matamba nell'Africa Meridionale*. Napoli: Giacinto Pássaro, 1669.

sagrada imagem e lhe foi dizendo estas palavras: pena que me botaste fora, não sabes que sou o senhor das victorias e que fiz para que tivesses victoria hide me buscar adonde me dexaste e lançaste que ali me achareis, e levai-me a tua senhora e dizerlhe o que te disse, e vereis que mais há de mais me estimar que toda a bagagem que leves. E tanto que amanheceo logo sem demora foi para o lugar adonde tinha lançado a sagrada imagem de Christo nosso redentor e logo sem dizer a ninguém o que sonhara ou para melhor (oculto juízo de Deos) o revelou a hum gentio, para obrar suas maravilhas chegando que foi o dito capitam Ginga a Mona na Banza da rainha deo conta de toda a empresa e victoria que alcansara e a bagaje e lhe descobrio o santo crucifixo o qual visto por ele se pos de joelhos e chorando soluçando sem mais tracto de bagagem enviou os ditos embaixadores para virem buscar os sobretidos missionarios para a sua conversão e do seu Reino como se verá mais adiante louvado seja deos que san os seus auxílios que a todo o tempo sam eficazes que entre chegou naquela já não esperada conversam de hua inimiga dos Catholicos e magica que chegou abominar o que algum tempo adorava e vivia na verdadeira fe catholica com actos de boa christã recebendo todos os sacramentos em a mão do missionário a quem lhe instruía com grande espirito e virtude na verdadeira fe Catholica” (CADORNEGA, British Library, p. 213-214).

O que se pode observar sobre esses fragmentos inseridos por autores outros que não Cadornega, segundo Boxer, é que alguns foram escritos em, talvez, meados do século XVIII, entre 40 e 60 anos após a versão da Academia das Ciências de Lisboa ter sido escrita, ou a versão feita a próprio punho por António de Oliveira de Cadornega entre 1671 e 1681 em Luanda, Angola. Boxer menciona que esses excertos foram inseridos por outro(s) autor(es) em Luanda entre 1720 e 1745, mas não explica como ou apresenta qualquer argumento de como teceu essa conclusão. Outra característica do tomo II do manuscrito que está atualmente no British Library é que ele não possui nenhuma gravura, aquarela ou frontispício, o que contraria a versão impressa, ou ainda outra cópia manuscrita que está na Bibliothèque Nationale de France e que embasa a versão impressa.

Bem ditas as coisas, afirmamos que o tomo de número dois que compõe o acervo bibliográfico da British Library traz muitos conteúdos que fazem parte das descrições de Oliveira de Cadornega mas que pertencem ao tomo de número I, presente não apenas na Academia das Ciências de Lisboa, mas também na Biblioteca Municipal de Évora, Biblioteca Nacional de Portugal e Bibliothèque Nationale de France. Logo, quem efetuou as alterações no volume II acessou também os outros tomos, talvez via Academia das Ciências, o que é o mais provável, mas não podemos descartar as outras possibilidades, ou seja, que esse autor tenha acessado os outros tomos existentes em outras bibliotecas e arquivos.

O que parece é que havia algum interesse com o inserir de notas e conteúdo não apenas advindos dos outros tomos da obra de Oliveira de Cadornega, mas também com os escritos do Padre Vasconcelos, em complementar o tomo II como se fora uma espécie de compilação que reunisse também conteúdos presentes nos tomos I e III, uma vez que em Londres havia apenas um volume dos manuscritos de Cadornega. O motivo para a exclusão de todas as citações que fazem referência a Oliveira de Cadornega como autor e como personagem importante na administração portuguesa em Angola no século XVII talvez tenha ocorrido com a intenção de descartar a sua autoria, talvez por ser um cristão-novo, ou por estar mais ligado aos capuchinhos do que aos jesuítas, visto que a Companhia de Jesus e a Ordem dos Frades Menores Capuchinhos disputavam as almas, ou ainda por outros motivos que poderiam tornar a sua autoria desinteressante e que ainda está por se desvendar.

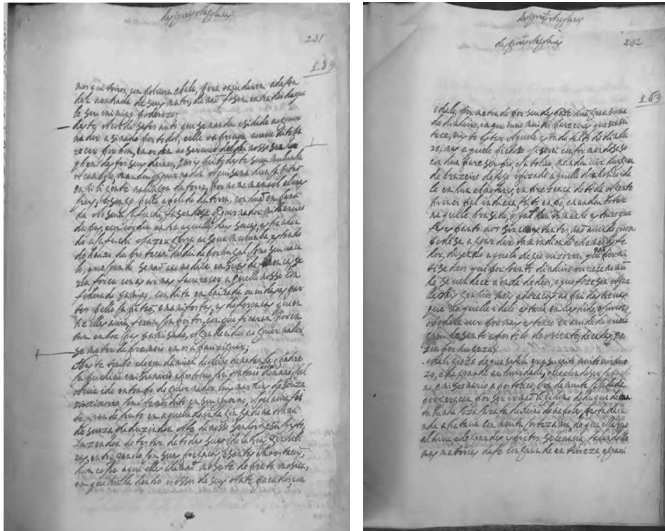


Imagem 01 e 02: CADORNEGA, Antônio de Oliveira de. História Geral das Guerras Angolanas. Manuscrito British Library. Cota 15183, p. 231 e 232. Repare letra corrente que acreditamos ser de Oliviera de Cadornega. Excerto transcrito e citado no texto, ver página XX.

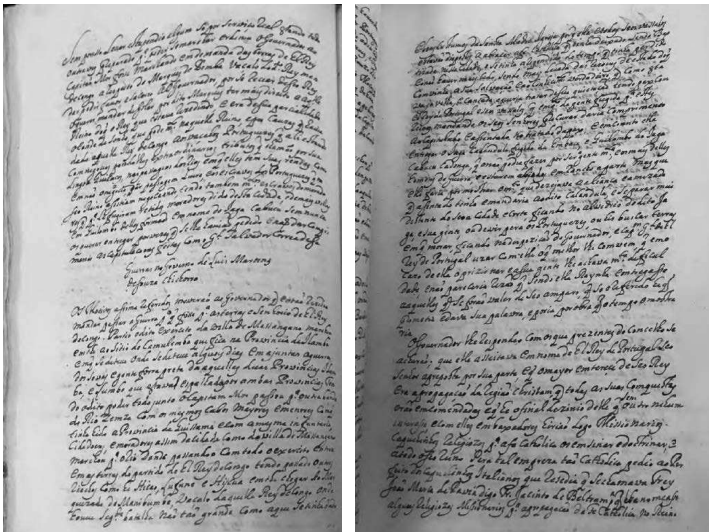


Imagem 03 e 04: CADORNEGA, Antônio de Oliveira de. História Geral das Guerras Angolanas. British Library. Cota 15183, fólhos 213-214. Sobre a conversão da Nzinga Mbandi (rainha Ginga) ao catolicismo e que não está descrita no segundo tomo das edições impressas ou contemporâneas ao século XX. Excerto transcrito e citado no texto, ver página XX.

Referências Bibliográficas

BOXER, Charles. *A “História” de Cadornega no Museu Britânico*. Separata da Revista Portuguesa de História. Coimbra: Faculdade de Letras Uni. Coimbra, 1961.

BOXER, Charles. *O Império marítimo português. 1415-1825*. São Paulo, Companhia das Letras, 2002.

BOXER, Charles. *Salvador Correia de Sá e a luta pelo Brasil e Angola (1602-1986)*. São Paulo: Editora Nacional, 1973.

Catálogo de Manuscritos - Série vermelha. Lisboa: Publicações do II Centenário da Academia das Ciências de Lisboa, 1978.

CADORNEGA, Antônio de Oliveira de. *História Geral das Guerras Angolanas*. Lisboa: Agência Geral do Ultramar/Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1972, tomo I, II e III.

CADORNEGA, Antônio de Oliveira de. *História Geral das Guerras Angolanas*. Academia das Ciências de Lisboa. Catálogo de Manuscritos série vermelha, Cota 77 e 78, tomo I e III.

CADORNEGA, Antônio de Oliveira de. *História Geral das Guerras Angolanas*. British Library. Cota 15183.

CADORNEGA, António de. *História Geral das Guerras Angolanas*. Biblioteca Nacional de Portugal. Cota: Cota A.T./L. 54/ / 1-2.

CADORNEGA, Antônio de Oliveira de. *História Geral das Guerras Angolanas*. Biblioteca Municipal de Évora. Cota CXV 2-4.

CADORNEGA, António de Oliveira de. *História Geral das Guerras Angolanas*. Bibliothèque Nationale de France. Cota: Portugais 2-4.

FIGANIÈRE, Frederico Francisco. *Catálogo dos Manuscritos Portuguezes no Museu Britânico*. Lisboa: Imprensa Nacional, 1853.

FREITAS, Camila Corrêa e Silva de. O jesuíta e o general: uma narrativa em defesa da atuação política da Companhia de Jesus no Brasil (1658). Rio de Janeiro: *Revista 7 Mares* - Universidade Federal Fluminense, dez 2014, n 5, p. 28-42.

GAETA, A. da; GIOIA, F. M. *La meravigliosa conversione alla santa fede di Cristo dela regina Singa, e del suo regno di Matamba nell’Africa Meridionale*. Napoli: Giacinto Pásaro, 1669.

- HEINTZE, Beatrix. *Angola nos séculos XVI e XVII. Estudos sobre fontes, métodos e história*. Luanda: Kilombelombe, 2007.
- HEINTZE, Beatrix. *Fontes para História de Angola do século XVII. Cartas e documentos oficiais da colectania documental de Fernão de Souza (1624-1635)*. Stuttgart: Steiner-Vert. Wiesbaden, 1988.
- HENRIQUES, Isabel Castro. *A rota dos escravos – Angola e a rede do comércio negroiro*. Lisboa: CEGIA; Luanda: Ministério da Cultura – Angola, 1996.
- HENRIQUES, Isabel Castro. *O pássaro de mel – Estudos de História Africana*. Lisboa: Colibri, 2003.
- MONTECUCCOLO, Antonio Cavazzi. *Istorica descrizione de'tre'regni Congo, Matamba, et Angola. Milano: Nelle Stampe dell'Agnelli, 1690* (Publicada pela primeira vez em Bologne, 1680).
- PACCONIO, Francisco. *Gentio de Angola suficientemente instruído nos mystérios de nossa Santa Fé*. Lisboa: Lopes Rosa, 1644.
- RODRIGUES, Francisco. *História da Companhia de Jesus na assistência de Portugal*. Porto, Apostolado da Imprensa, 1931, t. III, v. II.
- SCHNEIDER, Alberto Luiz. Charles Boxer (contra Gilberto Freyre): raça e racismo no Império Português ou a erudição histórica contra o regime salazarista. *Estudos Históricos*, v.26, n.52, Rio de Janeiro July/Dec. 2013.
- SILVA, Alberto da Costa. *A manilha e o libambo. A África e a escravidão, de 1500 a 1700*. Rio de Janeiro, Nova fronteira, 2002.
- SOUZA, Marina de Melo. *Além do visível. Poder, catolicismo e comércio no Congo e Angola (séculos XVI e XVII)*. São Paulo: Edusp, 2018.
- VASCONCELOS, Simão de. *Vida do Padre Joam Almeida*. Lisboa: Oficina Craesbeekiana, 1658.
- WEBER, Priscila Maria. *Angola como conceito: uma análise da obra História Geral das Guerras Angolanas de Oliveira de Cadornega (Século XVII)*. Tese de doutorado em História, PPGH Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, 2018.

A Imbondeiro: circulações e repressão colonial na Huíla

Noemi Alfieri

CHAM, CENTRO DE HUMANIDADES

(NOVA/FCSH, UAC)

A Imbondeiro, nascida na Huíla em princípios dos anos sessenta, não tem, até à data, grande fortuna crítica. Como já tive oportunidade de esclarecer em outras ocasiões, a atividade da editora em Angola foi, durante a sua existência (1960 a 1965), muito extensa. O seu encerramento foi causado pela repressão da PIDE, a polícia política do Estado Novo. Tendo editado mais de uma dezena de coleções, e estando formalmente registada como livraria-distribuidora, chegou a ter uma ampla difusão e uma rede de distribuição no continente africano (em Angola, Cabo Verde e São Tomé e Príncipe), mas também no Brasil e em Portugal.

A Colecção Imbondeiro que, na ótica de Leonel Cosme foi o projeto principal da editora, contou com 68 volumes publicados, entre prosa e poesia. Já com o conflito armado em curso, e sob a vigilância apertada da polícia política salazarista, na Colecção foram publicadas obras de intelectuais e militantes do calibre de Agostinho Neto (que veio a ser o Primeiro Presidente da República Popular de Angola), Alda Lara, Alexandre Dáskalos, António Cardoso, Henrique Abranches, Costa Andrade, Ovídio Martins, Mário António, Pepetela, Henrique Guerra, Tomás Vieira da Cruz, Óscar Ribas, António Jacinto, etc. Em um contexto em que muitos escritores e intelectuais eram presos pela PIDE pela sua participação nas Guerras de Libertação – fosse a participação concreta, no campo do conflito armado, ou a

nível de militância intelectual – tal escolha era certamente corajosa e arriscada. Já depois das independências políticas, o projeto inspirou a Coleção Dragoeiro, editada na Praia, em Cabo Verde independente, e cuja orientação gráfica e editorial seguia explicitamente a da Imbondeiro.

A obra destes autores, na sua maioria de cunho anticolonial, era publicada em revistas angolanas como a *Cultura* e na imprensa periódica, com destaque para o “Artes e Letras” do jornal diário *ABC, Diário de Angola*, impresso em Luanda. Muitos impressos conseguiam, ainda, chegar a Portugal e serem publicados através da seção editorial da Casa dos Estudantes do Império. O peso da censura prévia e da repressão colonial, contudo, fizeram com que essas iniciativas fossem perseguidas. A imprensa internacionalista e anticolonial publicava, ainda, poemas em tradução destes autores, mas o envolvimento de muitos deles na luta de libertação potenciou, como já realçamos, a repressão. Outra coleção que, como veremos ao longo da entrevista, despertou as atenções da PIDE, foi a *Mákua*, uma coletânea de poesia em português ou em tradução portuguesa cujo nome reenviava ao fruto do Imbondeiro.

Leonel Cosme e Garibaldi de Andrade, que idearam e guiaram o projeto da Imbondeiro, faziam parte do ambiente oposicionista. Contrários à perpetuação do regime português em Angola tal como concebido pelo regime fascista, e influenciados pelo contexto da literatura neorrealista (da qual, aliás, De Andrade foi um representante, com obras como *Sete espigas vazias*), os dois editores estavam bem inseridos na sociedade colonial, facto que permitiu a ampla circulação dos volumes.

O projeto da Imbondeiro não seria, provavelmente, o que hoje em dia definiríamos de projeto radical. A ideia de descolonização à qual o projeto reenviava não era, possivelmente, a de uma mudança radical das dinâmicas sociais e políticas. Ele estava alinhado – pelo menos formalmente, e simplificando – numa ideia de Angola mais focada na

autonomia do que na revolução. As escolhas editoriais, possivelmente no intuito de “acalmar” a perseguição da PIDE e piscando o olho a autores mais bem aceites por parte do regime, foram por vezes controversas. Isto resultou no facto de a literatura colonial também ter tido um discreto espaço na Colecção Imbondeiro. Também refletia parcialmente, acredito, algumas visões políticas dos editores, pouco em linha com as dos movimentos de libertação. Para além dos propósitos declarados e da política editorial sabemos, tanto graças a fontes documentais da própria PIDE, como pelo testemunho de Cosme, que a Imbondeiro entretinha uma série de contactos clandestinos com os escritores pertencentes aos Movimentos de Libertação.

Para além de publicar a obra de Agostinho Neto já depois das suas várias prisões, a correspondência entre De Andrade e Anastácio Filinto Correia e Silva, intercetada e transcrita pela PIDE demonstra, ainda, que a editora fazia esforços concretos, no sentido de obter e publicar material literário da autoria de António Cardoso, António Jacinto e Luandino Vieira. Lembremos que os três escritores angolanos se encontravam, na época, detidos no campo de concentração do Tarrafal.

Surgido no seio das elites brancas do Lubango, a direção do projeto contava inicialmente não só com a direção de De Andrade e Cosme, mas também com a de Maurício Soares e Carlos Sanches. Os últimos dois abandonaram o projeto muito cedo, em correspondência com a publicação do quarto número da Colecção Imbondeiro. O capital inicial foi de 2000 escudos e, não obstante o seu enquadramento legal de livraria-distribuidora, a Imbondeiro funcionou desde o início como editora. Os fascículos eram concebidos na Gráfica da Huíla, mas muitos deles, como esclareceu Cosme em entrevista (COSME in ALFIERI, 2021, p. 417), eram impressos na sede do Jornal do Fundão, em Portugal. A tiragem da Colecção chegou rapidamente aos 1500 exemplares, gozando de muita notoriedade no Brasil, graças também à publicidade positiva que o jornalista João Alves das Neves fez à Imbondeiro na *Folha de São Paulo*.

Continua, por várias razões, sendo complexo e metodologicamente desafiante reconstruir a história da Imbondeiro, cuja recepção foi problemática ao longo dos anos '60 e casou inúmeros debates, com destaque para os que foram publicados na *Mensagem* da CEI (1960 e 1962). Isto aconteceu por questões ligadas tanto ao contexto em que ela surgiu, como às – já mencionadas - escolhas editoriais controversas e, ainda, às posições políticas dos seus editores. As suas atividade editorial e circulações merecem, contudo, serem ulteriormente indagadas, tal como merece ser aprofundado o estudo do papel que a censura e repressão policial tiveram na vida da editora. Isto porque, na sua complexidade, a história das Publicações Imbondeiro traz reflexões relevantes sobre as interações e conflitos que animaram o campo literário na década de '60, mostrando a permeação da propaganda luso-tropicalista em setores esquerdistas e, ainda, fraturas no ambiente cultural e literário oposicionista e independentista.

1- Questões metodológicas: repressão, colonialidade, epistemologias

Como acenámos, a Imbondeiro ficou em atividade durante cerca de cinco anos sendo alvo, em 1965, de repressão policial. A PIDE, polícia política do regime salazarista, levou a cabo grandes campanhas censórias, intimidações e – como é de amplo conhecimento – prisões de ativistas, mulheres e homens de cultura, intelectuais. O caso da Imbondeiro, se comprado com outros casos de repressão do aparato colonial levados a cabo durante a Guerra de Libertação Angolana (1961-1975) é particularmente interessante. Ele testemunha, de facto, a amplitude de algumas contradições e contrastes que foram gerados pelo colonialismo. Elas foram manifestas tanto na política de repressão, aniquilação da oposição e construção do consenso (e, portanto, nas formas de ação da PIDE), como em algumas formas de resistência à hegemonia política, social e cultural da antiga “Metrópole” colonial.

Neste sentido, um projeto como o da Imbondeiro fornece inúmeros exemplos e pontos de reflexão para pensarmos, desconstruirmos e descolonizarmos zonas de sombras da sociedade colonial que caracterizava o território angolano em princípios dos anos '60.

A complexidade e dúvidas que surgem ao abordarmos questões relacionadas com este projeto editorial reside, na minha opinião, nas imbricações entre mecanismos de poder e anseios por mudanças que caracterizaram o projeto. Esclarecendo: Leonel Cosme e Garibaldi de Andrade, que estiveram na direção da Imbondeiro pela maior parte da sua existência (veremos a seguir os detalhes) eram homens brancos, bem inseridos na sociedade colonial – e especificamente no contexto da cidade de Sá da Bandeira -, que se opunham ao regime salazarista. O seu posicionamento, parece-me, é essencial para mergulharmos na história editorial da própria Imbondeiro.

Por um lado, e como em várias ocasiões tanto a professora Ana Paula Tavares, como o professor João Luís Lisboa realçaram nas nossas preciosas conversas sobre o assunto (todas elas direcionadas a esclarecer as minhas dúvidas sobre a Imbondeiro), o contexto da própria cidade naquela altura teve um papel decisivo na vida do projeto editorial. As reivindicações sobre a universidade em Angola, por exemplo, eram testemunho dos anseios de uma elite colonial branca, em alguma medida progressista, que via uma maior autonomia de Angola como inadiável e preciosa para o futuro do país. Neste sentido, e como esclarecido por Sabelo Ndlovu-Gatsheni, os processos de descolonização política que tiveram lugar no continente africano na segunda metade do século XX, baseados tanto na concepção de estado-nação herdada de noções eurocêntricas, como na lógica de oposição das modernidades da Guerra Fria (ora a capitalista, ora a socialista), levaram à perpetuação de dinâmicas de poder típicas do “European game” (NDLOVU-GATSHENI, 2013). As formas interpretativas que foram mobilizadas e utilizadas para a própria interpretação desses contextos são problemáticas: as próprias maneiras em

que as perguntas são colocadas, tal como as correlações estabelecidas entre acontecimentos, acabam refletindo mais o desejo subconsciente do mundo ocidental, nomeadamente da Europa, de perpetuar o seu domínio cultural sobre os países do Sul Global, do que um concreto esforço de compreensão e respeito de perspectivas que fujam da lógica eurocêntrica. Se pensarmos na necessidade de reparação histórica para reduzirmos as consequências do colonialismo como legado cultural e como sistema fundamental para a manutenção do sistema capitalista que afecta, para além dos povos negros e indígenas e pertencentes a territórios colonizados, o planeta na depredação sistemática das suas ecologias (FERDINAND, 2019), algumas das reflexões que aqui seguem levantarão várias questões e dúvidas.

Muito me tenho interrogado, de facto, sobre a validade de insistirmos em discutir representações coloniais, mesmo considerando suas brechas e roturas: não será esse mais um legado do colonialismo? Se a vigilância sobre os processos de renovação das narrativas hegemónicas merece ficar no centro das agendas (tanto da pesquisa, como das ações na e com a sociedade civil), acredito ser importante refletir sobre práticas que – nas suas contradições, imperfeições, falhas e contradições, contribuíram a pôr em xeque narrações e propaganda colonial, movendo o discurso para espaços epistemológicos não hegemónicos. É nesta óptica, assim, que se apresenta aqui uma sucinta história editorial do projeto Imbondeiro.

2 - A Imbondeiro: história editorial e circulações

Ao longo da curta vida da editora, a Imbondeiro foi marcada tanto pelos acontecimentos externos, ligados à política e ao conflito armado, como pelas escolhas editoriais e a forma em que o regime as recebeu e interpretou. Apesar de o núcleo das publicações ser constituído principalmente por volumes de contos, a editora publicou antologias e coletâneas de contos, poemas e cadernos didáticos e, ainda, contos ou romances em nome individual.

As coleções editadas rondaram a dezena: Colecção Imbondeiro (68 números), Livros de bolso Imbondeiro, Contos d'África, Novos Contos d'África, Mákuá (coletânea de poesia em língua portuguesa ou traduzida para português), Dendela (coletânea de contos para crianças), Colecção Primavera (cadernos didáticos), Cadernos de Divulgação Didáctica, Imbondeiro Gigante e Círculo (contos). A maioria das obras era escrita em língua portuguesa, mas abriu-se espaço para a utilização do kimbundu e do crioulo de Cabo Verde no texto literário, contrariando as ideias de pureza da língua portuguesa.

Pensando na perspectiva de uma história da literatura decolonial, a questão linguística é essencial e relevante sob vários aspectos. Em primeiro lugar, as línguas locais, que veiculavam valores e formas de ver, experienciar e conceber o mundo que não os impostos pela colonização, ocuparam nesta fase o espaço do texto impresso. A destabilização produzida por este fenómeno teve uma série de repercussões na época, como o já notório caso do encerramento da SPE – Sociedade Portuguesa de Escritores, por causa da atribuição do Grande Prémio Novelística a *Luuanda*, de José Luandino Vieira, em 1965. Naquela altura, a SPE foi encerrada, a sua sede destruída pela polícia política e os membros do júri presos. A consequente repressão do regime através da sua polícia, violenta e brutal, teve um grande impacto na vida cultural da época. No mesmo ano, a política repressiva do regime causou o encerramento da Imbondeiro, a demonstração do facto que havia uma orientação comum do regime nos vários espaços (neste caso em Angola e Portugal) quanto à aniquilação de formas de resistência não só a nível armado, mas também no plano intelectual.

Leonel Cosme e Garibaldino de Andrade, ambas personalidades bem conhecidas no meio cultural de Sá da Bandeira, ocupavam-se da gestão financeira e da seleção de autores e textos, contando com a colaboração de vários autores angolanos, com destaque para Mário António. Cosme, envolvido na Rádio e no Cineclube da Huíla, aproveitava os seus contactos no contexto colonial para que a editora

tivesse um lugar de destaque na vida da região, enquanto Garibaldi-
no De Andrade, escritor neorrealista e professor primário, mais velho
em relação a Cosme, tinha um papel menos ativo na gestão do dia a
dia da editora.

A direção do projeto contou, inicialmente, com Garibaldi-
no de Andrade, Leonel Cosme, Maurício Soares e Carlos Sanches. Os dois
últimos foram, de acordo com Lopes Furtado, escolhidos por Cosme
para participar na organização, sendo o primeiro o “correspondente
local de *A província de Angola e O Comércio de Luanda*” e o segundo
“um homem da rádio escolhido pela sua qualidade de divulgador”
e pelos seus contactos no *Rádio Clube* e na Delegação da *Sociedade
Cultural de Angola* (FURTADO, 2005, p. 27). Após a publicação de
Cigarros sujos de Henrique Abranches no volume número 4 da Co-
lecção Imbondeiro (1960), Soares e Sanches abandonaram a editora,
alegando incompatibilidades de trabalho. O conto denunciava vee-
vementemente as injustiças perpetradas pelo sistema colonial contra
a população negra, representando, ao mesmo tempo, a tomada de
consciência e a recusa dos trabalhadores em compactuarem com um
sistema opressor e com a tentativa dos capatazes portugueses de ti-
rarem-lhes a dignidade.

Com um extenso número de assinantes e uma tiragem elevada
para a época, a Imbondeiro contou com Delegados em várias locali-
dades. O boletim *Notícias de Imbondeiro* que acompanhava os volumes
e era concebido como um espaço de diálogo com os leitores, forne-
ce neste sentido algumas indicações sobre as circulações dos próprios
volumes. As *Notícias* chegaram a ter uma tiragem de 2600 exemplares
em 1962, com Delegados oficiais no Brasil (São Paulo), em Cabo Ver-
de (Praia), São Tomé e em várias províncias de Portugal (Amadora,
Beja, Lisboa, Porto), com inclusão dos Açores (Ponta Delgada) (AL-
FIERI, 2021, 237 e seguintes). A difusão dos volumes foi ampla: dados
relativos a 14 números publicados entre Fevereiro de 1962 e Fevereiro
de 1963 (29 a 43, sendo que o número 35/36 foi duplo) demonstram

um pico de 234 assinaturas para o número 36. Estamos perante uma aproximação por defeito, à qual precisariam necessariamente de serem acrescentadas assinaturas entre as 71 recolhidas pelo escritor Manuel de Amaral em Portugal, e pela quais não dispomos de indicação dos volumes de referência.

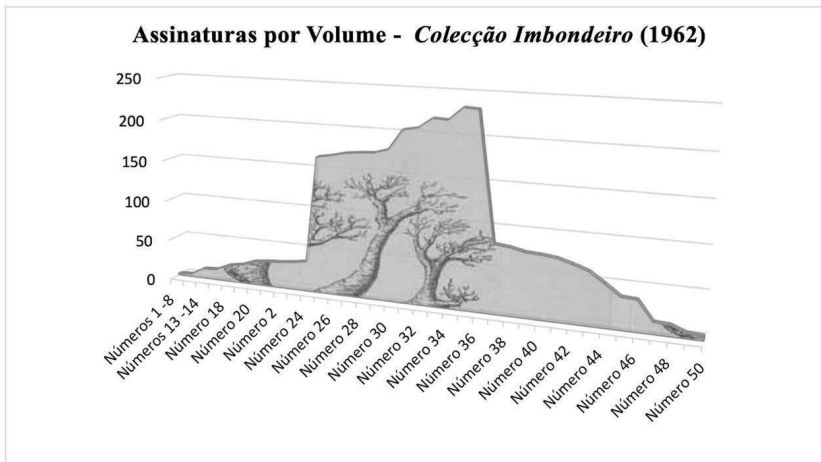


Figura 1 – Assinaturas por volume – dados retirados de exemplares dos boletins Notícias de Imbondeiro

Pelo que respeita ao possível público, tratava-se sem dúvida da elite letrada do país. De acordo com a contracapa dos volumes, em 1963 e 64, o preço da assinatura anual, para a série de 12 números, era de: “Metrópole e Ilhas, 42\$00; Ultramar, 60\$00; Estrangeiro, 66\$00; Estudantes, 30\$00. Cobranças, 6\$50”. A localização dos assinantes era maioritariamente Angola, seguida de Portugal (63 assinantes), São Tomé (15) e Cabo Verde. A ausência de assinantes registados em Moçambique, que pelas informações até agora levantadas não tinha um delegado, demonstra como o espaço de difusão da Imbondeiro estivesse limitado à zona atlântica. O facto de a Imbondeiro, possivelmente o projeto editorial sediado em Angola com maior difusão no território nos anos ’60, não ter tido – pelo menos aparentemente

– uma rede de distribuição e uma recepção sistemática em Moçambique não é secundário. Se a historiografia oficial sobre a literatura na época tende a reforçar laços de comparação entre a literatura produzida nos dois territórios (pelo uso da língua portuguesa, pelas lutas de libertação em curso, pelas táticas e mecanismos de representação comuns utilizados pela propaganda oficial), a verdade é que as circulações africanas e transcontinentais dessas literaturas seguiam, frequentemente, caminhos distintos. A diáspora que passava por Lisboa, Paris, Londres, Argel e Dakar – no exílio ou na clandestinidade – permitia trocas e encontros. Isto não significa, porém, que as leituras, referências e imaginários literários no continente, em espaços tão distintos, fossem os mesmos. Angola olhava para o Brasil de Jorge Amado, Moçambique nutria-se também de referências vindas da área de influência anglo-saxónica, do contexto afro-americano que chegava através da África do Sul. A permeação da colonização portuguesa, isto é, não foi claramente suficiente para garantir a suposta unidade e homogeneidade cultural desejada pelo regime. Se isto é evidente e dado por óbvio e implícito nos contextos e nas culturas pós-independência, várias questões poderiam ser levantadas sobre a forma em que tal tentativa de homogeneização ainda acontece no campo dos que são por vezes definidos de estudos “lusófonos”. Estes últimos reforçam, com demasiada frequência, a hegemonia da língua colonial, produzindo uma suposta unidade que não passa de um recurso para a criação de uma unidade artificial e fictícia cujos beneficiários continuam ficando invariados.

No território angolano houve, para além da distribuição efectuada directamente pela Imbondeiro a partir do Lubango e da Gráfica da Huíla, onde a maioria dos volumes eram impressos, a iniciativa da abertura da livraria Mirabilis, em Moçâmedes. Tratava-se de uma “sociedade por quotas entre a Livraria Imbondeiro, de Sá da Bandeira (Lubango) e o moçamedense Emílio Van der Kellen, que era o seu gerente” (COSME in ALFIERI, 2022, p. 166). Nesta fase, Cosme já

estaria em fase de desistência por causa das pressões e intimidações da PIDE, enquanto Garibaldino de Andrade, motivado em seguir, tentava deslocar quantidades massivas de livros para a próxima região do Namibe (cartas de Garibaldino de Andrade a António Cardoso, 1965, ANTT/ PIDE/ DGS SC CI (2) PROC. 4134).

O ano de 1965 foi marcado, em Portugal, pelo caso da SPE e pelo encerramento da CEI – Casa dos Estudantes do Império, em que os militantes e intelectuais anticoloniais na diáspora se encontravam e discutiam. Em Angola, a repressão atingiu a Imbondeiro, com perseguições da PIDE e apreensão de volumes impressos e de material de impressão, nomeadamente do chumbo. Apesar de a vigilância da PIDE ao projeto da Imbondeiro ter ficado mais apertada a partir da organização, em Sá da Bandeira, do *I Encontro de Escritores de Angola* (em 1963), e de a Coleção Imbondeiro ser a que de mais ampla difusão gozava, foi a Mákua que desencadeou uma série de eventos repressivos.

De acordo com os relatórios da PIDE, a Comissão de Censura instaurou dois processos paralelos contra o *ABC, Diário de Angola* (jornal periódico impresso em Luanda) e a Imbondeiro, sendo as ligações entre o jornal e a editora, tal como a possível difusão de ideias anticoloniais, objeto de atenção e vigilância. Em 1965, aparentemente por iniciativa autónoma, o Subdiretor da Delegação de Angola procedeu com a apreensão de todas as provas e do material de impressão destinado ao número 7 da revista Mákua. O impacto do evento na vida cultural de Angola, cuja amplitude é comparável ao do encerramento da SPE (MOSER, 1966, p. 483- 492), foi considerável.

Em carta de 22 de Dezembro de 1964 a Antonio Cardoso, De Andrade desbafava:

“Recebi ontem o seu postal, a que me apresso a responder. Decididamente, você é filho de pouca sorte. Não é oportuno o momento para a publicação dos seus poemas. Por outro lado, a sua colaboração para “Makua” – 7 ficou enalhada, na Censura, em Luanda, juntamente com

o original deste número, claro. Há longos meses que trabalho para descongelar este assunto e em dado momento desloquei-me propositadamente a Luanda para tratar dele e de outros que me prendiam como “Imbondeiro”. Foi o único caso que não tive sorte. Deste modo ao menos por agora, “Makua” vai hibernar... Em Janeiro publicaremos um jornal com 50 páginas. Espero incluir nele um dos seus poemas, exactamente um dos que eu escolhera para aquele número de “Makua”. Também me lembrarei do Jacinto e procurarei publicar um trecho do Luandino. Estou a distribuir o livro deste – “Luuanda” – vagarosamente, não só porque estamos comedinho de trabalho como porque não quero enviá-lo a assinantes que normalmente costumam pagar. Subi o livro para 25\$00, sendo a margem de cinco escudos para cobrir os possíveis prejuízos. Vou mandar alguns exemplares para os jornais que o criticuem. Por aqui, quase nada de novo. Muito trabalho, muitas esperanças, muita aventura” ANTT/ PIDE/ DGS SC CI(2) PROC. 4134

O projecto que oficialmente queria ser uma “antologia de poesia moderna luso-brasileira”, recebendo “colaborações de todos os poetas, sem imposições de qualquer espécie” remandava explicitamente à origem africana da palavra, e ao seu significado junto da população local: “MÁKUA ou MÚKUA é o nome por que, no sul [*de Angola, ndr*], os indígenas designam o fruto do imbondeiro” (Boletim de Assinatura anexo às *Notícias* 35/36, Agosto de 1962). A escolha do nome da série, como de resto o próprio nome da editora, ia para além de questões linguísticas. Ele ia no sentido de valorizar a africanidade, através do enaltecimento do valor sagrado e espiritual do Imbondeiro junto das populações do continente. Isto não significa, porém, que a editora fosse isenta de contradições. Como tive oportunidade de realçar, o discurso “oficial” da Imbondeiro não era certamente radical. Apesar da proximidade com a FUA – Frente de Unidade Angolana (que cedo entrou em desacordo com o MPLA – Movimento pela Libertação de Angola) Cosme tentou dar uma maquilhagem não política à editora. É verdade que em Angola, nomeadamente na zona da atual Lubango, a repressão e vigilância da PIDE era intensa. Em certa medida,

publicações como a *Mensagem* da CEI, impressa em Lisboa e com a qual a Imbondeiro partilhava muitos textos, gozavam de uma liberdade diferente. Isto aconteceu não só em função das movimentações e trocas realizadas no exílio ou na clandestinidade, mas também em virtude do formato e do enquadramento legal da *Mensagem*. O boletim da CEI, formalmente o impresso de uma associação, era produzido de forma artesanal e não sujeito, portanto, aos mecanismos de censura que eram impostos pelo regime. O projeto de distribuição e republicação de *Luuanda* em Angola com o número 69 da Colecção (lembremos que a primeira edição angolana ganhara o Prémio Moita Veiga, atribuído pelo jornal *ABC*, em 1963), pouco tempo depois do escândalo da SPE e enquanto Luandino Vieira se encontrava no campo de concentração de Chão Bom, no Tarrafal, terá certamente tido um papel relevante na acção repressiva.

A editora teve, após a repressão que inviabilizou as atividades em 1965, uma breve parêntese de vida entre Janeiro e Março de 1967: a série “Círculo”, que resultou na publicação de dois fascículos, utilizou o selo da Imbondeiro. Nesta fase, Cosme já não fazia parte da direção, que era liderada por Garibaldino de Andrade acompanhado e pelo médico e escritor Orlando de Albuquerque, viúvo da poetisa angolana Alda Lara, cuja estreia aconteceu na Imbondeiro.

3 – Porque reprimir um projeto da elite colonial?

Há questões textuais que, para além do contexto da editora em si, tiveram sem dúvida um papel fundamental tanto na desconstrução do imaginário colonial e na difusão de epistemologias africanas na Europa e que estiveram, ao mesmo tempo, na base da repressão à Imbondeiro. As Publicações Imbondeiro publicaram, nos seis anos de existência, tanto autores anticoloniais – muitos deles directamente envolvidos nos movimentos de libertação, outros comprometidos com as causas –, como autores comunistas, marxistas ou libertários,

que gozavam de grande circulação nas redes trans-nacionais e/ ou cujas obras eram formalmente proibidas pelo Estado Novo.

As obras dos segundos foram publicadas, em tradução portuguesa, sobretudo na Mákuá, enquanto os autores africanos (ou radicados em África) transitaram entre a Colecção, a Mákuá e, até, os Livros de Bolsos Imbondeiro. Um volume especialmente interessante para pensarmos essa questão é a *Antologia Poética Angolana n.º 1*, publicada em Julho de 1963, como número 49 da Colecção. Organizado pelo poeta angolano Mário António (que curava, frequentemente, as colectâneas de poemas da editora), numerado como sendo a primeira de uma série, o volume contava com a presença de treze autores cujo nome iniciava pela letra a. Poemas de A. Neves e Sousa, Agostinho Neto, Alda Lara, Alexandre Dáskalos, Alfredo Margarido, Álvaro Reis, Amélia Veiga, Antero de Abreu, António Cardoso, António Jacinto, António Neto, Arnaldo Santos, Aires de Almeida Santos foram incluídos na antologia. Temos de lembrar que a publicação de poemas de autorias de Agostinho Neto era, nessa altura, um ato político: o poeta e político angolano (que viria a ser o Primeiro Presidente da República Popular de Angola em 1975) já tinha, na altura, enfrentado várias prisões. António Cardoso e António Jacinto, também julgados no famoso processo dos '50 (em 1959) faziam parte, conjuntamente com Alda Lara, Alexandre Dáskalos, Arnaldo Santos, etc. do ambiente da CEI, tal como Alfredo Margarido, conhecido por ser o prefaciador das antologias da Casa e pelo seu papel na *Mensagem*. Na ótica do regime, era certamente perigosa uma difusão em ampla escala, fora do circuito mais radical e militante, de obras de ativistas anticoloniais. Apesar de criticável e questionável, a política editorial da Imbondeiro acabava por ser uma tentativa de enganar os mecanismos repressivos, mas também de atingir um público que potencialmente não teria acesso a - nem talvez interesse em - textos como o dos autores que mencionámos. O sistema de assinaturas, finalizado a assegurar uma base económica para a editora servia,

desta forma, a sustentar esse sistema. O mesmo leitor que leria um texto de Eduardo Teófilo, teria acesso, poucos números depois, a um texto escrito por Onésimo Silveira, por exemplo. Mais ainda do que os volumes da Imbondeiro, que em muitos casos acabaram publicando extensamente textos que poderiam sem problemas ser definidos de prosa colonial, os volumes de poemas deixavam espaço para a contestação, a denúncia, o desejo de revolta. Pensemos em “Quitandeira”, de Agostinho Neto, republicado a partir da *Mensagem* da C.E.I, na denúncia da exploração do povo negro e na dignificação das mulheres que o poema traz:

“E aí vão as minhas esperanças como foi o sangue dos meus filhos
amassado no pó das estradas, enterrado nas roças
e o meu suor
embebido nos fios de algodão
que me cobrem;
como o esforço foi oferecido
à segurança das máquinas,
à beleza das ruas asfaltadas,
de prédios de vários andares
e à comodidade de senhores ricos.
[...]

Leva-me para as quitandas da Vida. O meu preço é único:
- sangue.
- Laranja, minha senhora
laranja boa!
Talvez vendendo-me
eu me possua.
- Compra laranjas!” (NETO, 1961)

Poemas como “Castigo pra o Comboio Malandro”, de António Jacinto apelavam, ainda, à revolta, à desobediência civil e, de uma forma mais ampla e geral, de uma refusa total de colaboração com qualquer sistema colonial.

“Mas espera só
 quando esse comboio malandro descarrilar e os branco chamar os preto
 p’ra empurrar
 eu vou... mas não empurro” (JACINTO, 1961)

No contexto de guerra, com crescentes pressões por parte de vários órgãos internacionais e com a mudança das lógicas de poder sucessivas à Segunda Guerra Mundial, a expansão da causa do povo angolano tanto dentro, como fora dos limites do espaço colonial, constituía uma das maiores ameaças para o regime. Pelo que respeita, ainda, a publicação de autores marxistas, tal como eram definidos nos relatórios da PIDE, essa foi uma das maiores preocupações a nível de censura oficial e institucional até ao fim da vigência do sistema. Quando me refiro à censura institucional, estou a diferenciar o processo que previa cortes no texto e/ ou proibições do mesmo através de um procedimento definido, regulamentado e legalizado (fosse ele prévio ou não). Este sistema de censura era complementar a outras técnicas, como a apreensão de volumes que não eram formalmente proibidos pelos órgãos competentes, as intimidações, as prisões, etc.

No caso específico da Imbondeiro, a *Mákua* volume 5/6 (1964) publicou, em tradução portuguesa, vários autores proibidos ou incômodos pelas suas opiniões políticas ou, inclusive, pelas suas práxis revolucionárias. O volume inclui poemas escritos por catorze autores: Attilia Jozsef (*Balada, Ajustes de contas*), Bertolt Brecht (*A cruzada de crianças*), Elias Simopoulos (*Seis de agosto*), Eugen Jebeleanu (*Encontro com Hiroshima, O coro das crianças mortas, A voz dos pássaros de Hiroshima*), Fernando Pessoa (*Ode triunfal*), Gaston-Henry Aufrère (*Noites de Guerra, Carta não expedida, Versos a uma criança, Canto do escravo, Canto do celular, Sangue*), Giuseppe Ungaretti (*A mãe, Quietude, Estátua, Vermelho e Azul, O capitão, Grito, À tarde, Sombra, Fonte*), Guillaume Apollinaire (*Sombra do meu amor*), Jiri Wolker (*As coisas, Seara, Balada dos olhos de um fogueiro, Mendigos, Um homem, O mundo num leito do hospital*), Langston Huges, (*Canção para uma jovem negra, Eu também sou da*

América), Pablo Neruda (*Ângela Adónica, Poema 3, Poema 20*), Rafael Alberti (*Balada dos ociosos do campo, Balada do silêncio temeroso, Balada da sinceridade ao toque das almas, Canção 8, Púrpura nevada*) e, finalmente, Thomas Stearns Eliot (*Os homens vazios*).

A internacionalização das lutas era, apesar de toda a problematidade que o projeto acarreta hoje em dia, pelo que respeita desequilíbrios de poder e a perpetuação de lógicas coloniais no mundo contemporâneo, percebida pelo regime português como sendo uma das maiores ameaças. Sucessivas polarizações, intensificadas pela lógica de oposição dos dois blocos, das suas tentativas de hegemonia a nível global e dos desejos coloniais tanto dos EUA como da URSS, levaram o regime a focar-se em autores ligados ao chamado “bloco soviético” e, de uma forma mais geral, antifascistas, antirracistas e anticolonialistas.

Conclusões

Se a repressão contra as Publicações Imbondeiro esteve certamente em linha com as lógicas de propaganda censória em vigor na década de '60, a história editorial deste projeto apresenta-nos vários desafios. Assumindo que o nosso objetivo é o de pensar criticamente as dinâmicas que levaram à organização, circulação e encerramento da Imbondeiro em uma mais ampla ótica de dinâmicas coloniais, as questões que foram brevemente abordadas neste texto estão longe de poderem oferecer saídas fáceis. Pensar criticamente é, para nós e neste contexto, abordar as dinâmicas coloniais da época em toda a sua complexidade, sem limitar a acção da opressão colonial, a capacidade do império se reproduzir nas suas narrações, só e exclusivamente à propaganda oficial e à acção direta do regime. Voltando às considerações de Ndlovu-Gatsheni sobre a forma em que o ocidente, com destaque para a Europa e a sua acção colonizadora, reproduziu o eurocentrismo fora do continente, o que a história editorial da Imbondeiro nos

traz é um pretexto de reflexão extremamente frutífero. De acordo com Cosme (o único dos editores ainda em vida quando comecei a ocupar-me da Imbondeiro, pois Garibaldino de Andrade morrerá em 1970), a heterogeneidade das publicações era sobretudo finalizada a garantir a sobrevivência da editora. Mesmo compreendendo as limitações, imposições e constrangimentos causados pelo uso da força repressiva pela polícia política em contexto de guerra, é importante pensarmos nas consequências desta escolha a nível de narrações e representações produzidas. Em várias ocasiões, por exemplo, comunicados oficiais da Imbondeiro se referiam ao projeto como finalizado à difusão da literatura “lusitana” ou, ainda – como explicitado na nota de abertura ao volume 1 da Coleção, a “valores ultramarinos”. Nesta mesma nota, que antecedia o volume *O tesouro*, da autoria do próprio Garibaldino, declarava-se que a Imbondeiro tinha entre os seus objectivos o de apresentar aos leitores uma amostra dos “valores ultramarinos” numa ótica polifónica, “à luz duma consciência nacional que não pode deixar de reconhecer, nos caprichosos tons da “grande aguarela lusitana”, um curioso tema de interesses recíprocos” (De Andrade, 1960). A Imbondeiro tinha uma atitude lusotropicalista, ao enfatizar implicitamente a existência de uma nação pluricontinental? Até a que ponto algumas representações de uma Angola multirracial (que pouco ou nada tinham a ver com a realidade demográfica do país) faziam serviço à causa do povo angolano? O recurso a este léxico, tal como, por exemplo, a escolha de registar legalmente a Imbondeiro como livraria-distribuidora e não como editora (facto que, entre outros aspectos, permitia a elusão de alguns mecanismos censórios), foi certamente uma tática editorial. Por outro lado, é inegável que, naquela altura, falar em consciência nacional – portuguesa, não angolana – em território angolano demonstra uma resistência muito forte, por parte dos editores, em aceitar a autodeterminação do povo angolano. Resistência, essa, que emerge também de alguma correspondência interceptada pela PIDE, em que Garibaldino de Andrade

recusava uma ideia de independência de Angola, lamentando o atraso em que os angolanos se encontravam e postulando a sua incapacidade de auto-governo (ANTT/ PIDE/ DGS SC CI(2) PROC. 4134 NT 7323, Folhas 144 -147). Na mesma carta, de 1961, o escritor neorrealista queixava-se da repressão do regime, que resultava em prisões cheias. De qualquer modo, tanto Cosme como de Andrade fizeram parte da *Cultura*, revista angolana, impressa em Luanda, de relevância fundamental no período directamente antecedente a independência, que também foi aniquilada pela PIDE. A *Cultura*, para além de publicar os jovens autores angolanos e de fazer uma ponte com a CEI, ocupava-se de questões de cultura angolana (tanto a nível de cultura tradicional, como de literatura oral e artes plásticas), mas também de questões urbanas. Outra questão é, ainda, o grande trabalho de difusão da literatura angolana que a Imbondeiro fez em um período de conflito, de prisões, intimidações e perseguições. Estas imbricações fazem da vida da Imbondeiro um caso extremamente complexo, mas, ao mesmo tempo, extremamente frutífero para pensarmos numa desconstrução das formas de reprodução da colonialidade.

Parecem-me ficar em aberto, neste sentido, toda uma série de perguntas sobre os mecanismos de poder que tornavam possíveis a existência de uma editora com as características da Imbondeiro, tal como sobre as formas em que as suas redes (tanto de publicação, como de distribuição) actuavam.

Referências bibliográficas

AAVV. *Antologia Poética Angolana*. nº 1, Sá da Bandeira: Imbondeiro, Julho de 1963. Número 49 da Colecção Imbondeiro.

AAVV. *Boletim de Assinaturas. Notícias de Imbondeiro 35/36*, Sá da Bandeira: Imbondeiro, Agosto de 1962.

AAVV. *Mákua*. Volume 5/6. Sá da Bandeira: Imbondeiro, 1964.

AAVV. *Mensagem. Boletim da Casa dos Estudantes do Império*. Lisboa: CEI.

ABRANCHES, H. Cigarros Sujos. Sá Da Bandeira: Imbondeiro. Vol 4, 1960.

ALFIERI, N. *(Re)Construir a identidade através do conflito. Uma abordagem às Literaturas Africanas em Língua Portuguesa*. Tese de Doutoramento. Lisboa: NOVA FCSH, 2021.

ALFIERI, N. «Publicações Imbondeiro: como a editora nasceu, circulou e foi encerrada pela PIDE. Entrevista a Leonel Cosme». *ABE África – Revista da Associação Brasileira de Estudos Africanos*, v.7, n.7, 2022.

ANTT/ PIDE/ DGS SC CI(2) PROC. 4134

FERDINAND, Malcolm. *Une écologie décoloniale. Penser l'écologie depuis le monde caribéen*. Paris: Éditions Seuil, 2019

LOPES FURTADO, João Carlos Mourato. *Angolanidade e autonomia na cultura do Sudoeste de Angola. Memória de Imbondeiro*. Dissertação de Mestrado, orientação Coimbra: 2005.

MOSER, G. «Portuguese Literature in Recent Years (1962 - 1965)». *The Modern Language Journal*. Vol. 50, No7, Nov. 1966, pp. 483-492. Consultado em www.jstor.org/stable/322793 em 16/05/2018

NDLOVU-GATSHENI, S. *Coloniality of Power in Postcolonial Africa: Myths of Decolonization*. Dakar: CODESRIA, 2013.

Este texto teve o apoio, através da bolsa de Investigadora Visitante que me foi concedido em 2022/23, do Africa Multiple Cluster of Excellence U. Bayreuth, com fundos da Deutsche Forschungsgemeinschaft (DFG, German Research Foundation, Excellence Strategy – EXC 2052/1 – 390713894). Recebeu, igualmente, o apoio do CHAM (NOVA FCSH / UAc), através do projecto estratégico financiado pela FCT (UIDB/04666/2020) — <https://doi.org/10.54499/UIDB/04666/2020> . Recebeu, também, fundos da FCT através do projeto CEEC individual 2022.00377. CEECIND/CP1725/CT0034 “Mapping anti-colonial networks through literature. Transnational connections of African thinkers in the reconfiguration of space and thought (1950s - 70s)” <https://doi.org/10.54499/2022.00377.CEECIND/CP1725/CT0034>

Brasil e África do Sul: a luta antiapartheid na imprensa negra contemporânea

Ana Júlia Pacheco

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL

Este artigo procura examinar as notícias da luta antiapartheid na África do Sul, produzidas pela intelectualidade do Movimento Negro, através de suas publicações desenvolvidas num contexto de mobilização política, denominada pela historiografia de Imprensa Negra. O estudo apreende o conteúdo de diferentes impressos publicados entre o período de 1976 a 1990, momento concomitante com a reorganização das atividades antirracista no país por setores da população afro-brasileira. Almejamos contribuir com a produção de conhecimento voltada para a análise da produção, troca e circulação de ideias e referenciais entre os africanos e seus descendentes na diáspora na segunda metade do século XX.

O *apartheid* configurou-se em um violento sistema que submeteu a população autóctone da região sul africana a estruturas políticas e econômicas baseadas na ideologia de superioridade branca. Implementado em 1948, sua formulação e características antecedem a data, tendo origem nas dinâmicas de exploração europeia no século XVII e o estabelecimento dos *afrikaners* na região no século XIX. A história do colonialismo nesse espaço, marcado pelo regime legal de desenvolvimento separados das raças, que perdurou por 46 anos, deixou impactos aos povos sul africanos não brancos, ao ceifar seus direitos civis básicos, por meio de dispositivos totalitários.

A condução pelo Partido Nacional da opressão institucionalizada, foi atormentada pelos movimentos de resistência e combate as políticas do *apartheid*. Organizações civis, formadas por setores estudantis, religiosos e trabalhistas, dotados de estratégias pacifistas e armada, formaram eloquentes grupos e personagens da causa antirracista sul africana. A luta antiapartheid, internamente organizada, foi a responsável principal no exercício das pressões que culminaram no processo inevitável de desmantelamento das leis segregacionistas, dando fim ao regime em 1994.

Os violentos conflitos na trajetória do *apartheid* sul africano, marcaram o conjunto de experiências de desgaste do capitalismo e da política totalitária no século XX. Órgãos de cooperação internacional e organizações civis, empresariais e estatais fora da África do Sul passaram a condenar o *apartheid*, fazendo com que as mobilizações antiapartheid atingissem a sua face transnacional. As declarações, manifestações, boicotes e sanções econômicas, formam as principais ferramentas do Ocidente que ajudaram a incitar a atmosfera de instabilidade da estrutura segregacionista.

O Brasil também acompanhou a formação das conjunturas no cenário externo que tornou a política racista da África do Sul insustentável. A relação comercial e diplomática entre os dois países, atravessou etapas de aproximação e distanciamento por todo século XX. Na medida das implicações e transformações no regime do *apartheid*, a relação foi se alterando gradativamente até se tornar divergente, devido aos novos contornos da política externa brasileira, empreendida após o reestabelecimento da democracia. Durante a década de 1980, houve diversas mobilizações no Brasil contra o *apartheid*, que criticavam a postura do governo brasileiro e exigiam posturas efetivamente condenatórias contra a África do Sul. Elas foram empreendidas por uma rede social de ativismo antirracista que se formou no país.

Desde o final da década 1970, o Movimento Negro irrompia e institucionalizava-se na cena pública através da denúncia e da manifestação pública contra a discriminação racial. A mobilização em caráter

contestatário, também foi inspirada por uma diversidade de lutas contra a opressão e o racismo, similares na história da diáspora africana. Os movimentos pelos direitos civis nos Estados Unidos e as lutas de independência no processo de descolonização na africana, exemplificam influências potentes dos militantes brasileiros. Em meio a esse universo de práticas antirracistas, o *apartheid* se tornou uma pauta relevante dentro das reivindicações sociais e políticas do Movimento Negro brasileiro.

No âmbito de suas estratégias, os afro-brasileiros organizados se valeram da escrita não apenas para expressar seu apoio e solidariedade aos “irmãos” do outro lado do atlântico, mas também educar e orientar a comunidade e elevar-se no cenário social brasileiro como o único representante legítimo da causa antirracista. Nesse sentido, nos debruçamos sobre seguinte pergunta de pesquisa: “Qual o impacto da produção jornalística sobre a luta antiapartheid nas experiências de combate ao racismo promovidas pelo Movimento Negro contemporâneo?”. Nosso objetivo, é discutir as informações que foram produzidas e divulgadas sobre o *apartheid* e seus movimentos de resistência, a fim de capturar as ideias e referenciais apropriados para a luta antirracista brasileira.

O artigo está estruturado da seguinte forma: no primeiro momento, traçamos um panorama constitutivo do Imprensa Negra brasileira a partir da década de 1970, que compõe o objeto de estudo. No segundo e terceiro momento, analisamos os materiais de alguns periódicos, identificando e contextualizando as abordagens efetuadas pelos escritores afro-brasileiros sobre o antiapartheid, finalizando com última seção composta pelas considerações finais.

A imprensa negra e a luta antirracista contemporânea

A ditadura militar (1964-1985) foi um período marcante na história do jornalismo brasileiro, pois reprimia a manifestação de ideias, censurava os meios de comunicação e perseguia os jornalistas e profissionais. A Imprensa Negra, formada por meios de comunicação voltados

para as reivindicações das populações de origem africana, havia paralisado suas atividades a partir de 1963, e ressurgiu concomitantemente com a reorganização das entidades criadas pelos afro-brasileiros e com as atividades da imprensa alternativa, ligada a movimentos sociais de esquerda que resistiam ao regime.

A produção jornalística alternativa da década de 1970, nascida dos anseios de um pequeno grupo de profissionais e universitários afro-brasileiros e seu projeto de ascensão social, proporcionou uma ruptura com as formas de mobilização antirracista dos ciclos anteriores. Os escritores das décadas de 1970 e 1980 passaram a problematizar o nacionalismo político, criticando os governos autoritários e a ausência de uma democracia no Brasil. No centro dos seus questionamentos dos pilares da identidade brasileira, estava o dismantelamento do “mito da democracia racial”, uma ideologia do estado nacional que servia de instrumento político para reafirmar a suposta ausência de preconceito, discriminação e desigualdade racial no país.

Inspirados nos movimentos anticoloniais da África e da diáspora, e nos movimentos pelos direitos civis do EUA, os intelectuais afro-brasileiros compartilhavam de uma nova linguagem de condenação a outras ideologias raciais que subordinavam populações africanas e seus descendentes em outras partes do mundo. Dessa conjuntura, a situação política dos países africanos e as expressões de lutas anticoloniais passaram a compor seu repertório, de modo que a África do Sul, sob o regime de segregação racial – *apartheid* –, ganhou destaque a partir da segunda metade da década de 1970.

A valorização das experiências vindas do continente africano, ganhou ênfase no final dos anos 1940 e na década 1950 devido aos acontecimentos e ideias provenientes das lutas pela libertação, que se intensificaram após o fim da Segunda Guerra. A busca pelo conhecimento do passado e dos acontecimentos recentes na África foi impulsionada por Centros de Estudos Africanos (CEAs) no país, que

promoveram a produção e o intercâmbio de informações entre os militantes que fundaram as organizações da década de 1970 e 1980.

Nesse contexto, “importava buscar uma África livre de estereótipos, um passado que fosse motivo de orgulho para militantes, crianças e jovens negros. Por exemplo, os antigos impérios e as modernas cidades, como o avesso da pobreza e do atraso” (ALBERTI; PEREIRA, 2007, p. 24-25). Assim, a construção de uma África livre dos estereótipos dos animais selvagens e da miséria exerceu uma função importante no processo de consolidação da identidade negra dos ativistas e do público-alvo que queriam alcançar (Idem, p. 20), bem como a sedimentação dos objetivos em comum que foram alcançados posteriormente, com as conquistas institucionais e legais.

Notícias sobre a situação dos sul-africanos diante do regime segregacionista passaram a compor o repertório de assuntos veiculados nas páginas da intelectualidade antirracista: os eventos que ganharam comoção internacional; a história do *apartheid* e os impactos no dia a dia do seu aparato legal; as lutas de enfrentamento; além de estratégias, ações, organizações e personalidades sul-africanas do antiapartheid.

Essas notícias estiveram presentes em capas, manchetes, editoriais, matérias isoladas e complementares na seção internacional, junto com as demais informações sobre as lutas anticoloniais exercidas em outros países africanos. Elas fizeram parte do rol de ação política dos próprios militantes na formação de uma memória afrodescendente coletiva, pautada na produção cultural de uma África ancestral, forjada para ser instrumento de construção de uma identidade.

Na contramão do jornalismo hegemônico, o *apartheid* sul-africano aparecia em tom de denúncia, com narrativas que estimulavam a solidariedade à causa dos sul-africanos e posições contrárias à perpetuação do regime, com o estímulo às sanções econômicas e ao rompimento de relações diplomáticas com Pretória. Tal retórica se transformou em ações práticas e tornaram o Movimento Negro um dos principais atores na luta transnacional contra o *apartheid* no Brasil.

Nos acervos consultados, recolhemos cerca de 80 edições de uma variedade de periódicos produzidos por organizações e entidades do Movimento Negro em diferentes estados do país, nos quais o *apartheid* foi citado ou tematizado em algum segmento escrito ou imagético. Artigos, entrevistas, opiniões, editoriais, notas, matérias, charges, divulgações, resenhas e capas fizeram parte do conjunto de seções que constituíram cada um desses órgãos.

Vale ressaltar, que esses novos empreendimentos jornalísticos surgiram apenas em algumas capitais do Brasil, centrando-se principalmente em São Paulo e Rio de Janeiro, e em menor volume, em Salvador e Porto Alegre. Produzidos com poucos recursos, os periódicos (boletins, jornais e revistas) viveram em média três anos e, de modo geral, tinham uma periodicidade irregular devido a fatores financeiros (RIOS, 2014, p. 141).

No geral, suas publicações ocorriam em números trimestrais, que sobreviviam por alguns meses. Tinham poucas tiragens e circulavam localmente, “com exceção do *Jornal do MNU*, do *Nego* e o do *Conselho da Comunidade Negra* com maior circulação e longevidade” (Ibid.). Quando a entidade possuía núcleos nos demais estados e distribuía suas edições, era possível alcançar outros lugares. Quanto à produção de notícias do cenário internacional, “A militância tinha acesso às informações externas através das revistas, como a revista *Realidade*, ou por intermédio dos amigos que estavam fora do Brasil e lhes enviavam matérias (jornais, revistas, livros, etc.)” (SILVA, 2010, p. 9).

Do arcabouço documental recolhido, realizamos as leituras em sua integridade, selecionando e agrupando os temas recorrentes e mais enfatizados. Em cerca de metade dessas edições, o regime de segregação sul-africano era parte do assunto de alguma peça. Ressaltamos que a pesquisa não se debruçou em analisar a produção e a trajetória de um determinado veículo, mas procurou construir um balanço intelectual a respeito da luta *antiapartheid*.

A organização do material empírico em grupos temáticos que subsidiaram a metodologia, resultou do processo de coleta, leitura e sistematização dos dados, em virtude de uma preocupação de apreender, do ponto de vista mais amplo, as ideias dos militantes e organizações significativas do Movimento Negro contemporâneo.

Esses materiais nos auxiliam a compreender como esse movimento social se apropriou das questões do *apartheid* para fomentar um espaço de debate sobre a discriminação racial no Brasil. Ao mesmo tempo, ajudaram a guiar suas formas de atuação, posicionamentos frente à conjuntura nacional e internacional e, principalmente, as estratégias a partir do discurso de enfrentamento ao racismo nas disputas políticas, simbólicas e de representação.

A luta antiapartheid pela intelectualidade antirracista. A África do sul, os sul africanos e o *apartheid*

O *Jornegro*, jornal produzido a partir de 1978 pela Federação das Entidades Afro-Brasileiras do Estado de São Paulo (FEABESP), publicou um artigo intitulado “Apartheid: Racismo e Exploração” na edição de número 2, construindo um panorama dos principais aspectos e acontecimentos do regime. Ao informar o funcionamento da política de segregação e as consequências que ela impunha às demais populações para a manutenção da hegemonia política e econômica de uma minoria branca sul-africana, o *Jornegro* enfatizava as lutas de resistência estabelecidas pelos africanos desde a penetração europeia no continente.

Buscando no passado a origem dos conflitos, o artigo destaca que as “guerras e guerrilhas negras compõem a história da resistência africana ao colonialismo” (JORNEGRO, 1978, n.2 p. 8), sendo “Chaka e Umzilikazi, dois grandes chefes militares negros” que impuseram as primeiras derrotas aos soldados da exploração europeia.

O primeiro é Shaka Zulu, um chefe estrategista que modificou a organização social da etnia nguni em uma formação estatal conhecida como Reino Zulu, através da reformulação das táticas de guerra, sendo uma delas a formação de um exército permanente. No contexto de ocupação do interior do continente africano pelos europeus no século XIX, o “impacto do reino zulu foi ainda maior porque seu aparecimento ocorreu no mesmo instante da implantação da administração britânica e da expansão colonizadora dos bôeres” (MACEDO, 2013 p. 92). Ao citar a formação do império Zulu, o *Jornegro* destacou “que em toda a sua duração combateu vigorosamente o domínio europeu” (*JORNEGRO*, 1978, n.2 p. 8).

O segundo é Mzilikazi, ao qual atribui-se a fundação do estado de Ndebele no final da década de 1830, em uma área no sudoeste da região que, hoje, corresponde ao atual Zimbábue, ocupado pelos povos shonas e matabeles. Caracterizado como um estado militarista e expansionista, com traços do Império Zulu e do principado de khumalo, o reino Ndebele foi fundado e desenvolvido a partir da conquista de outros povos, que se dava através das expedições militares (NG-CONGCO, 2010, p. 128), cujo estabelecimento marcou o nascimento de um sistema político que amadureceu lentamente no Transvaal.

Como indicamos na seção anterior, a África para a militância negra brasileira contemporânea surgiu como um lugar de referência e adquiriu novos significados. A Imprensa Negra colaborou na construção de uma memória sobre o continente, ao evocar e mitificar atores e personalidades das dinâmicas próprias africanas, enfatizando qualidades individuais de chefes e líderes de determinadas comunidades étnicas, lembrando seus feitos e trajetórias biográficas. Essa forma de ação discursiva, utilizando conhecimentos envolvendo o passado das populações africanas como instrumento educador e fonte de ensinamento, exerceu uma função marcante das necessidades do Movimento Negro em seu processo de construção e consolidação de uma identidade negra positiva.

Apresentando explicações e denunciando os aparatos de repressão e censura do governo da África do Sul, o periódico continuou narrando cronologicamente os movimentos de luta e resistência antiapartheid que foram sendo organizados, na medida em que o regime se intensificava. Na ótica anticolonial do *Jornegro*, o *apartheid* não era um fato isolado, mas fazia parte de uma conjuntura maior de países do sul da África, como Rodésia e Namíbia, que estavam sob dominação de uma minoria branca apoiada por países industrializados do Ocidente.

O colonialismo e seus desdobramentos fizeram parte das narrativas dos jornais da década de 1970 e início dos anos 1980, sendo fortemente condenados pelos articulistas e militantes. Os periódicos em geral procuravam mostrar as sequelas ocasionadas no continente africano a partir da chegada dos europeus, elogiando os movimentos de libertação e seus mentores, e fazendo críticas aos países que, mesmo não participando da aventura colonial, se beneficiaram de algum modo da condição dos africanos, cobrando de várias nações, incluindo o Brasil, uma posição diante da eclosão de diversos conflitos (PINTO, 1993, p. 31).

Guerrilhas, organizações internacionais como a Organização das Nações Unidas – ONU, o Movimento de Consciência Negra, igrejas separatistas nativas, sindicatos, protestos, distúrbios, greves e desobediências civis não violentas eram apresentadas como elementos que constituíam a trajetória de luta contra o *apartheid*. Relembrando os últimos grandes conflitos, como os massacres de Sharpeville (1960) e Soweto (1974), a matéria informava que, nesta última, o governo sul africano que agiu com violenta repressão sobre os manifestantes desistiu de impor a língua africâner a todo o país, “demonstrando organização e a resistência da população africana” (JORNEGRO, 1978, n.2 p. 8).

“Exploradas pela raça e pelo sexo”, a condição das mulheres sul-africanas também foi lembrada pelo jornal. O material indicou os serviços braçais realizados por domésticas, lavadeiras, arrumadeiras, diaristas e operárias, reservados às mulheres tanto das zonas rurais quanto urbanas, que sobreviviam com baixos salários e tinham

dificuldades de deslocamento devido à lei de circulação e os gastos com o transporte. “A discriminação de que são vítimas as mulheres e toda a população negra está enraizada na estrutura capitalista da África do Sul e só terminará quando o *apartheid* for derrotado” (Ibid.).

O assunto não está desconectado das novas configurações e relações da luta antirracista contemporânea. Em paralelo ao contexto das sul-africanas, a situação das trabalhadoras domésticas brasileiras, majoritariamente negras, foi uma das pautas presentes no ciclo contemporâneo do antirracismo brasileiro. O recorte das questões de gênero também foi uma pauta nas produções do Movimento Negro, estando presentes nas notícias mais amplas, como no caso do *Jornegro*. Vale destacar, que durante a década de 1980, o movimento de mulheres, formado por ativistas que atuavam no interior das entidades antirracistas, mobilizou-se mais profundamente nas discussões dos efeitos não só do racismo, como também do sexismo.

Na edição de número 2 de 1980 da *Revista Movimento Negro Unificado* do núcleo de São Paulo, foi publicada a matéria “Minoria Branca x Maioria Negra na África do Sul” na seção internacional. A fundação do Movimento Negro Unificado Contra a Discriminação Racial (MNUCDR) no ano de 1978, em São Paulo, reuniu diversos grupos e entidades da região, marcando profundamente o processo de constituição antirracista em sua acepção moderna. Mais tarde, o MNU se tornou a entidade mais conhecida e uma referência aos militantes da luta contra o racismo no país, por inaugurar e apropriar-se de um discurso de união de toda a população negra brasileira – que, na prática, nunca aconteceu.

Nessa edição, foram apresentados dados demográficos e o cotidiano da população sul-africana não europeia, elucidando os aparatos repressivos do *Natives Land Act* (1913), que dividiu a posse da terra na África do Sul por grupos raciais, e da *Urban Areas Act* (1923), que limitou a circulação dos sul-africanos não brancos no território da África do Sul.

“Apesar dessa estrutura de controle o negro dá a sua resposta” (REVISTA MNU, n.2, 1980, p. 14), o MNU informou, ao descrever as ações de resistência ao *apartheid*, a criação do *South African Native National Congress* (1912), que mais tarde viria a ser o *African National Congress* (ANC), fundado em 1912.

A situação dos trabalhadores também foi debatida pelo periódico. Vale ressaltar que as ideias produzidas no âmbito dos grupos de esquerda também estavam presentes nas bandeiras e reivindicações das entidades do Movimento Negro da década de 1970, onde o trato das questões raciais passou a articular as questões de raça e classe (ANDRADE, 2015, p. 111). A revista descrevia como a vida desses sujeitos era afetada pelo sistema, salientado que os sindicatos de organizados por sul-africanos não brancos não tinham reconhecimento e não participavam das negociações.

A greve geral de 48 horas, convocada pelo ANC para lembrar as vítimas do massacre de Soweto, foi marcada pela ausência dos trabalhadores nas províncias e centros urbanos. Alguns grevistas foram deportados das zonas urbanas para as reservas, e sindicalistas foram presos e continuaram detidos. Com a luta interna avançando e o apoio internacional crescendo, O MNU orientou que os “negros brasileiros devem dar apoio e contribuição à luta dos irmãos da Azânia (África do Sul)”. A evocação “Azânia”, de significado “Terra dos Homens livres”, tornou-se constante nas narrativas da imprensa antirracista contemporânea brasileira. O termo usado pelos escritores para referir-se à África do Sul foi evocado no sentido de conferir legitimidade às lutas das populações autóctones, empreendidas contra a segregação racial.

A segunda página da primeira edição do jornal *Frente Negra* de 1983, trouxe o artigo intitulado “Cada vez mais forte o cerco ao racismo na África do Sul”. O órgão, consistia em uma publicação do Instituto de Pesquisas das Culturas Negras (IPNC) no Rio de Janeiro, ligado à Universidade Cândido Mendes. Ele foi formado em 1975 por profissionais liberais moradores da Zona Sul do Rio de Janeiro e

tinha como objetivo desenvolver pesquisas sobre as culturas negras, no Brasil e na África, para que pudesse servir de instrumento à luta de libertação (MARTINS; THEODORO; GOMES, 2015, p. 205) “Com um discurso radical, eles enfatizavam a solidariedade com os povos africanos e a luta pela movimentação político-ideológica da massa da população afrodescendente com aproximação direta com as classes populares” (Ibid.).

O *Frente Negra* (1983, n.0) reconstruiu o cenário político sul-africano, identificando as relações entre os países da região Austral, marcadas pelo apoio à luta antiapartheid dos países independentes, Angola, Moçambique e Botswana. Alguns processos e personalidades de cada nação foram citados para compor a notícia. Em Angola, foi falado sobre as invasões do exército sul-africano, o apoio aos guerrilheiros da *South West Africa People’s Organization* (SWAPO), e os dilemas de Jonas Savimbi, líder da União Nacional para a Independência Total de Angola (UNITA). Em Moçambique, foi apontada a atuação de Samora Machel e, em Botswana, foram abordadas as relações rompidas com a África do Sul.

Também foram discutidos os impasses com Lesoto e Namíbia. No primeiro deles, o governo de Pretória desempenhava um papel importante nos assuntos econômicos e políticos no país vizinho. Já no segundo foi ocupado ilegalmente pela África do Sul desde 1966, que o integrou ao seu regime e implantou as leis do *apartheid*.

Em julho de 1985, o segundo número do *Nzinga Informativo*, primeiro periódico fruto do processo de formação do feminismo negro brasileiro enquanto organização política e autônoma, trouxe o *apartheid* como tema principal de toda a edição. As matérias abordavam diversos aspectos da situação sul-africana, incluindo a manifestação e a posição do periódico frente às mobilizações brasileiras contra o regime, o cotidiano de vida das mulheres e sua participação nos movimentos de resistência, além da trajetória de algumas personalidades da luta *antiapartheid*.

No pequeno texto “Por que o dia internacional contra a discriminação racial?”, *Nzinga* resumiu os dados e informações da violência cometida no Massacre em Shaperville em 1960, que fizeram com que a ONU proclamasse, no dia 21 de março de 1967, o Dia Internacional pela Eliminação da Desigualdade Racial. Recuperando a trajetória sul-africana, o informativo narrou que a história das divergências “entre brancos e negros na atual África do Sul datam de 1816, quando o chefe negro Tchaka iniciou o império ZULU” (NZINGA INFORMATIVO, 1985, n. 2 p. 2). Contudo, as lutas de resistência à dominação europeia não derrubaram o *apartheid*, nesse sentido, foi necessária a solidariedade de todos os povos para que a “Azânia (nome africano da África do Sul) seja realmente livre”.

O marco do império Zulu é encontrado com frequência nos jornais da Imprensa Negra aqui analisados, quando abordam a história da África do Sul para referir-se aos movimentos de resistência contra a dominação Ocidental europeia. O lugar destinado a esses e outros acontecimentos relacionados às dinâmicas históricas dos povos africanos, exemplificados com episódios de combate à presença e aos valores do colonizador, foram respaldados em suas páginas como fontes de ensinamentos à população afro-brasileira e sua organização política pleiteada pelos militantes. Conforme indica Regina Paim Pinto (1993, p. 31), “Em inúmeros momentos os jornais relacionam a afirmação da consciência afro-brasileira com os acontecimentos da África”.

Em 1988, o *Jornal do Conselho da Comunidade Negra*, periódico do Conselho de Participação e Desenvolvimento da Comunidade Negra (CPDCN), um órgão comunitário criado em 1982 no governo do Estado de São Paulo, fruto da experiência de institucionalização do Movimento Negro e de formulações de políticas públicas focalizadas na população negra, publicou em sua edição de número 2, um manifesto autoral intitulado “Morra a África do Sul”, escrito por Luiz Carlos S. Santos.

Compondo um quadro do processo colonizador no continente africano e dos aspectos singulares da história da África do Sul para elucidar os embates políticos e legítimos da luta antiapartheid no país, o manifesto iniciou explicando a classificação dos modos de colonizar, com base na leitura de Amílcar Cabral. Categorizando a África do Sul (chamada pelo invasor) ou Azânia (denominada pela população nativa) no terceiro tipo, proposta do político e intelectual indissociável da luta da libertação de Guiné-Bissau e Cabo Verde, Santos salienta que ela foi “condicionada pela reclusão da população nativa em zonas geográficas ou reservas próprias, geralmente desprovidas de possibilidades de vida” (JORNAL DO CONSELHO DA COMUNIDADE NEGRA, 1988, p. 10).

Sabemos que as informações sobre as lutas de libertação africanas e diaspóricas fomentavam as discussões que levaram ao novo impulso do Movimento Negro Brasileiro dos anos 1970 e 1980. Nos países africanos de língua oficial portuguesa, os processos de independência também eram vistos e apropriados enquanto potentes exemplos para a formação da identidade e a mobilização dos militantes afro-brasileiros. Também é importante indicar que, através do CPDCN, a temática da luta contra o *apartheid* na África do Sul no Brasil deixou de ser uma pauta exclusiva do Movimento Negro, e passou a ser incorporada nas atividades do governo estadual de São Paulo (SANTOS, 2001, p. 14).

A narrativa do manifesto fez uma ampla retomada, relatando a chegada dos holandeses e, posteriormente, dos ingleses, bem como os conflitos anglo-boer durante as décadas da exploração dos recursos nos territórios do sul da África até a institucionalização do *apartheid* na África do Sul independente. Evidenciando a negação da cultura autóctone como face do colonialismo, houve destaques acerca dos processos do monopólio das atividades qualificadas e semiquilificadas por trabalhadores bôeres denominados de africâneres; o reconhecimento do inglês e holandês como línguas oficiais; e a ocupação das zonas situadas em terras férteis, que resultou na legislação das reservas que criaram os

bantustões, que formaram os pilares da política de segregação racial aos diferentes grupos étnicos nativos da região.

Sob a perspectiva da descolonização africana, o manifesto citou a criação do ANC e algumas ações empreendidas contra o *apartheid*, sinalizando que, na África Austral, existia um conjunto de condições para a realização de um projeto pan-africanista, já que os países vizinhos possuíam experiências de enfrentamento ao neocolonialismo. O autor registrou que Moçambique, Angola, Zimbábwe, Zâmbia, Tanzânia e outros formavam os “Estados da Linha de Frente” no combate ao *apartheid*, finalizando com o enunciado “Viva a Azânia, morra a África do Sul!”.

A luta antiapartheid

As notícias encontradas sobre a África do Sul e o regime do *apartheid*, produzidas no âmbito das atividades intelectuais exercidas pelos militantes negros a partir da década de 1970, vinculavam as experiências de resistência empreendidas pelos diversos grupos de sul-africanos não brancos organizados. No contexto de emergência das novas estratégias de luta contra o racismo no Brasil e de reorganização das entidades e de suas atividades, os militantes buscaram, em outras práticas – especialmente, na dimensão da causa na África do Sul –, compreender a si próprios, seu modo de pensar, de agir e de se ver no mundo, atribuindo significados e sentidos para formular seus projetos de inclusão e ampliar sua capacidade de adesão e mobilização de suas causas.

Em 1976, o periódico *Árvore das palavras*, produzido por militantes ligados ao Núcleo Negro Socialista, publicou, em seu número 14, o artigo “África do Sul: da próxima vez fogo”. Atuante em São Paulo, o grupo era formado por militantes negros que interagiam no interior de uma organização de esquerda chamada Liga Operária, que mais tarde se tornou Convergência Socialista em 1977. Nele, comentavam-se os acontecimentos de 21 de Março de 1960 em Shaperville, um

bairro em Johannesburg onde 69 pessoas são assassinadas pela polícia do Estado, enquanto manifestavam contra a Pass laws (Lei do passe).

O texto ressaltava que “nos últimos anos a situação em toda a África é de revoluções e revoltas a fim de expulsar o colonizador branco e criar governos negros para população negra” (ÁRVORE DAS PALAVRAS, 1976, n.14 p. 5) exemplificando com as principais lutas no sul do continente, especialmente a Rodésia, Namíbia e África do Sul. Fazendo referência a uma tradição africana de se reunir sob o baobá para ouvir aos mais velhos, o *Árvore das Palavras* foi publicado pela primeira vez em 1974, veiculando notícias de revoluções africanas nas colônias portuguesas e mensagens de consciência política do negro brasileiro (SOUZA, 2006, p. 82).

No artigo em questão, os articulistas compararam as configurações das zonas urbanas segregadas na África do Sul, conhecidas como *Homelands* ou *Bantustans*, a “verdadeiras favelas (guetos)” brasileiras, o artigo narrou os distúrbios de Soweto contra a obrigatoriedade do ensino da língua Afrikan. Além disso, foram citadas as formas de protestos que se deram pelos incêndios em ônibus, edifícios públicos, depredação de lojas, e algumas escolas e universidades. As ações que configuraram esse episódio da trajetória de combate ao *apartheid* tiveram uma violenta retaliação do governo africânder, que ordenaram às suas forças policiais o uso dos meios necessários para garantir a suspensão dos protestos, resultando em 140 mortos, 1200 feridos e 894 presos, conforme indicado no artigo.

Além disso, o periódico informou que o ocorrido também gerou alguns protestos internacionais, citando a declaração do Secretário Geral e do Comitê especial da ONU contra o *apartheid*. Iniciando seus trabalhos em 1963, esse Comitê desempenhou diversas funções na mediação dos conflitos e no encorajamento do crescimento da campanha internacional antiapartheid. Ele serviu como um canal institucional da ONU para divulgar a causa e legitimar os movimentos de oposição que haviam sido declarados ilegais após o Massacre de Sharpeville, principalmente, o ANC (BRAGA, 2011, p. 110).

O parecer dos resultados da luta sul-africana pelo *Árvore das Palavras*, especificamente no contexto das manifestações em Soweto, foi de que, apesar da desigualdade de forças, a população “resolveu dar um Chega Pra Lá na dominação – branca” (*ÁRVORE DAS PALAVRAS*, 1976, n.14 p. 5), fazendo com que o governo racista voltasse atrás. “É uma vitória dos nossos irmãos” nas palavras dos articulistas, entretanto, a luta continuava acontecendo. O artigo foi finalizado informando que, mesmo após um mês, as escolas permaneciam fechadas e, em partes isoladas do país, ainda aconteciam protestos, e citando o romancista norte-americano “o irmão James Baldwin: Da próxima vez: Fogo”.

O *Maioria falante*, editado no Rio de Janeiro, publicou algumas matérias que tateavam os aspectos históricos e contextuais dos movimentos de oposição do *apartheid*, trazendo ainda Mandela em sua capa na edição de número 2 de 1987. O veículo, cuja fundação é atribuída a Gerson Miranda Theodoro (Togo Ioruba), fez parte dos jornais da Imprensa Negra com maior periodicidade no país, publicado entre 1987 e 1996, obtendo circulação internacional e alcançando países como EUA, Angola, Portugal, Argentina, Uruguai e Nigéria. Em um dos artigos, intitulado “A luta contra o racismo”, foi feito um panorama das resistências empreendidas por diversas organizações contra a dominação europeia nos territórios da África do Sul e contra a implantação do regime de segregação racial.

A primeira formação política de sul-africanos, distinta dos brancos, apontadas no texto, surgiu em 1912 – o ANC, mencionando que, no início da organização, seus membros acreditavam que os africânderes aceitariam a coparticipação das demais populações na vida política do país. Em seguida, o órgão referiu-se ao advento do Industrial and Commercial Workers’ Union (ICU) em 1920 e, no ano seguinte, à criação do *South African Communist Party* (SACP). Nos anos 1940, o ANC adotou uma estratégia de resistência não violenta em relação às leis segregacionistas, a partir de campanhas pacifistas, exemplificando

com a *The Freedom Charter*, a Carta da Liberdade, e ressaltando que ela foi subscrita por indianos, *coloured*, liberais e socialistas.

A narrativa do *Maioria Falante* seguia informando que os setores dissidentes do ANC, que discordavam da política multirracial, criaram o *Pan Africanist Congress* (PAC). O PAC convocou a manifestação em Shaperville contra a Lei do passe, cuja repressão do Estado deixou 69 pessoas mortas e, mais tarde, o evento foi reconhecido pelas Nações Unidas. O artigo também comentou que “O ACN cria o seu braço armado *Umkhonto we Sizer* (A lança da nação) e o PAC organiza outro grupo guerrilheiro, o Pogo (Apenas Nós)” (MAIORIA FALANTE, 1987, n.2, p. 6), posteriormente renomeado como *Azanian Peoples Liberation Army* (APLA).

Continuando a apontar os marcos da trajetória do movimento *anti-apartheid*, em 1963, o artigo indicou que os principais dirigentes do ANC foram presos, incluindo seu presidente, Nelson Mandela. Em 1976, houve a rebelião dos “jovens negros de Soweto” e a independência dos bantustões de Transkei, Ciskei, Venda e Bophutswana, condenada internacionalmente, por se tratar de uma concessão e estratégia do governo sul-africano para barrar a circulação interna de trabalhadores não brancos.

Nesse sentido, a abolição da autorização escrita que controlava o fluxo migratório pelo Estado, como consequência das pressões internas e externas ao país, foi vista de forma crítica pelo periódico. Em sua avaliação, o *Maioria Falante* discorreu que a decisão do governo em extinguir o “Passe”, um documento que restringia a circulação da população não branca em áreas do território da África do Sul, estava “entre outras leis restritivas, numa tentativa de reformas cosméticas que não mudam a face hedionda do *apartheid* e não abalam a essência do regime sul-africano” (Ibid.).

O mesmo periódico, na edição de 1988 (julho/agosto), trouxe um artigo intitulado “Milhões lembram levante de Soweto”, publicado na seção “Maioria Internacional”, e assinado pelo jornalista e escritor

Uelinton Farias Alves. Nele, continham notícias sobre a greve geral convocada para lembrar o levante de Soweto após 21 anos. “Foi mais uma tentativa, das muitas que têm sido tentadas, de desafiar a estrutura e o aparato do governo segregacionista de Bhotá” (MAIORIA FALANTE, 1988, jul/ago, p. 11)

Narrando os efeitos da greve, foi informado que o protesto levou à ausência dos trabalhadores não brancos nas fábricas, no comércio e em restaurantes. Isso foi considerado pelo periódico como um “golpe certo contra os esforços do regime governamental” e uma das grandes vitórias da resistência ao regime, na medida em que milhões de pessoas aderiram à greve de três dias, repercutindo internacionalmente e fazendo aumentar as pressões contra o governo da África do Sul.

No *Nzinga Informativo* (1985, n.2 p. 4), encontramos uma linha do tempo do regime do *apartheid* com um ordenamento dos eventos e organizações ligados à luta contra o regime de segregação racial. A luta *antiapartheid* começou a ser citada entre 1952 e 1953, a partir da criação ANC, “entidade negra, organiza várias campanhas de oposição ao *Apartheid*” (NZINGA INFORMATIVO, 1985, n.2 p. 4). Em seguida, é indicado que, em 1956, 156 líderes da campanha contra o *apartheid* foram condenados à morte ou a penas de prisão altíssimas.

Na ótica das lutas empreendidas, a linha do tempo citou o reconhecimento da ONU em 1969 como o Dia Internacional para a Eliminação da Discriminação Racial, em referência ao dia 21 de março de 1960 em Shaperville, onde “70 pessoas — mulheres, crianças e homens, são mortos numa passeata contra a Lei do Passe” (Ibid.). Também foi indicada a prisão de Nelson Mandela em 1964; e os conflitos de 1976 em Soweto, que se espalharam por toda a África do Sul, “com um saldo trágico de 575 mortos, 1600 feridos, 200 negros e 80 brancos presos” (Ibid.), indicado pela revista.

No final de sua linha do tempo, *Nzinga* declarou que “O *Apartheid* está em agonia. Unidos, nós todos, em apoio à luta do povo negro da África do Sul, enterramos este regime odioso” (Ibid.). Essa adesão e

defesa aberta dos periódicos antirracistas na década de 1980 somava-se às demais ações, ideias e estratégias que comportavam o contexto mais favorável ao ativismo *antiapartheid* praticado no Brasil e fora dele.

Ao escreverem sobre as práticas de luta exercidas no outro lado do atlântico, os escritores da Imprensa Negra selecionavam e davam ênfase aos episódios, organizações e personalidades sul-africanas mais emblemáticas, construindo um panorama da discriminação racial de lá e uma memória antirracista do combate ao *apartheid*, que serviria de inspiração e unificação das ideias e projetos em torno de políticas raciais elaboradas aqui, conectadas às mudanças seguintes com o fim do regime militar.

Tais notícias, relacionadas aos principais acontecimentos mobilizados pelos grupos de combate ao *apartheid* na África do Sul, tomaram um espaço significativo nas páginas dos periódicos da Imprensa Negra. Ao mesmo tempo, os debates sobre o racismo e a desigualdade racial vivenciada no país, promovidos pelos militantes antirracistas, ganhavam força e se tornavam um tema preponderante na conjuntura nacional e com visibilidade nos meios hegemônicos de comunicação.

Referências da luta antiapartheid

Sujeitos e personalidades mais associadas aos movimentos e grupos políticos contestatórios ao regime de segregação racial, também passaram a compor um conjunto de materiais informativos da Imprensa Negra contemporânea. O empenho dos articulistas e militantes em construir referenciais da luta antirracista sob a ótica anti-colonial, e conectar e valorizar práticas culturais identificadas como de origem africana, foi uma ação oportuna para informar, educar e orientar o movimento de combate ao racismo no país.

Steve Biko (Stephen Bantu Biko 1946-1977) foi a mais conhecida liderança do movimento estudantil, universitário e secundarista sul-africano contra o regime do *apartheid*. Foi o fundador da *South*

African Student Organisation (SASO) em 1969, cujos membros romperam com a *National Union of South African Students* (NUSAS), uma organização liberal dominada por estudantes de origem europeia. Biko foi o expoente do *Black Consciousness Movement*, o Movimento de Consciência Negra, trazendo um novo olhar para a inferioridade racial, em favor da autoestima e do orgulho dos valores e da cultura própria dos sul-africanos, a fim de unificar e intensificar a luta por sua libertação.

Fruto da emergência dos novos discursos e de práticas antirracistas nos anos 1950, “seu foco estava nos africanos urbanizados, abertos a *coloureds* e indianos, todos abarcando o termo negro” (SILVA, 2021, p. 90). Em adesão à ideologia de orgulho racial, evocada pelo regime *apartheid*, o movimento tornou-se referência nas periferias como Soweto, “constituindo uma plataforma de unificação de diferentes grupos oprimidos da África do Sul, assentados no protagonismo da juventude, cujo ponto alto foram as Manifestações contra a Educação Bantu, em 1976” (Ibid.).

O recorte de uma crítica de Ademir Ferreira, intitulada “Axé 80” e publicada no *Pasquim* n.549, foi reproduzida em 1980 pelo *Jornegro* (a.3, n.8). De um lado, o texto trazia a divergência e o embate de ideias no interior do próprio Movimento Negro; de outro, ela vislumbrava o movimento Consciência Negra de Biko como orientador da militância que se desejava:

Esperamos que na década de 80 (é bom falar em década de imprensa nativa), os negros consigam pelo menos impedir que os lobos esqueçam o assunto Negro, e **com isso possamos começar seriamente um trabalho de Consciência Negra**. Não esta fantochada de que pseudos-intelectuais negros, insistem, como os Senhores, a nos impigir. **Seria muito importante que se preocupasse realmente saber o que foi o trabalho de Steve Biko, na África do Sul. Não para copia-lo a sim para politicamente aprender com eles, negros sul africanos** (Ibid. - grifo nosso).

Embora não possamos identificar quem são os “lobos” destinatários da crítica, sabemos que, na década de 1970, houve uma produção intelectual significativa, esforçada para compreender as experiências de organização das populações de origem africana no Brasil. Oriunda da busca por informações sobre a África e os africanos, e em diálogo com estudiosos sociólogos e africanistas, intelectuais tornaram-se intérpretes das ideias que ajudaram a conduzir a luta antirracista.

“Esse é o jogo do amigo da onça... não pode ser o nosso. [...] Vamos fazer da próxima década, a década em que nós os negros, resolvemos limpar primeiro os quilombos dos lobos, e então sermos zumbis” (Ibid.). A fala de Ferreira exprime os desafios daquele momento com relação aos métodos e ao alcance da luta do Movimento Negro brasileiro, e os projeta como fonte de inspiração na atuação do ativista sul-africano à luz das experiências e da ideologia do movimento de libertação que ajudou a fundar.

Steve Biko era citado constantemente quando a trajetória da luta *antiapartheid* se tornava assunto nos veículos afro-brasileiros. Na edição de janeiro de 1993 do *Boletim Informativo MNU* em São Paulo (n.5), foi publicado um pequeno artigo intitulado “Steve Biko”, que trazia dados biográficos e informações a respeito do seu assassinato por membros de polícia sul-africana, representativa do aparelho repressivo do estado segregacionista. O ativista era lembrado por ser “o principal “fundador, orientador e inspirador do Consciência Negra, que se dirigia à juventude negra para prepará-la para uma nova fase de luta pela liberdade” (BOLETIM INFORMATIVO MNU, 1993, n.5, p. 8).

O Movimento de Consciência Negra resumido no artigo buscava transgredir “com as antigas atitudes negras em relação à luta pela libertação, e estabelecer um novo estilo de autoconfiança e dignidade para os negros criando nova estrutura psicológica que levasse a novas iniciativas” (Ibid.). O texto finalizava informando que, dessa filosofia, surgiram outras organizações negras sul-africanas, em

especial, a *Black People's Convention* (BPC) e a *South African Students Organisation* (SASO).

É importante ressaltar que o foco da intervenção do Consciência Negra de Steve Biko, apesar de forjado no movimento estudantil, não se aproximava da mobilização de classe média sul-africana, mas da massa trabalhadora das zonas urbanas, de suas carências, misérias e, em especial, de sua autoestima (SILVA, 2021, p. 93). Na militância brasileira, entretanto, o aspecto mais apreendido da filosofia desse movimento, era a ideia de reconhecimento e afirmação dos valores positivos de uma cultura negra. Sendo a África sua matriz, como parte do processo de formação identitária dos representantes do movimento antirracista e da população afrodescendente a qual queriam alcançar.

Esse aspecto pode ser percebido na tradução e publicação da obra de Biko no Brasil, em 1990 pela editora Ática. O livro, que contém escritos do seu pensamento desde 1969, recebeu a apresentação de Benedita da Silva, militante do Movimento Negro e Deputada Federal (PT) na época. Para ela, as ideias presentes no conceito de Consciência Negra, leva ao reconhecimento de uma miséria espiritual provocada pela opressão racial, e portanto é preciso reconhecer os esforços de apagamento da cultura africana pela cultura europeia para então “retomar as praticas de costumes religiosos, valorizar a herança cultural” e sobretudo reescrever a história das populações negras “Lá, como entre nós, Biko explicita a importância da luta ideológica. É necessário construir heróis e instituir datas. Opor os Zumbis aos Domingos Jorge Velhos, os vinte de novembro aos treze de maio” (SILVA In: BIKO, 1990, p. 7).

O Arcebispo Desmond Mpilo Tutu (1931-2021), também foi uma personalidade importante no ativismo contra o *apartheid* no campo político e religioso. Tutu foi uma figura chave nas relações entre o movimento *antiapartheid*, engendrado pelos próprios sul-africanos, e as campanhas de apoio, solidariedade e sanções fora da África. Laureado do Prêmio Nobel da Paz de 1984, ele ganhou projeção

internacional através dos meios de comunicação daquela década. Na África do Sul, pós-*apartheid*, ele foi o Presidente da Comissão da Verdade e Reconciliação, símbolo do processo da transição democrática no país, ocupando esse cargo por indicação de Nelson Mandela, presidente da África do Sul em 1994.

O *Nzinga Informativo* (1985, n.2 p. 3), na matéria “Tutu: um prêmio Nobel do *apartheid*”, falou sobre as tentativas do bispo de se encontrar com o então presidente da África do Sul, Pieter Botha, para conversar sobre possíveis reformas sociais do regime e sobre as expectativas para o início das negociações que poderiam mudar o curso do país. As informações do periódico relacionavam-se com o contexto de manobras políticas efetuadas pelo Estado nacionalista sul-africano para a manutenção do *apartheid*. O reconhecimento e a notoriedade das atividades, bem como os discursos do arcebispo, estiveram presentes nas produções e ações dos grupos dos Movimento Negro, especialmente durante sua visita ao Brasil, em maio de 1987.

Político e líder revolucionário do movimento de libertação moçambicano, protagonizado pela Frente de Libertação de Moçambique (FRE-LIMO), que ajudou a derrotar o colonialismo português após quase 15 anos de luta armada em seu país, Samora Moisés Machel (1933-1986) também aparece como referencial no apoio às mobilizações *antiapartheid*. O desenvolvimento da luta de libertação em Moçambique não foi dissociado das demais lutas anticoloniais empreendidas na África Austral. Na sua aceção de que “O *apartheid*, como o colonialismo, não é reformável. O *apartheid*, como o colonialismo deve ser erradicado”, era necessário construir uma independência regional mais ampla, para garantir a manutenção da sobrevivência dos Estados recém-independentes, que sofriam constantes ameaças e ataques militares dos regimes minoritários da Rodésia do Sul e da África do Sul.

O boletim informativo dos Grupos Negros da Grande São Paulo, *Acorda Negro*, em sua segunda edição de outubro de 1986, noticiou em seu editorial o assassinato de Samora Machel, falando não somente

da sua atuação na sua terra natal, mas enfatizando que ela “Tornou-se também o principal líder das nações negras - Angola, Zimbábue, Zâmbia, Namíbia, Tanzânia, Lesoto, Suazilândia e Botsuana-que se opõem à política racista, de dominação econômica e militar da África do Sul” (ACORDA NEGRO, 1986, n.2, p. 1).

Em tom de denúncia, o boletim alertou aos leitores que a morte estava sendo anunciada como consequência de um desastre aéreo, mas que o piloto do avião, sobrevivente ao desastre, afirmou que eles foram atingidos por algo que causou a explosão. Além disso, a oposição ao governo de Samora Machel, apoiada pelo bastião branco sul-africano, havia manifestado satisfação pela sua morte. Por fim, o periódico apontou que a conturbada tragédia era consequência das políticas da África do Sul, “que na base da força, tortura e morte, insistem em manter de pé o Apartheid que tanto mal tem causado a população negra daquele país” (Ibid.). Ao final do artigo, *Acorda Negro* manifestou-se com os dizeres “Abaixo o Apartheid! Viva Samora Machel!”.

Emparelhando o *apartheid* às dinâmicas maiores do anticolonialismo, notícias e artigos que rememoravam importantes agentes da luta *antiapartheid* foram sendo produzidas e publicizadas nas páginas dos periódicos vinculados à luta antirracista. Associadas a algumas posições e perspectivas de esquerda, no interior dos grupos do Movimento Negro, elas assumiram um papel significativo no avanço da construção dos referenciais, de estratégias e de debates políticos e teóricos empreendidos em torno do racismo no país.

O ANC, instituído em 1912 como *South African Native National Congress* e rebatizado em 1923, foi a mais conhecida e dominante organização de resistência e oposição ao *apartheid* na África do Sul. Com manifestações e campanhas não violentas até o Massacre de Sharpeville, em 1960, Nelson Mandela, Walter Sisulu e outros membros do ANC fundaram um movimento armado, o *Umkonto we Sizwe* (A Ponta de Lança da Nação), cujos militantes banidos da vida pública e política foram forçados a entrar na clandestinidade e instalar suas

bases operacionais fora dos limites do território sul-africano (CHANAIWA, 2010, p. 310). Em 1964, Mandela, presidente do ANC juntamente com outros companheiros, foram sentenciados à prisão perpétua em *Robben Island*, unidade de segurança máxima do governo sul-africano, próxima à Cidade do Cabo.

Ícone da luta pela igualdade no contexto político contemporâneo, o sul-africano Nelson Rolihlahla Mandela (1918-2013) tornou-se um dos mais importantes ativistas de nosso tempo, “que confrontou imposições políticas dos anos do regime do *Apartheid* na África do Sul, e construiu-se como líder do ANC, símbolo de superação, resistência e diálogo” (SILVA, 2016, p. 105). As ações, discursos e diálogos efetuados por esse ator político provocaram repercussões não apenas nos órgãos da imprensa hegemônica mundial, mas também na escrita dos articulistas e militantes da luta antirracista brasileira, que buscaram aprender com a magnitude do seu protagonismo. Em 1987, o *Maioria Falante* estampava o rosto do ativista que, na década de 1980, já era personalidade reconhecida.



Figura 01 - Nelson Mandela na capa do *Maioria Falante* (1987)

Fonte: *Maioria Falante*, 1987, n.2.

Em outro órgão, *O Negô*, jornal nacional do MNU, editado em Salvador, informou, na edição de número 14 de 1988, na seção “Aconteceu”, que em 25 de fevereiro, o governo da África do Sul colocou sob prisão domiciliar 18 dirigentes da luta *antiapartheid*, junto com a medida de proibição do exercício das atividades políticas dessas organizações. Essas ações de aumento da repressão policial do governo nacionalista, junto com os capitalistas africânderes e seus aliados militares, faziam parte de um conjunto de medidas implementadas em um contexto de crise econômica do regime de segregação racial.

Ela era caracterizada pelo aumento da resistência armada e mobilização civil, além de desdobramentos políticos regionais na África Austral e isolamento internacional da África do Sul devido às crescentes sanções econômicas. O periódico, ao opinar que a investida do governo do *apartheid* contra a oposição tinha sido a mais violenta desde a imposição do estado de emergência, em junho de 1986, comunicou que líderes históricos do ANC, como Walter Sisuiu e Nelson Mandela, continuavam presos desde 1962. “O ANC prega a luta armada para acabar com o *apartheid* e tomar o país da mão da minoria branca racista” (NEGÔ, 1988, p. 5).

Por outro lado, referências femininas na vanguarda da luta *antiapartheid* também foram evocadas por escritoras e escritores afro-brasileiros. As sul-africanas também participaram dos movimentos de desobediência civil do país, e estavam entre os mártires de Sharpeville e de Soweto (MAZRUI; 2010, p. 21). Winnie Madikizela-Mandela, militante também filiada ao ANC, presidindo a Liga Nacional das Mulheres e participando do Comitê Executivo Nacional do partido, e Zindzi Mandela (1960-2020), sua filha com Nelson Mandela, estiveram em uma matéria nas páginas do periódico *Nzinga* (1985, n.2), sob a perspectiva do feminismo negro. Além disso, o nome de Winnie era sempre lembrado nas peças jornalísticas, aparecendo associada ao vínculo matrimonial com o ex-presidente da África do Sul.

Contudo, o grupo de notícias relacionadas aos ícones da luta contra a segregação racial sul-africana, localizados no jornal *O Maioria Falante, Negô* e outros órgãos do Imprensa Negra contemporânea, abordaram suas ações e trajetórias como notórias. Eles enquadram as atuações pessoais dessas personalidades não somente como referências da causa sul-africana, mas também como concernentes a uma luta compartilhada dos africanos e de seus descendentes no mundo, que se sentiam pertencentes à comunidade.

Informações biográficas desses sujeitos, formuladas pelos escritores afro-brasileiros, valorizavam as concepções intelectuais e as mobilizações e atitudes em prol da coletividade. Tais enfoques tinham um potencial de oferecer aprendizagens ideológicas no sentido de amparar a organização e a condução da luta contra o racismo no Brasil e, quem sabe, a construção de possíveis relações antirracistas internacionais. Além das páginas dos periódicos, esses nomes também eram evocados em manifestos e atos realizados pelo Movimento Negro no país.

Durante a Marcha Contra a farsa da Abolição, um protesto público que reuniu mais de 5 mil pessoas no centro do Rio de Janeiro em 1988, o militante Amauri Mendes Pereira pediu um minuto de silêncio antes de saírem em marcha, para lembrar das grandes lideranças da luta internacional contra o imperialismo e o racismo, e igualmente, “os grandes comandantes das lutas de libertação africana, tão bem simbolizados por Steve Biko e por Samora Machel recentemente assassinados pelo regime racista da África do Sul. Naquele ano, o país foi marcado pelo processo de redemocratização, com a formulação e promulgação da Constituição Federal, bem como o início do avanço da agenda política e de estratégias de intervenção do Movimento Negro, culminando nos desdobramentos relacionados no Centenário da Abolição.

Considerações finais

Na abordagem metodológica de Pocock (2013, p. 37) para compreender a performance dos discursos políticos, o historiador deve procurar os indícios de que “as palavras estavam sendo usadas de novas maneiras, como resultado de novas experiências, e estavam dando origem a novos problemas e possibilidades no discurso da linguagem sob estudo”. Nessa perspectiva, percebemos, que no conjunto de notícias sobre a luta o *apartheid*, os articulistas efetuaram enunciações variadas, mas com algumas tendências e convenções, que introduziram inovações no pensamento dos militantes e intelectuais afro-brasileiros acerca das experiências históricas.

Os periódicos produzidos pelos afro-brasileiros organizados, colaborou não apenas informando a comunidade e a sociedade civil os eventos relacionados ao regime que ocorriam na África do Sul, mas também na formação e orientação dos militantes. Eles elaboraram críticas e reflexões da manutenção do racismo institucional, com narrativas que traziam experiências, teorias, estratégias e personalidades que promoviam a luta *antiapartheid*, enquadrados como poderosos exemplos para as ações do antirracismo brasileiro.

A reavaliação da trajetória dos sujeitos africanos e de seus descendentes na história do Brasil era uma das pautas de combate ao racismo, levantada pela militância. A construção de uma memória mais positiva da África e dos africanos estava associada a uma via de mão dupla, relacionada ao processo de unidade identitária afro-brasileira que tomavam para si, e às propostas de reformulação dos conteúdos do currículo escolar brasileiro, visando a inserção da História e da cultura africana e afro-brasileira.

Nessa perspectiva, os militantes do Movimento Negro enxergaram os africanos como “irmãos” de uma mesma mãe – a África. Assim, organizaram as experiências históricas de lá e daqui, ao lócus da resistência, concebendo uma unicidade cultural e política entre os africanos e seus descendentes no mundo. Se na releitura da história

afro-brasileira pelos intelectuais militantes, tínhamos Zumbi dos Palmares e os quilombos, logo, na África do Sul, houve a formação dos impérios e a atuação de Zulu. Além da adoção de valores estéticos, os heróis africanos ou de descendência africana tornaram-se símbolos importantes, e seus pensadores e filósofos passaram a ser lidos avidamente (SCHLICKMANN, 2015, p. 43).

Em contrapartida, a condenação do *apartheid* entrelaçava-se, nas páginas escritas por afro-brasileiros, à uma conjuntura maior das lutas contra o colonialismo e pela independência dos países do continente africano. O engajamento do Movimento Negro nas questões da África do Sul perpassava o dado anticolonial e unia-se à trama de questões contemporâneas mais amplas da África, com ênfase nas relações internas e externas da África Austral, a fim de compreender a base de sustentação do regime racista.

A ênfase nos movimentos de resistência ao regime de segregação racial sul-africana e as demais dinâmicas anticoloniais que se sucederam na África, estava conectada à conjuntura dos debates sobre o racismo na esfera nacional. Na retórica formulada por articulistas e intelectuais negros desse contexto, associados à busca pela composição e afirmação de uma identidade negra coletiva, era importante exemplificar, nas atuações e ideias dos grupos e personalidades *antia-partheid*, as formas de protesto exercidas em outros lugares, especialmente, na África do Sul.

Referências bibliográficas

ALBERTI, Verena; PEREIRA, Amílcar Araújo. Qual África? Significados da África para o Movimento Negro no Brasil. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, no 39, janeiro-junho de 2007.

ANDRADE, Luiz Fernando Costa de. *O Movimento Negro e a cultura política no Brasil (1978-1988): o caso de São Paulo*. Dissertação (Mestrado) -- Universidade Federal de São Carlos, São Carlos, 2015.

ALMEIDA, Adriana Aparecida de. *O PASQUIM e O Pasquim 21: práticas discursivas jornalísticas de resistência*. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem. Campinas, SP, 2006.

BIKO, Steve. *Escrevo o que eu quero*. São Paulo: Editora Ática, 1990.

CARDOSO, Paulino de Jesus Francisco. *A luta contra a apatia: estudo sobre a instituição do Movimento Negro antirracista na cidade de São Paulo*. Itajaí: NEAB; Casa Aberta Editora, 2012.

CHANAIWA, David. A África Austral. In: AJAYI, J. F. A. de. *História geral da África, VI: África do século XIX a década de 1880*. Brasília: UNESCO, 2010.

JOSE, Joveta. Angola: Independência, conflito e normalização. In: MACEDO, José Rivair (Org). *Desvendando a história da África*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2008.

LOPES, Maria Aparecida Oliveira. *História e memória do negro em São Paulo: efemérides, símbolos e identidade (1945-1978)*. Tese de Doutorado – Faculdade de Ciências e Letras de Assis – Universidade Estadual Paulista, Assis, São Paulo, 2007.

MACEDO, José Rivair. *História da África*. São Paulo, Editora Contexto. 2013.

MARTINS, Sandra; THEODORO, Gerson (Togo Yoruba); GOMES, Flávio. Redemocratizando na raça: sobre memórias, intelectuais negros e movimentos sociais contemporâneos (notas de pesquisa). *Histórias: questões & debates*. Paraná, v. 63, n. 2, 2015.

MAZRUI, Ali A. Introdução. In: MAZRUI, Ali A; WONDJI, Christophe (Org). *História Geral da África VIII: África desde 1935*. UNESCO, 2010.

NGCONGCO, Leonard D. O Mfecane e a emergência de novos Estados africanos. In: AJAYI, J. F. A. de. *História Geral da África, VI: África do século XIX à década de 1880*. Brasília: UNESCO, 2010.

PACHECO, Ana Júlia. *Apartheid nas páginas da Revista Veja (1968-1985)*. Dissertação (Mestrado), Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Programa de Pós-graduação em História. Porto Alegre, 2018.

PACHECO, Ana Júlia. *Dimensões do Atlântico Negro: o apartheid sul africano nas reinvenções da luta antirracista no Brasil (1974-1995)*. Tese (Doutorado), Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Programa de Pós-graduação em História. Porto Alegre, 2023.

PEREIRA, Amílcar Araújo. *O Mundo Negro: a constituição do Movimento Negro contemporâneo no Brasil (1970-1995)*. Tese (doutorado em História) – Universidade Federal Fluminense, Rio de Janeiro, 2010.

PEREIRA, Ana Lúcia Danilevicz. A África do Sul independente: segregação, Apartheid e transição pactuada. In: VISENTINI, Paulo G. Fagundes; PEREIRA, Ana Lúcia Danilevicz (Org). *África do Sul: História, Estado e Sociedade*. Brasília: FUNAG/CESUL, 2010.

PEREIRA, Ana Lúcia Danilevicz. *África do Sul e Brasil: dois caminhos para a transição ao pós-Guerra Fria (1984-1994)*. Porto Alegre, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Programa de Pós-Graduação em História, Tese de Doutorado, 2007.

PEREIRA, José Francisco. *Apartheid: o horror branco na África do Sul*. São Paulo: Brasiliense, 1986.

PINTO, Regina Pahim. *Movimento Negro e Educação do Negro: a ênfase na identidade*. Cad. Pesq., São Paulo, n.86, ago. 1993.

POCOCK, John. *Linguagens do ideário político*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2003.

RIOS, Flávia. *Elite Política Negra no Brasil (1978-2002)*. 2014. Tese (Doutorado em Sociologia) - Departamento de Sociologia, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.

RIOS, Flávia. Nzinga informativo: redes comunicativas e organizacionais na formação do feminismo negro brasileiro. *Cadernos adenauer XIX*, n°1, 2018.

SANTOS, Ivair Augusto Alves. *O Movimento Negro e o Estado (1983-987): O caso do Conselho de Participação e Desenvolvimento da Comunidade Negra no Governo de São Paulo*. Dissertação (Mestrado em Ciências Políticas) – Universidade Estadual de Campinas. Campinas, 2001.

SILVA, Cristiane Mare da. *Da dignidade da política: invenção da África do sul democrática (décadas 1980-1990)*. Tese - Programa de Estudos Pós-Graduados em História, da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2021.

SILVA, Cristiane Mare da. *A poética da esperança: os sentidos políticos nas memórias de Nelson Mandela*. Dissertação (Mestrado em História Social) Programa de Estudos Pós-Graduados em História, da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2016.

SCHLICKMANN, Mariana. *A introdução dos estudos africanos no Brasil nos anos 1959-1987*. Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, 2015.

SILVA, Danilo Santos da. *Pan-Africanismo no Brasil: O lugar da África e o Movimento Negro Unificado (1978-1988)*. XVIII Encontro de Iniciação Científica, 2010, João Pessoa-PB. Construindo saberes, 2010.

SOUZA, Florentina da Silva. *Afro-descendência em Cadernos Negros e Jornal do MNU*. 1 ed., 1 reimp. – Belo Horizonte: Autêntica, 2006.

VILALVA, Mario. *África do Sul do isolamento à convivência: reflexões sobre a relação com o Brasil*. Brasília: FUNAG, 2016.

O passado, os arquivos e a construção de um futuro imagético pós-colonial (Moçambique e Brasil, 1974-2023)¹¹⁰

Matheus Serva Pereira

INSTITUTO DE CIÊNCIAS SOCIAIS DA UNIVERSIDADE DE LISBOA (ICS-ULISBOA)

Os processos de independência das nações africanas, a partir da segunda metade do século XX, foram acompanhados pelo surgimento de uma escrita da História da África a partir das experiências dos próprios africanos. Rompendo com uma escrita racista imperial sobre o passado do continente, controlar a escrita sobre o seu próprio passado também significou ter o controle sobre os arquivos, o que deveria ser arquivável e os sentidos do que deveria ser preservado. Enquanto local constitutivo do poder do Estado, os arquivos pós-coloniais indicam as imbricadas disputas levadas a cabo pelos variados projetos nacionais existentes no continente africano, assim como a dimensão global da construção da nação na África pós-colonial. Nesse sentido, o capítulo analisará os caminhos que levaram ao Arquivo Edgard Leuenrouth (AEL), localizado na Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), a terem

110. Uma versão deste artigo foi publicada em 2021, no volume 28, número 48, na revista *Esboços*, com o título “História social de um documento global: trajetórias do filme 25 e a escrita da história da África pós-colonial (Moçambique, Brasil e Europa, 1974-2019)”. A escrita deste artigo contou com o apoio financeiro de Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (Fapesp) bolsas nº 2017/07096-4 e 2018/05617-0. Fundo de Apoio a Ensino Pesquisa e Extensão (FAEPEX – Unicamp), nº 2338/18. Projeto INDICO – Arquivos coloniais nativos: micro-histórias e comparações, financiado através de fundos nacionais pela FCT, Fundação para a Ciência e Tecnologia (referência PTDC/HAR-HIS/28577/2017), e sediado no Instituto de Ciências Sociais da Universidade de Lisboa.

sob seus domínios o vasto acervo documental e imagético do filme “25” e, conseqüentemente, uma conexão importante com a história de Moçambique no pós-independência (1975). Produzido e realizado por José Celso Martinez e Celso Luccas, ambos do grupo dramaturgíco brasileiro Teatro Oficina, com financiamento prioritário de países europeus, como Portugal, Inglaterra e França, além do apoio do recém governo independente moçambicano, o filme é, ao mesmo tempo, um registro da independência de Moçambique e uma proposta de construção de um futuro pós-colonial global. Pensando o “25” e uma vasta gama de documentos relacionados ao filme a partir de uma perspectiva da história social do objeto, o capítulo abordará questões referentes a produção cinematográfica no contexto da independência moçambicana, a promoção de uma imaginação visual anticolonial para o país e como a ideia de “varrer as antigas imagens” coloniais dialogam com perspectivas da escrita da história da África depois das independências, as dificuldades em se ter acesso a arquivos nos próprios países africanos e a necessidade de uma escrita da história da África pós-colonial que leve em consideração a internacionalidade das dinâmicas da formação das nações no continente. Ao mesmo tempo, problematizará conseqüências e desafios da escrita da história da África a partir da pulverização de acervos documentais sobre o passado africano existente em arquivos ao redor do globo.

O vasto acervo documental escrito e imagético do filme 25, localizado no AEL está armazenando no fundo Teatro Oficina. O fundo corresponde aos registros dos trinta primeiros anos de existência do grupo dramaturgíco Teatro Oficina e é composto por documentos fonográficos, audiovisuais, iconografias, obras bibliográficas, anotações e textos. De acesso público, o acervo contém cerca de 450 registros audiovisuais, mais de 300 registros em áudio, mais de 21 mil registros iconográficos, 12 metros lineares de documentação textual e aproximadamente 100 obras bibliográficas. A documentação do Teatro Oficina circulou juntamente com o exílio de seus integrantes

durante a ditadura militar no Brasil. Nos anos 1980, com o progressivo retorno ao país de seus membros, o corpo histórico-documental do grupo começou a ser organizado, em 1981, sob a coordenação de Ana Helena Corrêa de Camargo. O objetivo era de coletar, restaurar, identificar e organizar documentos produzidos pelo teatro entre 1961 e 1981. O resultado dessa primeira iniciativa de compilação e catalogação da documentação resultou no Arkivo Oficina (CAMARGO, 1981). O acervo do Teatro Oficina, entre 1961 e 1986, está em salvaguarda do AEL-Unicamp desde 1987, quando foi comprado pela Associação de Energias e Trabalho de Comunicação Sem Fronteiras Uzyna Uzona, sociedade civil mantenedora do Teatro Oficina na época e cedido ao arquivo. O acervo do AEL-Unicamp passou por um intenso processo de levantamento e reorganização entre 2011 e 2019. O projeto desenvolvido por Lucilene Reginaldo entre 2013 e 2017, “Fontes para a história da África no acervo do Arquivo Edgard Leuenroth: repertório documental, 1711-1972”, foi um dos exemplos de trabalhos realizados por professores, pós-doutores, funcionários e funcionárias da Unicamp para trazerem novas perspectivas e possibilidades para a escrita da história da África a partir da documentação existente no AEL-Unicamp.

“Varrer as antigas imagens”: passado, arquivos e nações africanas

Construção de memórias coletivas e mitificações do passado são processos narrativos das construções identitárias nacionais que estão correlacionados e acionam perpetuamente diferentes repositórios para representar o passado a partir de perspectivas do presente, com projeções específicas na busca por um futuro. Os documentos, de naturezas variáveis, armazenados em arquivos, possuem uma importância fundamental nas possibilidades de ativação de determinados tempos ou fatos históricos, sobretudo quando associados a promoção de projetos políticos e culturais nacionais. Enquanto espaço de poder,

o arquivo é um local de seleção que privilegia certos documentos em detrimento de outros. Ao longo dos anos 1980 e 1990, diferentes vertentes historiográficas problematizaram os arquivos como fruto de processos complementares de resgate e de organização do esquecimento. As reflexões sobre a escrita da história e sua relação com os arquivos têm encarado estes não apenas como repositórios de conhecimentos, mas como locais de produção do conhecimento, como responsáveis pela monumentalização dos Estados e como espaços privilegiados para a realização de exercícios etnográficos das relações de poder nos/dos Estados. Portanto, é fundamental tratá-los, ao mesmo tempo, como repositórios de fontes históricas para o trabalho historiográfico e sujeitos históricos que interferem na escrita da história (STOLER, 2002). A historicização dos arquivos como tecnologias de poder nos remete para a compreensão contemporânea realizada por Mbembe (2015, p.4), que o define não como “um local de despejo” ou “um lugar onde reciclamos os resíduos da história”, sendo “inicialmente e principalmente um espaço epistêmico”.¹¹¹

Os arquivos, sobretudo aquele resultante dos exercícios da dominação colonial, devem ser entendidos como agentes produtores de “fatos” e detentores de poderes. Sua imbricada capacidade em atribuir status a formas e conteúdo são promovedoras de uma importância singular na legitimação do Estado. Documentos em arquivos e os prédios que os salvaguardam são símbolos de instituições, e fazem parte constitutiva do Estado e dos órgãos que controlam o acesso às fontes históricas. Porém, a existência de arquivos também constitui uma constante ameaça ao Estado ou, ao menos, aos grupos e agentes do poder que controlam o aparato estatal. Afinal, os arquivos são composições feitas por fragmentos que, a partir de determinados critérios, podem ser (re)organizados para contar variadas histórias.

111. Tradução livre. No original: “*a museum properly understood is not a dumping place. It is not a place where we recycle history’s waste. It is first and foremost an epistemic space*”.

Como observa Mbembe (2002), existe uma íntima relação entre as possibilidades de se escrever uma determinada história, os arquivos e as formas de poder referentes ao armazenamento de documentos do/sobre o passado.

As pesquisas preocupadas em escrever uma história “vista de baixa”, assim como aquelas que se dedicaram, a partir dos anos 1950, em escrever uma história da África a partir de um ponto de vista distinto dos parâmetros coloniais europeus, estão familiarizados com as dificuldades de reconstruir o passado de sujeitos sociais que não necessariamente produziram seus próprios registros. A separação da história da África da história dos Impérios passou, fundamentalmente, pelo exercício de produção historiográfica contra a corrente, das entrelinhas, dos não ditos. Os processos de independência das nações africanas, a partir da segunda metade do século XX, foram acompanhados pelo surgimento de uma nova escrita da história da África. Rompendo com uma produção racista imperial sobre o passado do continente e de seus habitantes, controlar a escrita sobre o seu próprio passado significava também ter o controle sobre os arquivos no qual estavam os documentos que pudessem ser utilizados para a construção dessa história (COOPER, 2016).¹¹²

Como um exercício de constatação dos erros e dos mal-entendidos, a reorganização dos arquivos coloniais em arquivos pós-coloniais ou a produção de novos processos de arquivamentos pelas nações africanas independentes, promoveu uma crítica aos saberes e poderes colonizadores europeus, que, com suas lentes racistas, distorceram, interferiram e dominaram as sociedades africanas, mas não as

112. Cabe dizer que a história oral foi, desde o início da produção de uma história da África em parâmetros não coloniais, empregada como uma ferramenta capaz de contornar as barreiras dos arquivos construídos pelos colonizadores e de produzir novos arquivos, supostamente mais fidedignos ao passado africano. Mais recentemente, oralidade e escrita em contextos africanos têm sido apontadas como formas não necessariamente opostas de registros e representações de uma determinada realidade.

silenciaram. A emergência da escrita da história da África em parâmetros não eurocentrados passou por um diálogo entre a capacidade – ou não – de historiadores e historiadoras em transpor as barreiras silenciadoras existentes nos documentos arquivísticos coloniais para analisar os africanos como sujeitos de suas histórias. Exemplos como os trabalhos de Terence Ranger (1968) e Allen Isaacman e Barbara Isaacman (1976; 1977) podem ser listados como pioneiros em buscar sistematizar a relação entre a invisibilidade de africanos e africanas nos arquivos dos colonizadores europeus e a noção de resistência como base para a análise da ação africana no passado.

Ao mesmo tempo, o arquivo tem sido apontado como uma invenção contemporânea empregada como dispositivo tecno-ideológico de dominação do poder colonial europeu. Nesse sentido, funcionou como uma tecnologia de controle onde as relações de poder coloniais foram inscritas, armazenadas e codificadas (STOLLER, 2002). Enquanto local repositório e produtor de conhecimento, na transição do período colonial para o pós-colonial, o arquivo tornou-se um importante mecanismo de contraposição da sistematização epistemológica do poder colonial, principalmente a partir do exercício de novas maneiras de combinar seus conteúdos e promover novas representações.

Ao longo dos processos de dismantelo das estruturas coloniais europeias na África, rapidamente foi percebido pelas novas nações o poder que emanava dos arquivos, acarretando um processo de reorganização dos arquivos coloniais em arquivos pós-coloniais. Este não foi um processo linear de suplantação de uma estrutura burocrática de dominação externa por outra capaz de registrar uma realidade fidedigna das sociedades africanas. Como local constitutivo do poder do Estado e uma tecnologia que o reforça, os arquivos surgidos no período pós-colonial indicam as imbricadas disputas dos variados projetos nacionais existentes no continente. A compreensão dos arquivos como espaços constitutivos do poder do

Estado, promoveu a elaboração de arquivos pós-coloniais, sobretudo compostos por materiais advindos das lutas anticoloniais, preocupados em restituir histórias marginalizadas e silenciadas pelo poder colonial e que apontam para as imbricadas disputas levadas pelos variados projetos nacionais existentes no continente, assim como para a dimensão global da construção dos Estados-nacionais na África contemporânea.

Estudar a descolonização é, fundamentalmente, um exercício de reflexão sobre processos e momentos de incertezas (COOPER, 2016). Uma das características mais desafiadoras para as pesquisas dedicadas ao estudo do contexto histórico das descolonizações está na natureza dos arquivos produzidos no âmbito das pautas anticoloniais. Sua característica subterrânea, de subversão do poder instituído e de circulação daqueles que combateram pela libertação acarreta uma dificuldade, primeiramente, em localizar sua própria existência. A natureza internacional da construção dos Estados nacionais africanos, resultante das conjunturas das demandas e necessidades de uma luta global pela libertação do jugo colonial, derivaram em uma significativa dispersão documental. Por isso mesmo, as miscelâneas dos arquivos pós-coloniais encontram, por vezes, caminhos inusitados. A ordenação de fragmentos documentais em fundos arquivísticos a serem investigados muda, muitas vezes, de como ler arquivos imprecisos ou inconsistentes, para como encontrar qualquer arquivo (WHITE, 2015).

A aleatoriedade, o armazenamento caótico, a incompletude existente nos fundos arquivísticos localizados nas instituições de salvaguarda do passado nos territórios das nações africanas, assim como a dispersão de documentos ao redor do mundo, devem ser encaradas não tanto como obstáculos para escrever a história da África depois dos anos 1960, mas como parte integrada e integrante dessa história. A questão é como a miscelânea de documentos existentes ao redor do globo sobre o período pós-colonial conta uma história sobre os

processos de descolonização e as idas e vindas da emergência e constituição dos Estados africanos.

A pulverização e os muitos formatos documentais para o estudo do passado africano, sobretudo no momento das independências, diz respeito a como os movimentos nacionalistas e independentistas africanos, por vezes antes mesmo de conseguirem concretizar suas reivindicações de libertação do jugo colonial, perceberam o poder político que emanava das invenções tecnológicas coloniais. A invenção das câmeras fotográficas e do cinema estiveram, por exemplo, intimamente conectadas ao desenvolvimento do imperialismo do século XIX. Como salienta Ariella Azoulay (2019, p. 30), “a câmera tornou visível e aceitável a destruição do mundo imperial e legitimou a reconstrução do mundo nos termos do império”. Todavia, quando do momento das descolonizações, a fotografia e o cinema já haviam sido apropriados e ressignificados amplamente na África. De maneira sistemática, diversos movimentos usaram o poder das imagens e da cultura visual do século XX como instrumentos anti-imperialistas e capazes de auxiliar na divulgação de suas causas e, conseqüentemente, promover o fim do colonialismo (FERREIRA, 2016).

Como observa Raquel Schefer (2020, p. 56), o arquivo do cinema moçambicano, entre os anos 1960 e 1980, é o produto “de uma circulação temporal e espacial, remetendo esta última acepção para a dimensão internacionalista do arquivo”. As dificuldades contemporâneas em se ter acesso aos arquivos nos/dos próprios países africanos acarreta a necessidade de uma escrita da história da África pós-colonial que leve em consideração a internacionalidade das dinâmicas da formação das nações no continente. Analisar o filme 25 e, especialmente, a sua produção e armazenamento podem nos ajudar a compreender o poder da elaboração de registros, sobretudo imagéticos, cabíveis de serem arquivável que tinham como intuito “varrer as antigas imagens” coloniais e auxiliar na promoção de uma reflexão sobre

os desafios da escrita da história da África a partir da pulverização de acervos documentais do passado moçambicano.

O filme é, ao mesmo tempo, um registro da independência de Moçambique e uma proposta de construção de um futuro pós-colonial global. Produzido e realizado por José Celso Martinez Corrêa – Zé Celso – e Celso Luccas, com financiamento português, belga, francês e moçambicano, justamente com este objetivo. Como técnica de produção cinematográfica, o filme corresponde a uma “coleção de empréstimos” (MONTEIRO, 2017, p. 7). Seu conteúdo consiste em imagens de arquivo da televisão portuguesa, filmes portugueses de ficção, sequências de fotografias e filmagens feitas pelos diretores, acompanhadas por uma edição sonora que varia entre músicas cuidadosamente selecionadas para dialogarem com as imagens, áudios de discursos feitos por Samora Machel, líder da Frente de Libertação de Moçambique (Frelimo), e uma narração que alterna entre uma voz-off com frases que pontuam posições políticas e uma narração explicativa que contava uma história muito semelhante a encontrada nos discursos de Machel e nas teses dos congressos da Frelimo. O que o espectador vê reforça e valoriza aquilo que é ouvido. A figura do opressor português, a união entre grupos sociais para a formação da Frelimo, a vitória conquistada por meio da luta armada, a derrocada dos símbolos coloniais, a alegria com a independência e a celebração de figuras importantes desse processo, como Eduardo Mondlane e, principalmente, Samora Machel. Para além da grande distância percorrida em Moçambique na busca por imagens que mostrassem a plenitude do território e representassem a narrativa histórica almejada, os diretores filmaram momentos singulares da celebração da independência, como o evento oficial do fim do colonialismo e da independência moçambicana, ocorrida no estádio da Machava, a “festa da continuação da revolução”, um desfile pelas ruas de Maputo, capital do país, e a chegada de Machel na cidade.

Independência moçambicana, cinema e a escrita imagética pós-colonial

Depois de mais de uma década de luta armada, em 1975, Moçambique conseguiu tornar-se uma nação independente. Capitaneada pela Frente de Libertação de Moçambique (Frelimo), os conflitos contra o colonialismo português foram marcados por intensos embates militares. Uma parte integrante do processo de libertação da dominação colonial esteve na necessidade de assumir a responsabilidade de contar uma história diferente da feita pelos colonizadores. Com o advento da independência, pretendeu-se, a partir de diferentes frentes de ação, historicizar a luta anticolonial de maneira íntima a própria construção da Frelimo e das perspectivas centrais para a nacionalidade moçambicana que o movimento defendia. (PAREDES, 2014).

No processo de construção de um mundo moçambicano pós-colonial, o audiovisual foi empregado como uma das armas contra o colonialismo. Durante a luta de libertação, a Frelimo não constituiu de imediato uma equipe responsável pela captura e produção de imagens que propagandassem a sua causa. Isso não quer dizer que ignoravam o poder da linguagem visual como instrumento de convencimento. Afinal, foi iniciada, rapidamente, uma política de propaganda fílmica por meio de convites a equipes de filmagem estrangeiras, o que, segundo Convents (2011, p. 346), terminou por glorificar “mais a Frelimo e os seus líderes do que o povo moçambicano”. É a partir desta abertura que realizadores e equipes dos Estados Unidos, Brasil, Iugoslávia, Suécia, Inglaterra, Holanda, Itália, União Soviética, China e França, produziram materiais, em diferentes formatos, com uma visão que corroborava a luta de libertação dirigida pela Frelimo e divulgava internacionalmente sua causa política. Apesar da escassez de recursos técnicos e de quadros para operarem os poucos equipamentos, a Frelimo investiu em uma pequena equipe composta pelos guerrilheiros Artur Torohate e José Soares, posteriormente acrescida por Carlos Djambo, como responsáveis pelo registro factual imagético

das ações do movimento. O objetivo era o de registrar as operações armadas contra o colonialismo português, tendo como destinatário a História, mais do que o público (CABAÇO, 2017).

Zé Celso, um dos realizadores do 25, em livro publicado em 1980, demonstra conhecer as estratégias da Frelimo no emprego do cinema como ferramenta capaz de conquistar a opinião pública internacional, identificando que o movimento desenvolveu

toda uma documentação [imagética] da guerra que foi [...] decisiva para Moçambique provar que havia zonas libertadas; estes filmes foram mostrados na ONU, porque Portugal dizia que não existiam zonas libertadas, dizia que era um bando de bandidos e terroristas, que não havia uma guerrilha, que não havia uma guerra popular, e os filmes provaram o contrário, então a origem do cinema moçambicano é ligada à guerra de libertação e à necessidade. (CORRÊA, 1980, p. 9)

Com o fim do colonialismo, o audiovisual continuou sendo, por pouco mais de uma década, um dos mais importantes instrumentos na produção de acervos sobre o momento histórico que era vivido e um instrumento político-pedagógico. A construção da nacionalidade moçambicana passou pelo uso do cinema, especialmente o de estilo documentarista, como uma ferramenta para se contar um passado que justificasse o presente e projetasse um futuro. A câmera de filmagem paulatinamente foi sendo direcionada para o espaço interno da nação, para o poder do cinema e sua capacidade na montagem de um passado que reforçava a luta do tempo presente em defesa da unidade nacional e do *homem novo* (LOPES, 2016). Os filmes eram vistos pelos dirigentes da Frelimo como uma maneira eficaz de divulgar uma determinada identidade que se pretendia enquanto nacional. No contexto das décadas de 1970 e 1980, de praticamente inexistência da televisão no país, o incentivo estatal por uma produção cinematográfica encontrava-se vinculado às transformações políticas marcadas pela luta armada contra o colonialismo e pela construção de uma nova

sociedade pós-colonial e, posteriormente, socialista, o que transformou Moçambique num campo aberto à experimentação transnacional audiovisual (FRANÇA & RIBEIRO, 2015).

Desde o começo da nação, a Frelimo ambicionou “um cinema de unificação nacional capaz de elaborar um novo corpo político, o povo moçambicano, unido por uma história comum de resistência” (SCHEFER, 2015, p. 36). O objetivo coadunava-se com a leitura de que era necessário distanciar-se da construção imagética produzida dentro dos marcos cinematográficos capitalistas e coloniais portugueses, feitos entre os anos 1950 e 1960, possuidores de um objetivo político de propaganda, num contexto internacional de fim dos impérios europeus, em prol da manutenção do domínio português na África (FRANÇA, 2016). Portanto, em 1975, a Frelimo já havia internalizado o papel e a importância do cinema em seu projeto de modernização da sociedade. Por isso mesmo, um dos primeiros órgãos criados para compor o corpo do novo Estado que era desenhado foi o Serviço Nacional de Cinema, substituído, em 1976, pelo Instituto Nacional de Cinema (INC). A atividade cinematográfica em Moçambique não ficou restrita ao INC. No entanto, as iniciativas existentes estiverem sempre de acordo com a prioridade definida pelo governo frelimista para o cinema (CABAÇO, 2017).

O INC foi um importante local de conflito ao redor da produção e promoção da imagem que se queria construir para a nova nação. No contexto posterior à independência, as produções cinematográficas enquadraram-se nos desejos propalados pela propaganda oficial da Frelimo de difusão do seu ideário revolucionário. Dentro dessa perspectiva, o INC mostrou-se preocupado em registrar o momento histórico pelo qual passava Moçambique levantando recursos para a formação de quadros técnicos, pelo incentivo do registro em película do maior número possível de eventos nacionais, com o objetivo de construir um arquivo histórico audiovisual da revolução, e pela produção de imagens em prol da consolidação do projeto frelimista de

cultura e unidade nacional. O INC foi um espaço no qual defendia-se a ideia de que deveria ser feito um “cinema popular e revolucionário”, capaz de “produzir a imagem do povo para a restituir ao povo” (CABAÇO, 2005). No início dos anos 1980, a Frelimo consolida seu controle sobre as narrativas do destino-manifesto que havia atribuído para si de construção do “povo moçambicano”, instrumentalizando o cinema para essa finalidade. As interferências político-partidárias, crescentes durante essa década, terminaram por destituir a “estética da libertação” existente até então no cinema produzido em Moçambique, implementando, em contrapartida, uma nova estética de tendência realista socialista.

Enquanto fenômeno histórico que ocorre de maneira concomitantemente ao desenrolar da luta de libertação e da construção da nação como corpo político unificado e independente, o surgimento e a consolidação do cinema moçambicano, entre as décadas de 1960 e 1980, como distingue Schefer (2017), possui três momentos. A primeira fase se insere em um momento do pré-cinema nacional, cronologicamente localizado entre 1966 e 1974/75, elaborado durante à independência do país. Uma etapa seguinte, marcada pela fundação dos órgãos de regulamentação do cinema, pode ser dividida em duas etapas. A primeira, de 1974/75 a 1979, de instituição de uma “estética da libertação”, rapidamente seguida por um período, entre 1979 e 1984, de destituição desta representação política de linguagem cinematográfica. O último momento é constituído pela adoção de uma estética do realismo socialista, com a produção de “ficções da libertação”, encerrado apenas após o incêndio que devastou algumas das estruturas do INC, em 1991.

Ao longo dessas fases, como observa Coelho (2013) ao conceituar a relação da Frelimo com a escrita da história moçambicana a partir do conceito de “*Script* da libertação”, a Frelimo lutou para monopolizar a escrita e as representação sobre a nação. Isso ocorreu por meio de uma sistemática roteirização e uniformização das narrativas

sobre o passado, ordenando e codificando a história moçambicana e de seu cinema como inseparáveis da guerra de libertação (1964-1974) e da revolução pós-colonial (1975-1987), ao mesmo tempo definiu-os como processos históricos siameses da própria Frelimo e do seu projeto político-cultural como partido-Estado que tinha por direito o controle da nação. Dentro deste projeto de reeducação autoritária da história, o consenso historiográfico contemporâneo é de que existiu no cinema revolucionário moçambicano dois movimentos antagônicos. Por um lado, a afirmação de uma linguagem cinematográfica como arte eficaz na promoção da emancipação político-cultural anticolonial. Por outro, caracterizou-se pelo uso instrumental do cinema como dispositivo ideológico de propaganda, controle e dominação. A experiência na construção de uma imaginação visual anticolonial de cunho nacional, para o caso de Moçambique, passou pela atração de um movimento transnacional internacionalista divulgador, promotor e produtor de uma revolução estética global que andaria lado a lado com as revoluções políticas, principalmente de cunho socialista (GRAY, 2016). No pós-1975 e ao longo da década de 1980, o cinema em Moçambique esteve entre a luta global revolucionária anticapitalista e anti-imperialista, e o projeto local de descolonização e formação da nação. No entroncamento entre internacionalismos e pautas circunscritas das lutas locais é possível identificar percalços e tensões entre os anseios artísticos, estéticos, interpretativos, sobretudo de cineastas estrangeiros, e a concretude prática-cotidiana das formas políticas de aplicação e construção do poder no período pós-colonial.

Para analisar esses processos dinâmicos de escalas distintas é importante olhar para o cinema africano no momento das descolonizações a partir de um exercício interpretativo capaz de “deslocar as análises das representações cinematográficas do campo estritamente estético para a esfera política e para o terreno epistemológico” (SCHEFER, 2016, p. 159). As etapas distintas de produção, exibição, circulação, ou seja, todo o material referente a construção do filme e

não apenas o filme em si, o armazenamento arquivístico desses documentos e os usos do 25, devem ser analisados como processos de fenômenos históricos com variadas camadas de complexidade que interferem mutuamente entre si, em múltiplas linhas temporais e espaços geográficos.

Produção, exposições, recepções e circulação do filme “25”

O objeto fílmico 25, suas diferentes versões, os processos de produção, exibição, recepção e circulação, desde o início, em 1975, da construção do projeto realizado por Zé Celso e Celso Lucas, pode ser considerado dentro de uma perspectiva de horizontes de expectativas que envolviam um complexo processo de seleção de eventos, indivíduos e significados relacionados a construção do que viria a ser imaginado enquanto constitutivo natural da nação moçambicana. O 25 pode ser encarado como um “complexo de memória” (PERALTA, 2017, p. 23), ou seja, “um repositório perpetuamente mutável de apresentação do passado para os fins do presente” (BELL, 2003, p. 66). Como algo em constante negociação pelos grupos e agentes sociais que acionavam a memorização do passado, atribuindo significados para eventos históricos, não se trata aqui de analisar a capacidade cinematográfica de seus realizadores em recriar o passado “tal como aconteceu”. O intuito é de apreender as variadas e complexas maneiras pelas quais o presente enquadrou a recordação do passado colonial e da descolonização. Enquanto principal agente da memória oficial de Moçambique no pós-1975, a Frelimo buscou recontar a história do passado colonial, do despertar da luta pela descolonização e das populações que habitam o território do país, no sentido de convergir sua narrativa para a diluição e eliminação de diferenças regionais, linguísticas e étnicas, com o intuito de consolidar o que viria a ser o “povo moçambicano” no singular, e, conseqüentemente, da própria existência da nação. O 25 foi um dos eventos em que o

passado foi – e continua a ser - recontado, encenado, ou seja, ativado enquanto memória que deve ser valorizada em detrimento de outras possíveis, bem como um local de projeção de futuros desejados e de tensões na formulação de projetos de sociedade.

Produção

O filme *25* começou a ser feito quando Zé Celso e Celso Luccas estavam em Lisboa, em 1974, local para onde muitos membros do Teatro Oficina exilaram-se por conta da ditadura militar vigente no Brasil. O sucesso de ambos com a experiência audiovisual do curta-metragem *O Parto*, filme sobre o renascimento da sociedade portuguesa após a Revolução dos Cravos e financiado pela Rádio e Televisão de Portugal (RTP), deu-lhes prestígio para a realização de outros projetos (SILVA, 2006, p. 52-63).

Como resultado, foram produzidas, ao menos, duas versões, uma mais curta, com narração em francês, feita para circular por festivais internacionais de cinema e para ser transmitida pela televisão francesa, intitulada “Choque de Culturas” (AEL, Teatro Oficina, Apontamentos sobre o filme). Uma outra versão, mais longa, foi feita para um público falante de português. Celso Luccas considera esta última como a que melhor corresponde aos anseios dos realizadores (SILVA, 2006, p. 75). Porém, as diferenças entre ambas são relativamente pequenas, pelo menos no que diz respeito a estrutura do filme.

Sua produção levou dois anos de trabalho. Inicialmente, o *25* foi financiado pela RTP, que enviou para Moçambique, em junho de 1975, Zé Celso, Celso Luccas, equipamentos de filmagem e técnicos. Desavenças sobre os rumos da produção fizeram com que a RTP retirasse o apoio (SILVA, 2006, pp. 64-79). Em seguida, o recente governo da Frelimo passou a financiar o projeto, dando apoio logístico para os trabalhos de filmagem no país e, posteriormente, quando o INC já estava em atividade, comprou os seus direitos. O filme ainda recebeu

o apoio, no momento da montagem, da RTP, que permitiu aos realizadores utilizarem seu acervo de imagens e do Instituto Nacional de Audiovisual francês, que, ao que tudo indica, pagou pela mixagem de som, realizada em Londres.

Segundo entrevista concedida por Celso Luccas, em 2019, a chegada em Maputo ocorreu

[...] dois dias antes da festa de independência. Nós não tínhamos absolutamente nada planejado e não tínhamos um roteiro. Fomos com as câmeras e deixamos os acontecimentos virem em direção da gente. [...] Portanto, o roteiro e o argumento do filme foram feitos na montagem. Depois que o material estava pronto, nos perguntamos: 'O que faremos com isso tudo?' (risos). Mas não teve pré-roteiro, nada disso! A gente caiu de paraquedas com a câmera e começamos a filmar. (GALLO, 2020, p. 304)

O depoimento insiste na existência de uma espontaneidade no que foi registrado, fornecendo uma áurea de autenticidade ao seu resultado, que pode ser problematizada. No filme *O Parto* já existiam cenas que dialogavam com o contexto angolano e moçambicano das lutas de descolonização, indicando um conhecimento prévio dos realizadores sobre o que poderiam encontrar em Moçambique. Para além, o apoio da Frelimo, com equipamentos e, especialmente, um avião que os levou para locais específicos em que deveriam filmar, não é acidental. Não fica claro quem escolheu esses locais, os realizadores ou os dirigentes da Frelimo. Porém, o que é evidente é que as regiões do país para onde se deslocaram foram escolhidas especificamente por simbolizarem diferentes significados e tempos históricos da presença colonial portuguesa no território moçambicano. O itinerário dos dois meses de gravação no país foi dividido entre Maputo, a Ilha de Moçambique, território de ocupação cronologicamente mais antigo da presença portuguesa, a hidrelétrica de Cahora Bassa, último grande empreendimento econômico português e que simbolizava, na época,

uma barreira a expansão da influência da Frelimo no sul moçambicano, e Wiryamu, local onde aconteceu um massacre perpetrado por tropas militares portuguesas. Apesar de Luccas dizer que o 25 não tenha sido roteirizado, foi, desde o começo, direcionado para contar uma determinada história que conectava um passado específico com a luta armada capitaneada pela Frelimo.

A naturalização do processo de seleção de eventos que deveriam ser objeto cinematográfico pode ser explicada pela maneira como os realizadores encararam a elaboração do material para o filme. Para eles, caberia ao 25 apresentar a “desmistificação do invasor” e a vitória dos oprimidos (AEL/UNICAMP, [entre 1977 e 1985]). Descolonizar o presente passava, necessariamente, por descolonizar os corpos, as imagens e as narrativas sobre o passado. Alguns documentos existentes no AEL indicam para como, desde a sua montagem, existiu um intuito pedagógico na produção, seleção e edição das imagens que o iriam compor (ver Figura 1). Buscava-se subverter uma maneira de contar a história de Moçambique, afastando-a de uma perspectiva que silenciava o racismo e a exploração colonial, e apresentar ao público aspectos da história da formação da Frelimo e de suas lutas, defendendo a justiça de suas causas, assim como sua responsabilidade e direito de gerência do futuro da nova nação. Com essas imagens e anotações feitas em grandes pedaços de papel, os realizadores conseguiam visualizar aquilo que viria a ser sua obra artística. Os storyboards revelam aspectos do processo de produção de 25 e um censo aguçado de seus realizadores em usar imagens que falassem aquilo que o contexto em transformação exigia. Como aparece escrito com destaque, em um determinado momento do filme, “A colonização é uma doença do europeu da qual deve ser completamente curado”. Um dos remédios para “matar o colonialismo” estaria no ato de “varrer as antigas imagens” por meio de um processo de ressignificação e criação de novas formas de registrar e representar, criando, assim, uma nova realidade.

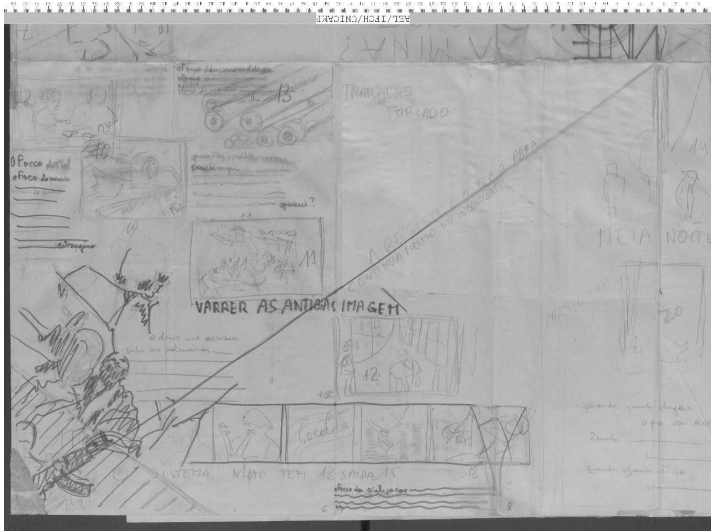


Figura 1 - Storyboard "Varrer as antigas imagens"
 Fonte: Arquivo Edgard Leuenroth; Universidade Estadual De
 Campinas — AEL/Unicamp [entre 1974 e 1977].

A realidade que era tentada retratar e, posteriormente, recriar com o filme, coadunava-se com aquela defendida pela Frelimo no momento da independência. O destaque dado a imagem de Eduardo Mondlane, um dos fundadores do movimento, e a centralidade das palavras de Samora Machel, serviam como validação da escolha de ambos como heróis nacionais, ao mesmo tempo em que as palavras de Machel deveriam ser entendidas como espelhos do projeto nacional frelimista. Também são encontradas no filme interpretações comuns à época, como a desconfiança de alguns dirigentes em relação a Maputo, a leitura de que existia na cidade um ambiente propício para a colaboração com o colonialismo e de defesa do capitalismo, o engrandecimento da luta armada, a defesa das zonas de libertação como locais de construção de um país justo e igualitário, a necessidade de uma “paciência revolucionária” que traria sucesso a nação e as visões moralizantes sobre a necessidade da ação revolucionária para a construção da nova sociedade pós-colonial.

A experiência dos realizadores passou pelo esforço desses em reorganizar um determinado olhar colonial que construiu uma maneira específica de retratar as paisagens e, sobretudo, as pessoas negras-africanas de Moçambique. Substituindo-as por uma nova imagem, positivada, ativa, combatente, que pode ser identificada ao longo do 25, buscava-se construir uma nova realidade. Mais do que registrar um acontecimento histórico, Zé Celso e Celso Luccas estavam dispostos a agirem como intérpretes do passado, reescrevendo a narrativa da colonização, reforçando as transformações do presente e defendendo, por meio de sua obra, o futuro moçambicano que estava a ser projetado. A construção dos símbolos nacionais promovida no 25 passava, obrigatoriamente, pela derrocada do que era identificado como originalmente vinculado a uma imagética colonial.



Figura 2 - Cartaz do filme 25
Fonte: AEL/UNICAMP [ca. 1977].

No topo do cartaz, encontram-se desenhos representando fases da revolta e resistência contra o colonialismo português, em uma linha cronológica que desemboca na constituição da luta armada promovida pela Frelimo. Primeiramente, a chegada dos portugueses, em seguida o massacre de Mueda, ocorrido em 1960, identificado pela Frelimo como um ponto de virada para a causa da independência nacional. Em terceiro, a revolta contra o colonialismo e, por último, a organização da luta armada, com Eduardo Mondlane a frente. No texto, embaixo das gravuras, estão indicadas datas relevantes no processo de independência e que explicam o título do filme: “25 junho 1962 – Fundação da Frelimo. 25 setembro 1964 – Início da luta armada. 25 abril 1974 – Queda do fascismo português. 25 junho 1974 – Independência de Moçambique”. Abaixo, um trecho de uma fala de Samora Machel: “A existência de classes e luta de classes. Essa é uma luta permanente, nós não podemos ignorar de forma nenhuma... Confundirmos a vitória militar com a vitória política. E dizemos: porque acabou a guerra, nós eliminamos a luta de classes. A luta de classes mantêm-se. Portanto haverá. Agora: Como consolidarmos o poder popular? Por isso é que dizemos: A luta permanecerá, luta de criar mentalidade nova, de criar o homem novo, que construirá a sociedade nova... e isso exige um combate”. O cartaz ainda possui uma versão, com as mesmas imagens, mas com as datas escritas em inglês e o discurso de Machel em francês.

Um dos cartazes do 25 condensava os sentidos que eram atribuídos ao filme por seus realizadores e pela Frelimo. No seu topo, encontram-se desenhos que o ornaram e narram uma história iniciada pela chegada dos portugueses em Moçambique, os massacres perpetrados pelo exército português, o sentimento de revolta gerado pelas mortes e, por último, o despertar para a resistência pela luta armada. Embaixo desses, fica explicitado o porquê do nome do filme. Listando datas importantes da formação da Frelimo e de sua combatividade contra o colonialismo português, o 25 trazia estampado em seu título e material de divulgação a sucessão de eventos considerados fundadores da luta político-militar

pela independência de Moçambique e também da nação, ocorridas nos dias 25 de diferentes meses e anos: junho de 1962, quando da fundação da Frelimo; setembro de 1964, início da luta armada; abril de 1974, Revolução dos Cravos e a queda do salazarismo em Portugal; e de junho de 1975, a independência. Ao centro, com destaque, uma imagem de Samora Machel, sorrindo, com ar amistoso, rodeado por camponesas e camponeses. Na base, um trecho de um discurso de Machel que está, na sua completude, no filme. O trecho escolhido para ser destacado é o que indica um caminho que viria a ser construído no pós-independência, de consolidação da Frelimo como um partido-Estado, justificado pela necessidade da “luta permanente” para a eliminação das classes sociais, para a criação de uma “mentalidade nova” e de um “homem novo”, que serviriam como base de sustentação para a construção da “sociedade nova” que deveria emergir no pós-25 de junho de 1975.

Existe uma longa bibliografia que discute a existência de padrões da reprodução imagética colonial dos corpos de homens e mulheres negros-africanos. De maneira geral, aponta-se para uma mercantilização desses corpos por meio de sua exotização ou sexualização que estampavam um lucrativo comércio de obras de arte e cartões postais; a cientificização desses indivíduos e de seus corpos como tipos raciais por serem analisados pelo escrutínio das perspectivas racistas científicas; e/ou a do corpo servil anônimo diluída ao fundo como mera paisagem ou como simples força de trabalho a exercer determinada função (VICENTE, 2014). Como explica Penvenne (2012, p.175), na

grande maioria das coleções fotográficas da era colonial e retrospectivas, os moçambicanos negros da capital estão ausentes ou marginalizados. Estão incluídos com mais frequência e num espectro mais abrangente de situações, a partir do início dos anos 60, mas quando são representados são-nos sempre num repertório limitado: como ‘nativos’ arrumados com a fauna e a flora numa paisagem ‘exótica’, em imitações ridicularizadas e sexualizadas de fantasias de branco, ou retratados e louvados como leais, respeitadores, povo humilde, a precisar de ser ‘elevado’.

Nesse sentido, as imagens utilizadas no cartaz de divulgação do 25, assim como a produção de fotografias, *storyboards*, gravações, ou seja, um vasto repertório de representações imagéticas elaboradas ou registradas para o filme vão de encontro para um esforço de posicionamento contra o passado colonial e de constituição de um arquivo cultural visual anticolonial e pós-colonial. A cena de uma criança, carregando outra nas costas, em uma posição altiva, com o punho erguido para o céu, cantando um hino revolucionário da Frelimo e em cima das ruínas de uma estátua do passado colonizador português, é resultado do esforço dos realizadores de subversão da subjugação do corpo africano produzida no período colonial. O reorganizar da representação imagética desse corpo foi uma das intencionalidades originais da produção das imagens elaboradas no contexto específico do filme 25. Descolonizar o presente passava, necessariamente, por descolonizar os corpos, as imagens e as narrativas sobre o passado.



Cena do filme 25. Fundo Teatro Oficina - AEL

Figura 3
Fonte: AEL/UNICAMP

No contexto de lutas anti-imperialistas, anticapitalistas e anticolonialistas defendido pela Frelimo e abraçadas por Zé Celso e Celso Luccas, uma maneira concreta de superar as variadas formas de exploração passava, obrigatoriamente, por processos revolucionários, tanto mentais como materiais. Por isso mesmo, a sequência, em ambas as edições, que que inicia e termina o filme é a de uma escola em uma zona rural onde um professor ensina aos seus alunos como ler e escrever a palavra, em português, “revolução”.¹¹³



Figura 4 e 5: “Re-vo-lu-ção”

Fonte: AEL/UNICAMP, pasta 091, fotos 01902 e 01909 [1975-1977]

Dentro do projeto político de construir uma nova nação, o 25 teve um papel, ao mesmo tempo, importante e ambíguo. A narrativa adotada sobre as mazelas trazidas pela exploração portuguesa, a denúncia do racismo e da violência do sistema colonial, os marcos

113. O emprego do português como língua oficial da Frelimo e da nação independente não é um ponto pacífico e possui uma série de embates. Sobre o assunto, ver: BASTOS, 2018.

históricos elencados como fundamentais para o surgimento da luta armada, a vinculação automática entre luta armada e consciência nacional, todas essas características apresentadas ao longo do filme reforçam a importância da ação da Frelimo e de sua luta pela libertação, consolidando uma leitura sobre o passado e validava a causa. Era de se esperar que o filme se tornasse um marco deste momento histórico. Porém, não foi bem isso que aconteceu.

Exibições, recepções e circulação

As produções audiovisuais como um todo e, mais precisamente, o cinema documentarista, correspondiam a um dispositivo roteirizado de construção e uniformização do passado, ordenando e codificando a história moçambicana como parte siamesa do projeto político-cultural da Frelimo. Diferentemente do que aponta Soranz (2014, p.148), o 25 não foi apenas “um marco na transição entre o estado colonial e o governo socialista da FRELIMO”. O filme – e outras experimentações fílmicas do período – corresponde, inicialmente, aos parâmetros do roteiro frelimista para a história da nação, ao associar de maneira essencializada uma interpretação da opressão colonial portuguesa como parte de uma história de longa duração e a resistência ao colonialismo, principalmente por meio da luta armada liderada pela Frelimo, como característica fundamental da constituição de Moçambique como nação. Nesse processo histórico formatado, o “povo” unificava-se, acabando com as diferenças étnicas, quando da sua ação de resistência armada contra o colonialismo. Como peça cinematográfica, o 25, independentemente da versão, pode ser considerado enquanto momento de passagem entre fases do cinema moçambicano. O filme estaria inserido em uma tensão entre um cinema de denúncia do colonialismo e de apresentação da força do movimento de libertação para um público internacional e um cinema propositivo da construção do Estado pós-colonial moçambicano. Essa é uma

marca presente na montagem do filme. De maneira ambígua, Celso Luccas, em entrevista recente, afirma que, durante a edição, “quis dar força para a questão internacionalista que os moçambicanos tinham, de achar que revolução só seria possível se o mundo inteiro fosse socialista” (GALLO, 2019, p. 311). Ou seja, o objetivo dos realizadores era produzir um filme que era, ao mesmo tempo, para brasileiros e moçambicanos, mas também para apresentar ao mundo um projeto global de revolução que, em um sentido restrito, pouco dizia respeito a formação da nação em Moçambique.

Nesse sentido, o *25* produz, legitima e reforça o “*script* da libertação”, ou seja, uma maneira de narrar o nascimento da nação moçambicana por meio da seleção de um passado monopolizado pela Frelimo. Porém, também o colocam em suspeição, trazendo novas questões. Isso acontece quando apresentam, por exemplo, a “festa da libertação”, do momento do nascimento de Moçambique, como constitutiva de um conjunto de partes culturalmente distintas que se encontram dentro do espaço geográfico do país, apontando, mesmo que de maneira não intencional, para um descompasso entre formas de representar o povo e as políticas da Frelimo de representar a nação como composta por um corpo de pessoas culturalmente unificada ou, ao menos, por se unificar em um futuro próximo. A pluralidade cultural presente na tela terminava por apontar, mesmo que de maneira não intencional, para um descompasso entre formas de representar o povo e as políticas da Frelimo de representar a nação. Ou seja, é quando do momento da exibição do filme, mais do que de sua produção ou montagem, que transparecem pontos de tensão e de conflito entre realizadores, suas ressignificações dos arquivos e da imaginação colonial e a projeção de um futuro moçambicano pós-colonial. Essas tensões terminaram por encurtar a experiência audiovisual de Zé Celso e Celso Luccas em Moçambique.

Educar o “povo” para as novas imagens descolonizadas que eram criadas, ao mesmo tempo em que os inculcava as ideias defendidas pelas lideranças da libertação nacional, era a função explícita do cinema

moçambicano pós-independência. O que terminou por afastar Zé Celso e Celso Luccas de uma continuidade em seus projetos junto do INC, para além de possíveis desavenças pessoais que se convergiam em conflitos políticos, foram os mecanismos pelos quais o cinema-tutelar-educador moçambicano deveria ser feito e sobre quais parâmetros estéticos. Os conflitos advindos com o *25* têm sido identificados como resultantes da origem transnacional do filme e de seus realizadores, sendo que ambos não convergiam os desejos estéticos de descolonização da imagem com o intuito pedagógico do novo regime pós-colonial.

Ainda que Convents (2011, p. 442) identifique o *25* como um “filme comprometido” com a causa frelimista, a opção estética dos realizadores em abraçar uma desconstrução das imagens coloniais de maneira não didática factualmente foi vista, na época, como promotora de uma divisão entre “governo” e “povo”. A interpretação quando do lançamento do filme era de que ele não correspondia ao programa pedagógico da Frelimo, sobretudo por não realizar uma associação linear entre o partido e o “povo” (GRAY, 2011). Segundo Silva (2006, p.71), “para alguns dirigentes moçambicanos aquela era mais uma festa brasileira que tentava aproximar grupos étnicos distintos”.

Apesar dos relatos de salas cheias, quando da estreia do *25* no Cinema Scala, em 1977, em Maputo, e do apoio do governo, com a produção de materiais de divulgação e a organização de ônibus para levarem o público até o cinema, o filme não continuou sendo exibido em Moçambique após seu ano de estreia. O projeto artístico-político que o *25* representava rapidamente deixou de ser relevante no cenário de institucionalização do cinema moçambicano, que passou pela ascensão de outras formas, projetos e iniciativas que correspondessem a uma ideia de cinema com uma função pragmática. O cinema deveria passar a ter a função de educador-tutelar em prol de uma ideia de unidade nacional que eliminasse – ou, ao menos, apaziguasse – identidades que supostamente poriam em risco a nação. Como consequência desse movimento, ocorre o repentino sumiço do filme dos circuitos de exibição organizados a partir

de iniciativas do INC, apesar do investimento financeiro feito pela Frelimo e independentemente das exibições do *25* com salas cheias e acompanhadas por uma boa recepção do público.

O *25* é um exemplo no processo de circulação e migração de arquivos no momento imediato a independência moçambicana, onde os arquivos coloniais são descolonizados, isto é, “ressignificados e libertados da sua dimensão política e cognitiva colonial, através de procedimentos de montagem” (SCHEFER, 2020, p. 69). No entanto, o uso do arquivo colonial para apresentar uma perspectiva anticolonial e pós-colonial não foi suficiente para o legitimar como narrativa oficial. Em Moçambique, o filme terminou por não ser integrado as instituições arquivísticas do Estado moçambicano e é deixado a margem como objeto que precisaria ser salvaguardado para contar a história do país.

O início da guerra civil em Moçambique, entre 1976 e 1977, com os combates travados entre as forças militares do país e a “guerrilha de direita” (CAHEN, 2019) da Resistência Nacional Moçambicana (RENAMO), que contava com o apoio dos regimes segregacionistas da Rodésia e da África do Sul, promoveram instabilidades em todo o território nacional. A debilidade econômica do Estado moçambicano, sobretudo a partir dos anos 1980, e o agravamento do cenário de violência criaram barreiras difíceis de serem transponíveis para a produção do cinema no país.

O cenário de guerra e a ausência de apoio político em Maputo para seus projetos fizeram com que Zé Celso e Celso Luccas não voltassem para Moçambique desde o final dos anos 1970. O novo contexto político brasileiro desta época também estimulou o regresso de ambos para o Brasil. Suas experiências com o audiovisual em Moçambique foram fundamentais para o que veio a ser o cinema itinerário que percorreu o Brasil, nos anos 1980, organizado por Celso Luccas (LUCCAS, 2016a). A narrativa proposta pelo *25*, apesar dos realizadores representarem cinematograficamente a história do colonialismo português em Moçambique, não segue uma apresentação cronológica linear. Sua pouca preocupação didática não agradou ao projeto frelimista de uso do

cinema como instrumento educacional constituinte e constituidor do “povo”. Zé Celso e Celso Luccas estavam conscientes disso, especialmente quando o exibiam para uma audiência não moçambicana, e produziram libretos para o público (AEL, Fundo TO, Apontamentos sobre o filme). Nesse sentido, como afirma Silva (2006, p. 74), o filme é uma “narrativa que trata, sobretudo, de dois brasileiros realizando um filme sobre Moçambique”, mais do que um documentário sobre a independência moçambicana. O olhar contemporâneo de Celso Luccas sobre seus interesses naquele período enxerga o filme mais como um desejo de exibir a possibilidade de uma produção fílmica com uma linguagem cinematográfica baseada em premissas descolonizadoras em um Brasil marcado pela censura da ditadura militar, do que narrar factualmente a independência moçambicana (GALLO, 2020).

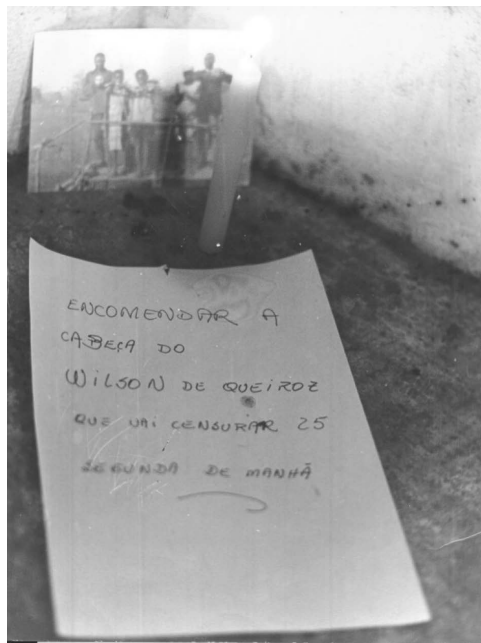


Figura 6 - “Encomendar a cabeça do Wilson de Queiroz que vai censurar 25 segunda de manhã”.

Fonte: AEL/UNICAMP [entre 1977 e 1985]. Wilson Queiroz Garcia foi um dos chefes do Serviço de Censura de Diversões Públicas, órgão responsável pela censura durante a ditadura militar brasileira.

Após a estreia em Maputo, o filme e seus realizadores percorreram um circuito de exposições na Europa e no Brasil. Em 1976, o filme esteve no festival de Cannes, na França, e no de Berlim. No Brasil, burlando a censura imposta pela ditadura militar brasileira, com o apoio do curador da Mostra de Cinema de São Paulo, de 1977, foi possível, exibir o filme. Alguns anos depois, apelando para uma aproximação histórica entre o Brasil e Moçambique, a realização de acordos comerciais entre os dois países e o cenário de “abertura política e cultural” brasileiro, Zé Celso e Celso Lucas realizaram um pedido ao Departamento de Polícia Federal de Brasília de liberação para exibição do filme 25.¹¹⁴ Isso parece ter estimulado uma série de eventos que contavam com a presença dos realizadores e/ou do 25. Ainda no final da década de 1970 foi exibido no Museu de Arte Moderna, no Rio de Janeiro, e no Festival de Gramado. Em ambas essas ocasiões, os relatos são de conflitos entre cineastas curiosos que lotavam a plateia e agentes da censura brasileira que tentaram impedir a exibição (LUCCAS, 2016b). O filme também foi exibido em Belo Horizonte, na Universidade Federal de Minas Gerais, em 1979, e em Salvador, nas Jornadas de Cinema da Bahia, em 1978 (MELO, 2011).

Apesar da liberação, as instituições de controle, vigilância e censura do regime ditatorial brasileiro acompanharam as muitas vezes que o filme foi exibido pelo território do país, tendo observado de perto as exposições do 25 que aconteceram em, além das já listadas cidades, Brasília, Goiânia e Londrina.¹¹⁵ Em setembro de 1980, por exemplo, a Divisão de Segurança e Informações do Ministério de Justiça, em um detalhado informe sobre a “subvenção de propaganda comunista

114. Fundo: Divisão de Inteligência do Departamento da Polícia Federal. Ref.: br_dfanbsb_zd_0_0_0029b_0099_d0002, carta remetido por Zé Celso e Celso Lucca para Moacyr Coelho, Diretor Geral do Departamento de Polícia Federal de Brasília, em 19 de fevereiro de 1979. Agradeço a Julimar Mora Silva pelo envio dessa documentação.

115. Fundo: Divisão de Segurança e Informações do Ministério de Justiça. Ref.: br_rjanrio_tt_0_mcp_avu_0300, 24 de outubro de 1979. Agradeço a Julimar Mora Silva pelo envio dessa documentação.

através de peças e filmes”, listou a exibição do 25 em Manaus, imputando a este ato “a finalidade de arrecadar fundos para levantar os movimentos populares a todos os bairros da capital amazonense”.¹¹⁶ Curiosamente, diferentemente da ideia da Frelimo de pouca função instrutiva do filme para seus intuitos nacionalistas, o Ministério do Exército brasileiro, em um informe da vigilância político-ideológica realizado pelo Centro de Ação Cultural, ao descrever a exibição dos filmes de Zé Celso e Celso Luccas, *O Parto e 25*, em Juiz de Fora, Minas Gerais, pelo Centro de Ação Cultural e Cine Club Carriço, no Colégio Machado Sobrinho, descreveu-os como sendo “filmes [...] dirigidos ao povo moçambicano” e como “simples, didáticos e acessível a qualquer um”.¹¹⁷

O público, nos festivais internacionais, assistiu a versão realizada para a televisão francesa. No Brasil, é a versão mais longa e com a narração em português que foi usada. Como Luccas afirmou, em 2019, a ideia era “mostrar essa Revolução [moçambicana] em português, no Brasil. Porque seria importante escutarem isso embaixo de uma ditadura e o filme chegou embaixo de uma tremenda ditadura!” (GALLO, 2020, p. 306). Portanto, o 25, especialmente quando de sua circulação no final dos anos 1970 e ao longo dos anos 1980, tornou-se uma resposta aos desejos de seus realizadores de produzirem uma obra audiovisual descolonizadora e que enfrentasse o regime ditatorial brasileiro. Celso Luccas circulou com o filme pelo Brasil, apresentando-o não apenas como a festa da independência moçambicana, mas como a festa contra as opressões da “velha era”, que no Brasil eram representadas pelo autoritarismo político e as desigualdades,

116. Fundo: Divisão de Segurança e Informações do Ministério de Justiça. Ref.: br_rjanrio_tt_0_mcp_avu_0419, 11 de setembro de 1980. Agradeço a Julimar Mora Silva pelo envio dessa documentação.

117. Fundo: Delegacia da Polícia Federal em Juiz de Fora. Ref.: br_dfanbsb_he_0_ivt_0048_d0001de0001, 09 de abril de 1981. Agradeço a Julimar Mora Silva pelo envio dessa documentação.

sobretudo raciais. O fortalecimento das pautas e dos movimentos negros brasileiros, na década de 1980, indicam como a programação que consta em um dos cartazes que propagandeavam a exibição do 25 na cidade de Araraquara, no interior de São Paulo, relacionava a organização de sua exibição com outras manifestações afro-brasileiras. Todas essas manifestações de alegria fariam parte do “carnaval do povo” e da “luta do século: Velha Era x Nova Era”.



Figura 7 - Te-Àto: Oficina Ensaio Geral do Carnaval do Povo
Fonte: AEL/UNICAMP.

Após a redemocratização brasileira, o filme parece ter perdido sua força como representação anticolonial audiovisual. Nos anos 1990, suas exibições públicas, no Brasil e em Moçambique, deixam de acontecer. Coincidência ou não, o corpo documental referente a produção do 25 tornou-se objeto arquivístico ao longo da década de 1980. É apenas na década de 2010 que o 25 volta a ganhar relevância, em

um novo contexto brasileiro de lutas antirracistas e de redescoberta acadêmica da história da África, permanecendo relativamente pouco assistido e debatido em Moçambique.¹¹⁸

Considerações finais

Em artigo recente, Michael Cahen dedicou atenção a questão dos arquivos e as possibilidades de escrita da história de Moçambique. Para o autor, os “arquivos coloniais veiculam a narrativa do colonizador. Mas têm uma vantagem: não mudam, são fósseis” (2020, p. 257). A existência de documentos, organizados de determinada maneira, catalogados ou não, em um arquivo específico, são um processo histórico que interfere, de variadas maneiras, nas narrativas sobre o passado. Os documentos nunca “falam por si mesmo”, como dá a entender Cahen. Quem os coloca para “falar” são os pesquisadores com suas perguntas, cruzamentos, questionamentos. Sendo assim, por mais que o conteúdo das fontes possa ser considerado imutável, as produções sobre elas não resultam em composições únicas.

Arquivos, existentes tanto durante o colonialismo, como os que emergiram das lutas anticoloniais, estão “vinculados a estruturas

118. Não encontrei exemplos de exibição do 25, com relevância, no Brasil ou em Moçambique, durante a década de 1990. Em Moçambique, o retorno das exibições, na década de 2010, aconteceu pelo incentivo de pesquisadores brasileiros. Um exemplo disso ocorreu em novembro de 2019, quando Matheus Serva Pereira promoveu, no Centro Cultural Brasil Moçambique, uma sessão, seguida de debate. No Brasil, Lúcia Ramos Monteiro foi uma das responsáveis pelo retorno do 25 as salas de cinema, com a organização da mostra África(s). Cinema e revolução, em novembro de 2016, em São Paulo. Em 2019, o 25 ganhou destaque em atividades na Unicamp. Nesse ano, foi inaugurada a exposição, organizada por Matheus Serva Pereira e Lucilene Reginaldo, “Moçambique: independência e nação no AEL”, composta por documentos do filme armazenados no AEL. Neste mesmo ano, Fernanda Gallo organizou uma exibição do filme no anfiteatro do Instituto de Estudos da Linguagem da Unicamp, com a presença de Celso Luccas. E, mais recentemente, em 2023, Matheus Serva Pereira promoveu uma mesa-redonda que contou com a prévia exibição do filme, com a sua presença, a de Amauri Pereira e de Julimar Mora Santos, durante a semana da consciência negra da PUC-Rio.

institucionais e permeados por complexos sistemas de saber-poder” (SCHEFER, 2017, p. 4). Os silêncios nos arquivos, produzidos por processos de inclusão e exclusão do que é arquivável e pela organização do que deve ser lembrado ou não, para o caso moçambicano, está relacionado a maneira como, ao longo do período pós-colonial, construíram-se as narrativas históricas sobre a luta de libertação e como essas dialogaram com a produção de uma história oficial sobre os marcos fundadores do nascimento do país e de sua unidade nacional.

A escrita da história da África em uma perspectiva pós-colonial tem dedicado especial atenção aos arquivos coloniais e como analisar seu amplo corpo documental a partir de leituras a seu contrapeso. No entanto, permanece pouco usual o mesmo tipo de olhar para os “arquivos anticoloniais” ou para aqueles que surgiram com as novas nações africanas após suas independências. Uma das características mais difíceis para o trabalho com esses arquivos é o de localizar a sua própria existência. O 25 já esteve mais ameaçado na sua existência. Das versões em 16 mm do filme, existem apenas duas cópias catalogadas. Uma delas está na França, sob custódia do Instituto Nacional do Audiovisual daquele país. Outra está localizada no acervo do AEL. Cópias, em diferentes formatos, foram sendo feitas ao longo dos anos. Nos anos 1980, Celso Luccas fez uma cópia em VHS que levava consigo para as exposições, sendo que o AEL também possui uma versão em VHS do 25.

No INC, local em que poderia constar alguma cópia, assim como materiais inéditos não utilizados no corte final do filme, não parece ter sobrado vestígios do 25 após o incêndio que destruiu o seu prédio e uma parcela significativa do seu acervo, em 1991. Em 2008, a Cinemateca Portuguesa começou um trabalho de salvaguarda das latas de filmes que não estavam nas instalações do INC que pegaram fogo. Esse trabalho encontra-se concluído e, infelizmente, no catálogo da Cinemateca Portuguesa, não constam referências ao 25. Noutro local em que o filme poderia estar, a Cinemateca Brasileira, consta apenas uma indicação de ficha filmográfica.

A existência de um amplo corpo documental no Brasil ao redor da produção e circulação do 25 é uma possibilidade para pesquisadores explorarem novas potencialidades de uma escrita sobre o passado moçambicano e suas lutas anticoloniais. O vibrante pensamento político africano do século XX produziu um vasto conjunto documental que constitui “um corpo de fontes que diagnostica as lógicas do colonialismo na África, e o faz com um propósito político de lutar contra o domínio colonial dentro de uma conjuntura histórica particular” (KAMOLA; EL-MALIK, 2017, p. 4). Nesse sentido, o corpo documental no AEL sobre a história da luta contra o colonialismo e da formação das nações africanas e o singular acervo sobre a produção do 25, pode ser considerado como um “arquivo africano anticolonial” que carrega consigo o caráter internacional das lutas pela descolonização. Os rumos políticos de algumas nações africanas, ao longo dos anos 1980 e 1990, acabaram por criar barreiras ao acesso a materiais arquivísticos. É justamente por conta do internacionalismo das causas descolonizadoras que conseguimos ter acesso a vestígios do passado colonial, das lutas anticoloniais e dos conflitos pós-coloniais, em países fora da África.

O 25 usou os arquivos coloniais para apresentar uma perspectiva anticolonial e imaginar um mundo pós-colonial. Porém, terminou por não ser integrado as ordens reguladoras das instituições arquivísticas do Estado moçambicano pós-colonial. O acervo imagético-documental do 25 no AEL, um arquivo localizado em um campus universitário de Campinas, e não ser possível encontrar vestígios do filme nos arquivos existentes em Maputo, remete para a origem dos realizadores da produção e para processos da escrita da história de Moçambique decorridos ao longo do período pós-colonial. Por um lado, indica um internacionalismo da dinâmica da independência moçambicana, com a participação de agentes sociais ou de Estados nacionais durante as lutas pela descolonização da África. Por outro, aponta para a importância do cinema durante a descolonização em Moçambique e do arquivo como um local de seleção ordenada daquilo que

constitui o poder. A inexistência do 25 em espaços de salvaguarda do passado moçambicano no próprio país indicam como o filme passou por um processo de exclusão de pertença nas narrativas sobre as lutas de libertação e o nascimento da nação. Ao mesmo tempo, a existência do vasto acervo no AEL sobre o filme complexificam a história internacional das lutas anticoloniais de libertação nacional, da construção de Moçambique como nação independente e da própria maneira como acionamos os arquivos quando escrevemos o passado africano.

REFERÊNCIAS

A revolução pelas lentes do filme “25” (1976-77). Entrevista com o diretor Celso Luccas. Realizada por Fernanda Bianca Gonçalves Gallo. In: *AbeÁfrica: Revista da Associação Brasileira de Estudos Africanos*, v. 3, n. 3, out., 2019, p. 302-314.

AZOULAY, Ariella. *Potential History. Unlearning Imperialism*. London: Verso, 2019.

BASTOS, Felipe Barradas Correia Castro. *Política de língua e movimentos nacionalistas: campos de interação histórica entre Tanzânia e Moçambique (1961-1969)*. Dissertação de Mestrado em História – UNICAMP. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, 2018.

BELL, Duncan. Mythscape: memory, mythology, and national identity. *British Journal of Sociology* Vol. 54, n. 1 (March 2003) p. 63–81.

CABAÇO, José Luís. Notas para uma contextualização do cinema moçambicano. In: *Mulemba*. Rio de Janeiro: UFRJ, v. 9, n. 17, Jul-Dez 2017, p. 90-98.

CABAÇO, José Luiz. Percurso do cinema moçambicano. In: ARAÚJO, G. (org.). *Trocas culturais afro-luso-brasileiras*. Salvador: Contraste, 2005.

CAHEN, Michel. Do ultramar ao pós-colonial. Reflexões de um historiador sobre Moçambique contemporâneo nos arquivos de Portugal e Moçambique. *Práticas da História, Journal on Theory, Historiography and Uses of the Past*, n.º 10 (2020), p. 249-267.

COELHO, João Paulo Borges. Politics and Contemporary History in Mozambique: A Set of Epistemological Notes. In: ASSUBUJI, R. e THOMPSON, P. I. (org.) *The Liberation Script in Mozambican History*. Cidade do Cabo: University of Western Cape, 2013, p. 20-31.

CONVENTS, Guido. *Os moçambicanos perante o cinema e o audiovisual. Uma história político-cultural do Moçambique colonial até à República de Moçambique (1896-2010)*. Maputo: Dockanema, 2011.

COOPER, Frederick. *Histórias de África. Capitalismo, modernidade e globalização*. Lisboa: Edições 70, 2016.

CORRÊA, José Celso Martinez; LUCCAS, Celso; NASCIMENTO, Álvaro; NOILTON, Nunes. *Cinemação*. São Paulo: 5º Tempo, 1980.

FERREIRA, Carolin Overhoff. O drama da descolonização em imagens em movimento – A propôs do “nascimento” dos cinemas luso-africanos. *Estudos Linguísticos e Literários*. Nº 53, jan-jul, 2016, Salvador, p. 177-221.

FRANÇA, Alex Santana & RIBEIRO, Maria de Fátima Maia. O cinema moçambicano, uma experiência transnacional (1960-1990). *Anais da Conferência Internacional Cinema, Arte, Tecnologia, Comunicação – Avanca Cinema*. Portugal, 2015.

FRANÇA, Alex Santana. O cinema em Moçambique – história, memória e ideologia: análise dos filmes Chaimite, a queda do Império Vátua (1953) e Catembe: sete dias em Lourenço Marques (1965). In: MATTOS, R. A.; MORAIS, C.; PEREIRA, M. S. (org.). *Encontros com Moçambique*. Rio de Janeiro: PUC-Rio, 2016.

GRAY, Ros. Já ouviu falar de internacionalismo? As amizades socialistas do cinema moçambicano. In: Lúcia R. M. (org.). *África(s). Cinema e revolução (catálogo de mostra de cinema)*. São Paulo: Buena Onda, 2016, p. 34-65.

GRAY, Ros. Cinema on the cultural front: Film-making and the Mozambican revolution. *Journal of African Cinemas*, v. 3, n. 2, 2011, p. 139-60.

ISAACMAN, Allen. *The tradition of resistance in Mozambique: anticolonial activity in the Zambezi Valley, 1850-1921*. Berkeley: Heinemann Educational Publishers, 1976.

ISAACMAN, Allen; ISAACMAN, Barbara. Resistance and Collaboration in Southern and Central Africa, c. 1850-1920. *The International Journal of African Studies*, Boston, v. 10, n. 1, p. 31-62, 1977.

KAMOLA, Isaac A. e EL-MALIK, Shiera. S. Introduction. Politics of African Anticolonial Archive. In: *Politics of African Anticolonial Archive*. Londres e Nova Iorque: Rowman and Littlefield, 2017, p.1-15.

LOPES, José de Sousa Miguel. Cinema de Moçambique no pós-independência: uma trajetória. *Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual*, vol. 5, n° 2, Jul-Dez, 2016, p. 1-30.

LUCAS, Celso. Blackout na censura: sobre 25, de José Celso Martinez Correa e Celso Lucas. In: MONTEIRO, L. R. (org.). *África(s). Cinema e revolução (catálogo de mostra de cinema)*. São Paulo: Buena Onda, 2016^a, p. 86-89.

LUCAS, Celso. Quando a censura cortou as luzes de um filme em Gramado. In: *Folha de São Paulo*, 16/10/2016b.

MBEMBE, Achille. Decolonizing Knowledge and the Question of the Archive. *Africa Is a Country*, 2015. <https://africaisacountry.atavist.com/decolonizing-knowledge-and-the-question-of-the-archive>. Acesso em: 10 set. 2020.

MBEMBE, Achille. The power of the Archive and its limits. In: HAMILTON, C.; HARRIS, V.; TAYLOR, J.; PICKOVER, M.; REID, G.; SALEH, R. (Org.). *Refiguring the Archive*. Berlim: Springer, 2002, p. 19-27.

MELO, Izabel de Fátima Cruz. Interferências e resistências: a sombra da Censura nas Jornadas de Cinema da Bahia. In: *Anais do XXVI Simpósio Nacional de História – ANPUH*. São Paulo, 2011.

MONTEIRO, Lúcia Ramos. Passagem de imagens, imagens da passagem: a circulação de filmes ligados ao processo de independência moçambicano. *Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual*. Ano 6, Vol. 2, Jul./Dez. 2017.

PAREDES, Marçal de Menezes. A construção da identidade nacional moçambicana no pós-independência: sua complexidade e alguns problemas de pesquisa. *Anos 90*, Porto Alegre, v. 21, n. 40, 2014.

PENVENNE, Jeanne Marie. “Fotografando Lourenço Marques: A Cidade e os Seus Habitantes de 1960 a 1975”. In Castelo, Cláudia; Thomaz, Omar Ribeiro; Nascimento, Omar; Cruz Silva, Teresa (Orgs.). *Os Outros da Colonização: Ensaio sobre o Colonialismo Tardio em Moçambique*. Lisboa: Imprensa de Ciências Sociais, 2012.

PERALTA, Elsa. *Lisboa e a Memória do Império. Património, Museus e Espaço Público*. Lisboa: Le Monde Diplomatique / Outro Modo, 2017.

RANGER, Terence. Connexions Between “Primary Resistance” Movements and Modern Mass Nationalism in East and Central Africa. *Journal of African History*, Cambridge, v. 9, n. 3, p. 437-453, 1968.

SCHEFER, Raquel. (R)evoluções e Transições Revisitadas. O Fim do Império Colonial Português em Representações Cinematográficas da Lusofonia (1974-2014). *Aniki. Revista Portuguesa da Imagem em Movimento*, vol. 3, n.º 1, 2016, p. 158-164.

SCHEFER, Raquel. Cinema revolucionário moçambicano: o visível, o invisível e o translúcido. *A Cuarta Parede* #36, 2017.

SCHEFER, Raquel. Mal de Arquivo: uma aproximação ao arquivo anti-colonial moçambicano a partir da obra de Ruy Guerra. *Observatorio (OBS*) Journal*, 2020, p. 52-72.

SCHEFER, Raquel. Mueda, Memória e Massacre, de Ruy Guerra, o projeto cinematográfico moçambicano e as formas culturais do planalto de Mueda. *Comunicação e Sociedade*, vol. 28, 2015, p. 27-51.

SILVA, Isabela Oliveira Pereira. “*Bárbaros tecnizados*”: cinema no Teatro Oficina. Mestrado (Dissertação em Antropologia Social) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2006.

SORANZ, Gustavo. O Instituto Nacional de Cinema e outras experiências audiovisuais em Moçambique no seu período pós-colonial. *Contemporânea / Comunicação e cultura*, v.12, n.1, jan-abr. 2014, p.147-164.

STOLER, Ann Laura. Colonial archives and the arts of governance. *Archival Science*, nº 2, 2002, p. 87-109.

VICENTE, Filipa Lowndes (Org.). *O império da visão: fotografia no contexto colonial (1860-1960)*. Lisboa: Edições 70, 2014.

WHITE, Luise. Hodgepodge historiography: documents, itineraries, and the absence of archives. *History in Africa*, n. 42, 2015, p. 309-318.

Potencialidades e desafios do trabalho em arquivos de Angola: memórias, relatos e experiências de pesquisadores brasileiros e angolanos

Aurélio Filipe Mussengue

João Jeremias Chiweyengue

INSTITUTO SUPERIOR DE CIÊNCIAS DA EDUCAÇÃO DA HUÍLA - ANGOLA

João Sicato Kandjo

Waldmar Cahila

Instituto Superior de Ciências da Educação do Huambo - Angola

Ronald Lopes de Oliveira

Washington Nascimento

UNIVERSIDADE DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO - BRASIL

Este capítulo reúne as experiências de pesquisa de brasileiros e angolanos que têm levantado fontes e realizado atividades de extensão no Arquivo Nacional em Luanda, Arquivo Histórico do Namibe, Arquivo da Biblioteca Provincial da Huíla, situado no Lubango, Arquivo da Igreja de Santo Adrião, em Namibe, e Arquivo da Biblioteca Provincial do Huambo.

Seu objetivo é levar para um público de pesquisadores e interessados em geral um pouco da história e das potencialidades de alguns arquivos angolanos, sobretudo daqueles localizados em Luanda e no Centro-Sul, bem como os desafios de se trabalhar dentro dessas estruturas. Além disso, pretende chamar a atenção do Estado angolano sobre a riqueza desses acervos e a necessidade de políticas que visem

a sua preservação, bem como o incentivo à pesquisa a partir de Angola. Ao final, colocamos a transcrição de alguns documentos ligados à história do sul de Angola, disponíveis no arquivo do Lubango.

O Arquivo Nacional de Angola

Relato de Washington Nascimento

A história do Arquivo Nacional de Angola teve início na década de 1930, quando da criação do Arquivo Histórico Colonial situado na Fortaleza de São Miguel, onde permaneceu até a independência de Angola (1975), quando foi criada a Biblioteca Nacional, na rua Pedro Félix Machado, 49, em Luanda, sendo os documentos transferidos para a sua parte superior no ano de 1977.

O inventário dos documentos começou um pouco antes, em 1960, a partir do roteiro dos códices, feito pelo historiador Carlos Couto. Apesar de contar com documentos bem mais antigos, o maior volume de documentação vai dos séculos XVIII até o século XX, especialmente até o ano de 1975. Depois da independência o arquivo foi mudando de nome: primeiro, Centro Nacional de Documentação e Investigação Histórica (CNDIH), depois, Arquivo Histórico de Angola, Arquivo Histórico Nacional e, por fim, a partir de 2009, passou a ser o Arquivo Nacional de Angola. Os documentos foram distribuídos em caixas, a partir de uma distribuição geográfica, o que foi mantido ao longo dos anos, e incluem códices, o núcleo do governo de Benguela, a secretaria-geral do governo, o governo-geral de Angola, a imprensa, a alfândega, os tribunais e correspondências. A tipologia documental é extremamente variada, contendo relatórios, atas, notas, correspondências, cadernetas indígenas, listas de escravizados, mapas estatísticos, guias de desembarço e documentos militares. O arquivo também abriga registros orais, com dezenas de depoimentos sobre a

luta de libertação, particularmente do chamado “Processo dos 50” e da revolta da Baixa de Kassanje.¹¹⁹

O processo de digitalização ainda está em curso, por meio de parcerias com instituições brasileiras, a Universidade Federal Fluminense (UFF), a Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), a Universidade Cândido Mendes (UCAM) e o Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (IHGB). Foi feita uma parceria de digitalização de documentos, através do Projeto Acervo Digital Angola-Brasil (PADAB), e se encontram digitalizados documentos relacionados com a história de Angola e seus vínculos com o Brasil, e com o tráfico transatlântico de escravizados, que estão disponíveis no site padab.com.br.¹²⁰ Outro projeto de parceria de digitalização de arquivos foi feito com a Universidade de York, no Canadá.



Antigo Arquivo
Foto: Washington Nascimento.

119. Essas informações foram sistematizadas a partir da entrevista da antiga diretora do Arquivo, Alexandra Aparício, para a pesquisadora Iracema Dulley. DULLEY, Iracema. Fontes e contextos do Arquivo Nacional de Angola: entrevista com Alexandra Aparício.: *Revista do Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro*, Rio de Janeiro, 2017.

120. No site do PADAB constam mais informações sobre esse projeto.

Quando estive pela primeira vez neste arquivo, em junho de 2018, fiz a seguinte anotação na minha página no meu caderno de campo, depois disponibilizada em minha página no Facebook.

Apesar da porta pequena de entrada, o Arquivo Histórico Nacional é muito grande. Para ter acesso é preciso ter uma carta de apresentação da sua instituição e um projeto do que você pretende.

Caso possa, mande isso antes, assim se evita ficar esperando a autorização sair sem fazer nada e ainda correr o risco de a diretora estar viajando e esperar ainda mais (eu usei o e-mail pessoal da diretora, mas deve ter um oficial, não sei). O prédio é “provisório”, um novo espaço está a ser preparado para abrigá-lo (isso já há bastante tempo).

Há muito documentos, muita coisa mesmo, mas ainda sem uma catalogação adequada, ou seja, dentro dos “avulsos” tem uma enormidade de coisas, por exemplo, na “Justiça” há desde porte de armas até casamentos. A pasta “Negócios Indígenas” tem muita coisa boa também. Vi na relação impressa dos documentos (oriunda dos famosos cadernos de um antigo administrador do Arquivo) mais documentos dos séculos XIX e XX. Mas tem de maneira esparsa documentos de séculos anteriores.

Há uma boa seriação de jornais também e documentos coloniais. Não pode fotografar, nem sem flash, então traz um computador e uma boa disposição para digitar, porque documento não falta.

Você pode comprar Anais de Eventos e uma revista do Arquivo que tem bons textos a um preço bom.

As atendentes são ótimas e trazem o que precisam, dão sugestões etc.

(Caderno de Campo / Página do Facebook: <https://www.facebook.com/washington.nascimento.54>)

Trabalhei no “velho” Arquivo ainda no ano de 2019. No meu diário de campo registrei também a existência de um material impresso (uma “relação”, como me disse o responsável pelo setor, Honoré Mbunga, chamada “Distribuição das caixas da documentação avulsa”, organizada por área geográfica e colocada no documento em ordem

alfabética, começando pelo “Alto Cuanza” e terminando com “Zenga do Itombe”, começando da caixa 01 e terminando na 5.708, o que imagino seja a quantidade de caixas disponíveis). Algumas regiões apresentam uma grande quantidade de documentos, como Luanda, Benguela, Cuanza Sul, Dondo, Huíla e Moçâmedes. Essa relação foi digitalizada no novo Arquivo.

Realizei pesquisas no Arquivo Nacional nos anos de 2018 e 2019, buscando inicialmente as caixas alusivas a Moçâmedes. O volume de documentos administrativos que localizei foi muito significativo, há sequências enormes relativas a firmas comerciais e empreendimentos econômicos daquela região, documentos contábeis, da construção dos caminhos de ferro... que mostram a sua importância regional, mas que foram pouco atrativos para mim como pesquisador do campo da história social e cultural.

Por essa razão, comecei a me dedicar a caixas das províncias vizinhas, Huíla e Cunene. Em relação a Huíla, é impressionante o volume de documentos existentes sobre a força dos sobas locais que se impuseram ante o avanço colonial (segunda metade do século XIX) e sobre a violência e o genocídio praticado pelos europeus: sobas mortos com cabeças expostas, roubo de gado por parte das autoridades administrativas e povos locais transformados em “escravos” sob o título de serviçais ou contratados foram o mais comum nessa documentação que foi ainda só parcialmente usada no meu livro *Jogo nas sombras*, (NASCIMENTO, 2020).

Em relação à província do Cunene, mesmo tendo poucas caixas, em 2019, aquilo que os europeus chamavam de “problema do Cunene”, dos “Cuamatos” e dos “Cuanhamas” trazia uma substancial documentação (trocas de correspondências do Ohamba Nande com os portugueses, que evidenciam o uso da diplomacia como um mecanismo para impedir o avanço dos povos estrangeiros em sua área). Nessas mesmas caixas, pude perceber alguns relatórios dos viajantes ou administradores coloniais em que aparece também o poder das

mulheres, senhoras da terra, e nomes como Nekoto, Andanga... se destacam. O volume de documentos de Nande era maior do que os relacionados a Mandume, o que me fez pensar no porquê disso, mas fato é que havia algumas caixas “perdidas”, as quais só localizei no ano de 2023, graças à valiosa colaboração da funcionária Edna Silva.

Pedi para digitalizar uma série de documentos sobre sublevações de trabalhadores e ações dos sobas locais, os quais utilizei em dois capítulos do meu livro *Jogo nas sombras*, e uma volumosa documentação que envolviam os Ovakwanyama, que serviu de base para o livro *Mandume*, ainda não publicado.

No ano de 2008 começou a construção no novo Arquivo Nacional, em uma área de quatro hectares e co, 30.540 metros quadrados de construção. O novo (e luxuoso) Arquivo Nacional inaugurado em Luanda no ano de 2020, ao custo de 97 milhões de dólares, conta com cinco pisos, 69 salas de arquivo, três de exposições, nove para formação, 39 escritórios, dois laboratórios, dois auditórios, entre outras dependências. É uma evidência de como o governo angolano entendeu o poder do arquivo (e das histórias contadas por ele), ao sair de um prédio acanhado na baixa de Luanda para a suntuosidade do novo prédio na Camama.¹²¹

O novo arquivo é marcado por sua pujança, como se pode perceber nas imagens seguintes.

121. Sobre o novo arquivo nacional de Angola: [PR inaugura nova sede do Arquivo Nacional \(angop.ao\)](https://www.angop.ao).



Arquivo Nacional de Angola

Fonte: Novo Arquivo Nacional de Angola custou 97 milhões de dólares - Ver Angola - Diariamente, o melhor de Angola.



Arquivo Nacional de Angola

Fonte: Angola: Novo Arquivo Nacional garante conservação e longevidade do acervo - As últimas notícias de Angola, África e do Mundo - freemindfreeworld.org.

Como salienta Achille Mbembe, o *status* e o poder do arquivo derivam do emaranhado formado pelo edifício e pelos documentos, ou seja, “o arquivo não possui status ou poder sem uma dimensão arquitetônica que abranja o espaço físico do lugar do edifício, seus motivos e colunas, o modo como arranjam-se suas salas, a organização

dos documentos, o labirinto de corredores e o seu grau de disciplina” (MBEMBE, 2002, p. 19). Nesse sentido, o Arquivo faz parte da ideia de construção de uma nova Luanda, apelidada de “Nova Dubai”, por estar se desenvolvendo rápida e modernamente com o dinheiro do petróleo, em uma demonstração do governo angolano de poder, por meio da suntuosidade dos grandes prédios e construções por toda a cidade.¹²² Ainda que mereçam aplauso a importância e a relevância dadas pelo governo Angolano ao arquivo e, sobretudo, às fontes nele existentes. Trata-se de uma estrutura que perdurará para gerações futuras.

O Arquivo Nacional é mais para fora do que para dentro, uma forma de se colocar para o mundo por meio dos pesquisadores internacionais que continuamente vêm trabalhar com essas fontes. Ao longo de cinco anos de pesquisa no Arquivo Nacional, a quantidade de pesquisadores estrangeiros, proporcionalmente, foi sempre maior do que a dos pesquisadores locais, a despeito de as visitas das escolas serem frequentes. A antiga diretora, Alexandra Aparício, também destaca esse fato: “Reconhecemos que os nossos usuários para essa documentação são mais estrangeiros do que nacionais. Temos sempre pedidos de universidades de qualquer parte do mundo para a vinda de pesquisadores para teses de mestrado, doutoramento, pós-doutoramento, projetos de pesquisa, elaboração de arquivos” (DULLEY, 2017). É importante destacar que isso se deve mais à inexistência de uma política pública clara de formação de quadros angolanos, sobretudo no campo da história; os angolanos que encontrei pesquisando no Arquivo, muitos o faziam por iniciativa individual ou estavam fazendo doutorado no exterior.

122. O efeito dessa proposta de construção de uma nova cidade foi que Luanda se tornou uma das cidades mais caras do mundo. Disponível em: <https://www.terra.com.br/vida-e-estilo/turismo/luanda-e-a-cidade-mais-cara-do-mundo-veja-lista-das-10-mais,c-388392625237310VgnCLD100000bbcecb0aRCRD.html> e <https://exame.com/mundo/as-10-cidades-mais-caras-do-mundo-para-se-viver-em-2023/>.

Por outro lado, ainda dialogando com Mbembe (2002), o Arquivo Nacional cumpre um duplo papel, tornar ainda mais vivo o antigo Estado do Kongo (e as antigas sociedades existentes no que hoje é Angola), por um lado, e, por outro, enterrar de vez o colonial, “enterrando” seus “restos” e “destroços”. Entretanto, sem pensar o arquivo como também um espaço de descolonização epistêmica e não como um “deposito de documentos antigos”, pouco se caminhará nesse sentido.

O Arquivo Histórico do Namibe

Relato de Washington Nascimento

O prédio do Arquivo Histórico do Namibe não tem suntuosidade alguma, poucas pessoas o conhecem, localiza-se no “fim da cidade”, sendo o seu ponto de referência a sede do Movimento Popular de Libertação de Angola (MPLA). Não deixa de ser curioso o fato de a sede do partido ser mais conhecida do que um arquivo público, mas quem conhece Angola sabe que não tem mistério ou novidade alguma nisso. As sedes do MPLA são marcadas por sua suntuosidade e imponência.



Arquivo Histórico do Namibe

Fonte: Autor. Julho de 2018.



Fontes do Arquivo Histórico do Namibe

Fonte: Autor. Julho de 2018.



Fontes do Arquivo Histórico do Namibe

Fonte: Autor. Julho de 2018.

O Arquivo Histórico do Namibe tem um acervo impressionante, sobretudo de processos crimes, cíveis, registros de óbitos, que se avoluma para fins do século XIX e início do século XX. Não muito diferente de outras regiões, a transição dos séculos XIX e XX é o período de maior intensificação colonial nos “interiores” africanos, e, conseqüentemente, de uma presença maior da burocracia colonial e de uma tentativa maior de controle dos Estados europeus, gerando por extensão um volume maior de dados e fontes para o pesquisador. Muitas dessas fontes no Arquivo do Namibe ainda não foram organizadas, apenas separadas por anos.

Nesse arquivo trabalhei, em 2018, sobretudo com processos crimes na transição do século XIX para o XX. O que percebi neles foi uma grande quantidade de documentos alusivos à presença feminina naquela localidade. Diferentemente do Arquivo Nacional ou do Arquivo da Huíla (do qual falarei mais à frente), no Arquivo Histórico do Namibe localizei um volume expressivo de documentos que tratam de diferentes dimensões da presença das mulheres na localidade, resultando na escrita de um capítulo de livro em 2023 (NASCIMENTO, 2023).

Em 2022, enquanto pesquisava no Arquivo da Huíla, meu orientando de doutorado Ronald Lopes, bem como dois auxiliares de pesquisa locais, José Mateus Catotala e Joaquim João Ngulofe, realizaram outro levantamento nesse mesmo arquivo. Segundo Lopes, para ter acesso, foi preciso estar de luva e com uma roupa apropriada, diante da grande quantidade de pó existente. No arquivo ele pesquisou processos crimes e civis, que são mais concentrados de 1880 até 1920; percebeu também a existência de alguns testamentos e inventários, documentos de arrematamentos, boletins oficiais do governo-geral da província, traslados de degredados, arquivos da Câmara Municipal de 1857 e outros documentos que, por estarem desorganizados, foi difícil perceber quais são seus conteúdos. Ressaltou, ainda, que o arquivo não tem profissionais especializados, apesar de existir uma sala de higienização. Por isso, antes de trabalhar com os documentos, ele acabou fazendo um trabalho de tratamento de fontes com alguns dos pesquisadores locais, como Paulo César e Frank Brazão, além dos seus dois auxiliares de pesquisa.¹²³

O Arquivo da Biblioteca Provincial da Huíla

Relato de Washington Nascimento

Depois de um tempo de afastamento por conta da epidemia da Covid-19, retornei o trabalho em arquivos angolanos no ano de 2022,

123. Paulo César acabou replicando com seus alunos a oficina oferecida por Ronald Lopes.

desta vez no Arquivo da Biblioteca Provincial da Huíla, em um trabalho em conjunto com alunos do curso de mestrado em Ensino de História do Instituto Superior de Ciências de Educação (ISCED) da Huíla. O padrão de documentos parece se repetir, as fontes escritas aumentam bastante da segunda metade e sobretudo em fins do século XIX e início do XX, e começam a rarear pós 1960. O que me chamou a atenção nesse arquivo, entretanto, foi a presença de grandes livros de meados do século XIX e que se referem à abolição de africanos escravizados no território que hoje corresponde ao Centro-Sul de Angola.

Esse arquivo fica na parte superior da Biblioteca Local, que em si é também um arquivo, diante da grande quantidade de livros do período colonial de que ela dispõe.



Arquivo da Biblioteca Provincial da Huíla

Fonte: Autor. Julho de 2022.



Arquivo da Biblioteca Provincial da Huíla

Fonte: Autor. Julho de 2022.

Há ainda uma coleção significativa da revista *O Mundo Português*, bem como alguns volume da *Revista da Sociedade de Geografia de Lisboa*. A existência dessa biblioteca-arquivo, sem o devido cuidado de acesso dos alunos a seu acervo, acaba por reforçar um olhar colonial sobre a história local, sobretudo para os mais jovens que usam aquele espaço. Os documentos ainda estavam em processo de organização, sendo aqueles alusivos a Moçâmedes os que se encontram em um melhor estado de conservação.



Arquivo da Biblioteca Provincial da Huíla

Fonte: Autor. Julho de 2022.

Há ainda um volume significativo de documentos da província da Huíla e, em menor quantidade, documentos alusivos a Caconda, Benguela, Gambos, Humpata e Lubango. Há ainda alguns documentos que não foram colocados em caixas.



Arquivo da Biblioteca Provincial da Huíla

Fonte: Autor. Julho de 2022.

Nesta parte superior, localizei também alguns livros documentos importantes e que naquele momento (2022) ainda não tinham sido higienizados ou guardados. Havia livros de fontes importantes, os quais estavam próximos de uma parede que apresentava claros sinais de umidade.

O trabalho nesses três arquivos fez parte do projeto de pesquisa desenvolvido no âmbito do Programa de Incentivo à Produção Científica, Técnica e Artística (Prociência UERJ 2021-2024) denominado “Mundos do trabalho, violência e insurgências de trabalhadores/as no pós-escravidão do Sul de Angola (1890-1920)”, com recursos da Fundação de Amparo a Ciência do Rio de Janeiro (FAPERJ), bem como do projeto inscrito no âmbito do Programa Jovem Cientista da FAPERJ, com início no ano de 2022, com a mesma temática e que contou com pesquisadores brasileiros e angolanos no processo de

levantamento de fontes no Arquivo Provincial da Huíla, situado no Lubango, e no Arquivo do Namibe, na cidade do mesmo nome.

Fizeram parte da equipe desse projeto dois orientandos de doutorado na Pós-Graduação em História da UERJ: Camila Dias da Costa, com a tese provisoriamente intitulada de *Vidas e agências dos trabalhadores de Moçâmedes, sul de Angola. (1875-1926)*, e Ronald Lopes, com o tema *Morte, sepultamentos e cemitérios Mbali entre 1849 e 1901 (Namibe, Angola)*, além de pesquisadores angolanos voluntários, como Aurélio Filipe Mussengue, Frederico Pahula Sabonete Mário, João Jeremias Chiweyengue, João Sicato Kandjo, Paulo André Felisberto Cesar, Waldmar Cahila Fernandes, Lunzanjyládia Augusta Do Rosário Neto Cananga, José Mateus Catotala, João Carlos Misesse... entre outros, a maior deles ligados ao programa de mestrado em Ensino de História do ISCED da Huíla, onde fui professor entre os anos de 2018 e 2022.

Arquivos da Igreja de Santo Adrião (Namibe)

Relato de Ronald Lopes de Oliveira

Era julho de 2022. A noite caía sobre o deserto do Namibe quando finalmente desembarquei em Moçâmedes. Eu só teria 10 dias para pesquisar e as últimas duas horas de voo entre Luanda e aquela cidade, entre o deserto e o mar, pareceram uma eternidade. Finalmente, estava prestes a ir ao encontro de Frederico e Mateus, os dois companheiros que o professor Washington havia organizado para me receber.

Durante o Programa de Doutorado em História da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), fui até lá sem bolsa ou financiamento reembolsável, já estava há dois anos juntando dinheiro para realizar essa viagem e mais um ano pagando dívidas por causa dela. Digo isso porque é importante o financiamento para pesquisas, mesmo para quem tem vínculo empregatício. É caro pesquisar fora do seu país. Assim eu teria ampliado oportunidades acadêmicas, poupado dívidas, sentindo-me mais seguro na logística e na

independência de custeio. Recursos adicionais teriam me permitido acesso a materiais e ambientes de pesquisa, enriquecendo minha formação e contribuição para o campo da historiografia angolana.

Ao sair da pequena aeronave, fui saudado pelo frio intenso e pelo vento árido do deserto. Era bem estranho estar muito, mas muito longe de casa. Avistei Frederico e Mateus à distância, ao lado de um carro negro que brilhava nas luzes frágeis do aeroporto. O cansaço dos últimos dias pesava sobre mim, mas a excitação e a apreensão tomavam conta de meus pensamentos enquanto me aproximava deles.

Frederico e Mateus me cumprimentaram calorosamente, suas vozes eram acolhedoras. Sem muitas formalidades, guiaram-me até o carro, cujos detalhes não conseguia distinguir no breu da noite. Apenas entrei, sentindo-me aliviado por finalmente estar em terra firme, mas também meio inquieto pela vastidão e pela solidão do deserto que agora nos cercava. Era a primeira vez que eu estava ali.

Enquanto o carro avançava pela estrada deserta, a paisagem árida parecia estender-se até o horizonte infinito, pontuada apenas pela escuridão da noite. Frederico e Mateus conversavam animadamente, mas meus pensamentos estavam voltados para o que me esperava. Eu estava no meio do deserto do Namibe.

Após um trajeto pelo deserto que parecia durar uma eternidade, Frederico e Mateus finalmente adentraram na área urbana da cidade e me levaram à casa de Leopoldina, no centro de Moçâmedes. Desde Luanda, já havia organizado tudo com antecedência. A historiadora angolana Flora, uma grande amiga, me ajudou nesse apoio. A chegada à casa de Leopoldina, amiga de Flora, era como encontrar um refúgio em meio ao deserto, literalmente.

Pelas ruas estreitas e movimentadas de Moçâmedes, minha mente estava tomada pela preocupação em relação à autorização do padre Castro, da Igreja de Santo Adrião, para acessar os preciosos arquivos da igreja. Desde o momento em que planejamos essa viagem, a incerteza pairava sobre mim, porque eu não conhecia o padre. Agora,

à medida que nos aproximávamos do destino, a ansiedade só aumentava. Eu apenas tinha trocado meia dúzia de mensagens com o padre pelo aplicativo.

Ao chegar à casa de Leopoldina, fui recebido com sorrisos e gestos de acolhimento. Garota intelectual, literata e tranquila. Ela tinha me trazido um certo alívio ao conversar comigo sobre sua vida e as dificuldades em ser escritora na terceira principal cidade de Angola. Mas na minha mente a preocupação persistia, porque o dinheiro era escasso. Enquanto me instalava na casa de Leopoldina, pude sentir meu celular acusando recebimento de mensagens. Minha amiga Flora enviou mensagens, e as chamadas perdidas se acumulavam como um lembrete constante da urgência. Porém, só pude finalmente acessar as mensagens quando Leopoldina disponibilizou a senha de sua internet. Em Moçâmedes, a internet não era tão acessível como no Brasil; cada conexão era uma preciosidade a ser utilizada com cautela.

Ao abrir as mensagens, entendi que Flora expressava sua preocupação e sua determinação em garantir que todos os preparativos estivessem em ordem para o encontro com o padre Castro. Seu entusiasmo era palpável, mas também refletia a gravidade da situação de que o encontro não pudesse ser garantido por conta de seus ofícios religiosos. Lá se foi minha pouca distração.

Assim, não se tratava apenas de uma visita aos arquivos da igreja; era uma oportunidade única de acessar documentos paroquiais que jamais foram analisados. Registros de óbito, casamento e batismo eram o coração da tese. Independentemente do estado em que poderia encontrá-los, eu desejaria dar vida às histórias esquecidas, fazer os mortos contarem suas histórias. Diante de internet precária e da imprevisibilidade da situação, tinha que, de algum jeito, dormir, porque já eram duas horas da madrugada.

Apesar do cansaço que pesava sobre meus ombros, a ansiedade me impedia de encontrar o sono. Será que o padre Castro concordaria em me receber mesmo em meio aos seus ofícios religiosos? Seria

capaz de obter acesso aos arquivos tão preciosos da igreja? As perguntas martelavam em minha mente, mantendo-me acordado durante toda a noite. Deparei-me com a realidade vivida pelos pesquisadores mesmo antes de construírem um acesso à documentação: lidar com a ansiedade e os percalços financeiros durante a investigação, sem contar com distâncias geográficas, que eram enormes.

Na manhã seguinte, pontualmente às oito horas, eu já estava nas ruas ensolaradas do centro de Moçâmedes. Leopoldina, gentilmente, havia me fornecido instruções detalhadas sobre como chegar à igreja, estimando que levaria cerca de 35 minutos a pé. Ela até desenhou um pequeno mapa numa folha de papel, que eu cuidadosamente guardei.

Caminhei pelas ruas largas e movimentadas da cidade absorvendo cada detalhe das paisagens urbanas ao meu redor e observando o mapa. Após uma hora de caminhada, finalmente avistei uma torre imponente da igreja. Duas pequenas placas indicativas nas paredes logo chamaram minha atenção, e eu as estudei por um momento antes de seguir em frente.



Placa 1



Placa 2

Fontes: Fotografias do autor.

As duas placas da Igreja de Santo Adrião em Moçâmedes revelaram para mim uma história complexa, marcada por diferentes inaugurações em períodos distintos. A primeira placa, sem dúvida, celebra a fundação da paróquia de Santo Adrião, em 1849, um marco importante na história religiosa da região. No entanto, suas ramificações

podem estender-se muito além das fronteiras locais, abrangendo não apenas Moçâmedes, mas também outras localidades como Lubango e Porto Alexandre. Essa percepção só surgiu no ano seguinte, quando examinei os registros paroquiais depois de um tratamento metodológico das fontes que consegui naquela igreja. Elas indicaram uma extensa rede de serviços eclesiais destinados não apenas aos residentes, mas também aos fiéis de regiões mais distantes. Os ofícios paroquiais registrados nos livros revelaram a amplitude geográfica e a importância da paróquia de Santo Adrião como um centro espiritual, comunitário e fronteiriço. Por outro lado, a placa 2 revelava uma segunda inauguração no ano de 1992. Tinha-se tornado patrimônio histórico e cultural. Isso me indicou que as políticas de tombamento e o turismo na região haviam se intensificado nesse período.

Entretanto, naquela ocasião eu não sabia se iria conseguir qualquer documentação ou se iria descrever placas num texto como este. Ao entrar na igreja, fui recebido pela serenidade do espaço sagrado, permeado pelo aroma suave de incenso. Cada detalhe arquitetônico parecia contar uma história.

Ao atravessar a porta dos fundos da igreja, que já estava aberta, deparei-me com um amplo espaço físico, onde um jovem que varria o pátio prontamente me cumprimentou. Expliquei-lhe que estava à procura do padre Castro, e ele me informou que o padre já se encontrava na igreja. Com um misto de ansiedade e expectativa, dirigi-me ao encontro do padre, levando comigo a documentação que comprovava minha condição de pesquisador vindo do Brasil, de uma universidade pública.

Após uma longa conversa com o padre Castro e a apresentação dos documentos, finalmente recebi a autorização tão aguardada para ter acesso aos documentos paroquiais. Adentrando uma sala adjacente à igreja, deparei-me com uma placa que indicava “Cartório”. Essa peculiaridade me intrigou, já que no Brasil os documentos paroquiais são tradicionalmente armazenados dentro das próprias igrejas, não

em cartórios. Era como se o espaço físico servisse tanto a propósitos religiosos quanto seculares, refletindo a convivência entre o sagrado e o profano.

O padre, gentilmente, acompanhou-me até a sala e instruiu a secretária para que eu me sentisse à vontade, embora com uma ressalva: que eu não prolongasse minha estadia. Consciente de que o tempo era limitado, examinei as 10 prateleiras repletas de livros de capa dura preta, alguns antigos, outros mais recentes, mas todos em bom estado de conservação. Embora não estivessem catalogados, estavam organizados por períodos.

Decidi improvisar uma catalogação na hora, registrando em um papel as informações essenciais de cada livro: título, período abrangido e localização. Foi então que me deparei com uma variedade impressionante de registros, incluindo livros de óbitos, batismos, casamentos e até mesmo reconhecimentos e legitimações. Cada página, cada registro, era importante. Consegui realizar a seguinte catalogação e digitalização com meu celular, que a essa altura já estava quase sem bateria:

- I Livro de óbitos de Moçâmedes 1857 a 1880. Igreja de São Adrião. Moçâmedes. Angola.
- II Livro de óbitos de Moçâmedes 1891-1901.
- Igreja de São Adrião. Moçâmedes. Angola.
- I Livro de batismo de Moçâmedes 1887-1889.
- Igreja de São Adrião. Moçâmedes. Angola.
- II Livro de batismo de Moçâmedes 1865-1874.
- Batismos de 1902.
- Livro de Reconhecimento e Legitimações de 1882-1909.
- Livro Diocese do Namibe. Paróquia de Santo Adrião. Orago de Moçâmedes. 70 anos ao serviço da evangelização 1849-2019.

No entanto, estava sozinho naquela tarefa desafiadora. Foi somente no dia seguinte, ao conhecer Frank Brazão, um historiador e *rapper*

local, que finalmente encontrei a ajuda necessária para digitalizar os livros que havia catalogado. O encontro com Frank não apenas facilitou meu trabalho, mas também enriqueceu minha experiência ao proporcionar uma troca de conhecimentos e perspectivas sobre a história de Moçâmedes e sua rica herança cultural.

No dia seguinte, ao retornar à igreja na companhia de Frank Brazão, percebi que o padre Castro não estava completamente à vontade com a minha presença acompanhada. No entanto, consentiu minha entrada com Frank, restringindo o acesso novamente a apenas duas horas. Era um período limitado, mas foi o suficiente para colocarmos em prática o plano de digitalizar os registros que havia catalogado no dia anterior.

Com o auxílio de Frank, a tarefa tornou-se muito mais eficiente. Enquanto eu manuseava os livros, ele tirava fotos com meu celular e o dele. Durante essas duas horas intensas, mergulhamos nos documentos paroquiais. Enquanto digitalizávamos os registros, Frank compartilhava comigo suas próprias perspectivas e conhecimentos sobre a história de Moçâmedes, enriquecendo ainda mais minha compreensão da região e de sua cultura. Ao término do tempo estipulado pelo padre, tínhamos completado nossa tarefa. Embora minha estadia na igreja tenha sido breve, a experiência foi profundamente gratificante. Graças à colaboração de Frank, fomos capazes não apenas de digitalizar os registros históricos, mas também de fortalecer os laços entre pesquisadores e comunidade local. Mas esse momento ficará apenas na memória porque eu não tirei nossas fotografias trabalhando no cartório.

Arquivo da Biblioteca provincial do Huambo

Relato de Waldmar Cahila e João Sicato Kandjo

No arquivo da Biblioteca do Huambo existem vários documentos que tratam da história social de Bailundo, Huambo, Mungo, Benguela e Luindibale, de 1899 a 1949, no total de 22 pastas contendo vários documentos. Os documentos fazem referência a contratos

de trabalhos dos indígenas, transferências do pessoal, contabilidade, mandados de capturas (prisões), justificativas de despesas etc.

Os documentos (arquivos) estão muito bem conservados, pois se encontram num armário ao qual apenas pessoas autorizadas pela liderança da referida Biblioteca podem ter acesso. Lembro-me de termos pedido a um funcionário para entrar em contato com o diretor interino (senhor Daniel) para dar a referida permissão, uma vez que a diretora estava em Luanda de férias. Depois de entrarmos em contato com o senhor Daniel, ele orientou-nos a entrar em contato com a senhora Herodina, que é a diretora provincial da referida Biblioteca, e assim fizemos. Ela atendeu-nos e permitiu-nos desenvolver o trabalho que pretendíamos com os estudantes do 2º ano do curso de Ensino da História do ISCED-Huambo.

Assim, o presente relato é resultado de dados preliminares de uma atividade de Extensão Universitária desenvolvida por docentes ligados ao Departamentos de Ciências Exatas e da Natureza e ao Departamento de Ensino e Investigação em Humanidades do ISCED do Huambo, mais os estudantes do 2º do curso de História, cujo objetivo procura responder a seguinte questão de investigação: como contribuir na preservação dos documentos históricos arquivados na Biblioteca Provincial do Huambo? Nessa perspectiva, o artigo tem como objetivo principal demonstrar de forma prática e simples a digitalização de arquivos para preservação de documentos históricos, em face da destruição dos vários arquivos presentes nas bibliotecas, uma realidade transversal à província do Huambo, olhando para os arquivos da Biblioteca Provincial da Huíla, onde os autores também já desenvolveram alguns trabalhos de digitalização, e da Biblioteca da Província do Huambo, em que se percebe claramente que os documentos estão cada vez mais se deteriorando, o que sem dúvida compromete a historiografia de Angola e, de forma particular, da província do Huambo.

Angola é um país que foi marcado pelo processo de colonização durante vários anos. Nesse processo, a história, a cultura e tantos outros aspectos da vida, quer política e social desses povos, foram inibidos pelo colonizador. No país (Angola), encontram-se vários arquivos deixados pelos colonizadores, arquivos que detalham a vida dos angolanos e portugueses em diversas localidades do país. Esses documentos são extremamente importantes, uma vez que constituem fontes históricas para a própria historiografia de Angola, determinando o que de fato aconteceu numa localidade em um determinado tempo e, a partir daí, contribuindo cada vez mais para sua história.

A maior preocupação dos docentes é que muitos desses arquivos em várias províncias do país encontram-se destruídos e cada vez mais danificados, o que compromete, tal como já se fez referência, a história do país. Foi nesse contexto, com o objetivo de preservá-los, que surge a necessidade de digitalizá-los, garantindo dessa forma a sua preservação.

Desenvolveu-se um trabalho de digitalização dos arquivos que se encontram na Biblioteca Provincial do Huambo com os estudantes do 2º ano do curso de História dos períodos regular e pós-laboral, ano letivo 2022-2023. A atividade surge no âmbito da teoria e prática na cadeira de História de Angola-I, no Tema nº I: generalidades sobre o conhecimento histórico.

Nessa temática, os estudantes aprendem a entender: o que é a história, seu objeto, objetivos, métodos, fontes, teorias e a construção do próprio conhecimento histórico. Daí a grande importância na relação entre a teoria e a prática, cuja lógica consiste na complementaridade da aprendizagem dos conteúdos programados.

De realçar que foi necessária uma autorização verbal por parte da diretora da referida Biblioteca, que no momento da atividade se encontrava de férias na província de Luanda, para que o coletivo de professores e estudantes tivesse acesso aos arquivos, uma vez que os mesmos se encontram numa área não autorizada para consulta por

parte da comunidade acadêmica. A atividade teve início por volta das 8h30 e terminou sensivelmente às 18h30, centrando-se nos seguintes objetivos:

Em relação aos estudantes:

- Exercitar com os estudantes o trabalho com uma fonte histórica (arquivos);
- Desenvolver nos estudantes habilidades de trabalhar com arquivos históricos;
- Demonstrar aos estudantes como manusear uma fonte antiga;
- Estabelecer contatos com uma fonte primária, intacta e original;
- Identificar nos estudantes a capacidade de construir um conhecimento histórico a partir de uma fonte de arquivo.

Em relação à Biblioteca:

- Digitalizar os arquivos que a Biblioteca possui, passando a existirem não só em formato físico, mas também em formato digital;
- Preservar os arquivos presentes na biblioteca, por meio da sua digitalização;
- Manter os arquivos em seu formato original para provar a sua autenticidade;
- Criar um arquivo digital na referida Biblioteca;
- Disponibilizar os arquivos à comunidade acadêmica e à população em geral, podendo acessá-los por meio de um link.

Fases do trabalho

A primeira fase consistiu simplesmente em digitalizar os referidos arquivos, uma vez que se encontram várias pastas com mais de 500 papéis. Nessa fase, o maior desafio consistiu em transformar todos os

arquivos físicos em digitais. Os documentos físicos (processos crimes, cíveis...) estão sendo digitalizados. Mas os originais continuam na biblioteca. Trabalhou-se com mais de 50 estudantes com a supervisão de dois docentes para, que o processo de digitalização fosse rápido, levando menos tempos e digitalizando maior número de arquivos como consta nas imagens seguintes.



Arquivo da Biblioteca provincial do Huambo

Fonte: Autores, 2023.



Arquivo da Biblioteca provincial do Huambo

Fonte: Autores, 2023.



Arquivo da Biblioteca provincial do Huambo

Fonte: Autores, 2023.

Nas imagens também se pode observar a formação de grupos por parte dos estudantes, ou seja, observa-se que os grupos foram compostos de três a quatro estudantes, dado o número de folhas presente em cada pasta.

A segunda fase consistiu em organizar todos os arquivos em pastas que correspondam aos devidos documentos, uma vez que a experiência dos autores durante o trabalho mostrou-lhes que havia muitos papéis que se encontravam em pastas impróprias, assim como determinadas designações que não correspondiam com as referidas localidades. Por exemplo: era possível encontrar uma pasta com a designação de Bailundo, mas o conteúdo era de Benguela, o mesmo poderia acontecer ao contrário. Daí que a segunda fase consistiu em catalogar, isto é, organizar os arquivos de acordo as pastas e as localidades, como consta na tabela seguinte.

Tabela 1 – Representação dos arquivos em pastas, uma aproximação de como as pastas se encontram fisicamente organizadas na referida Biblioteca

Nº da Pasta	Município / Província / Angola	Ano
_124	Bailundo / Huambo / Angola	1925
6	Luimbale / Huambo / Angola	1922-1927
-	Bailundo / Huambo / Angola	1907
-	Bailundo / Huambo / Angola	1905
-	Bailundo / Huambo / Angola	1914
XI	Bailundo / Huambo / Angola	1921
4	Bailundo / Huambo / Angola	19126
9	Bailundo / Huambo / Angola	1924
11	Luimbale / Huambo / Angola	1918-1949
-	Bailundo / Huambo / Angola	1918
-	Bailundo / Huambo / Angola	1921
-	Bailundo-Balombo / Huambo / Angola	1905
-	Benguela / Benguela / Angola	1916-1917
-	Huambo	1987
XI	Benguela Benguela / Benguela / Angola	1899-1900
-	Mungo-Benguela-Bailundo	_125
V	Bailundo Bailundo / Huambo / Angola	1920-1922
VIII	Bailundo Bailundo / Huambo / Angola	1914
-	Bailundo Bailundo / Huambo / Angola	1917
X	Bailundo Bailundo / Huambo / Angola	1924
XI	Bailundo Bailundo / Huambo / Angola	1928

Fonte: Autores, 2023.

124. Nas referidas pastas não consta a sua numeração; para não adulterar a organização dos arquivos, os autores acharam conveniente manter a sua numeração.

125. As referidas pastas não fazem referência ao ano da sua classificação.

Como já se referiu, a presente tabela é uma representação dos arquivos em pastas, uma aproximação de como as pastas se encontram fisicamente organizadas na referida Biblioteca.

A terceira fase corresponde ao momento mais importante, quando os autores criam um *link* e cada *link* poderá corresponder a uma pasta sobre uma determinada localidade. Qualquer interessado poderá acessá-los, basta que tenha internet, já que os *links* estarão disponíveis para qualquer indivíduo interessado em conhecer ou escrever sobre a história daquela localidade. Por exemplo: a partir de qualquer parte do mundo, quem eventualmente interessar-se sobre a história do Bailundo ou de outro município qualquer, nos anos de 1910, 1912...

De realçar que, pela importância histórica e levando em consideração os devidos cuidados, o trabalho ainda se encontra na fase de referência, isto é, de criação de *links*. Esses *links* poderão estar disponíveis nas páginas da Biblioteca Provincial do Huambo ou do ISCED-Huambo. A ideia é digitalizar todos os arquivos da província do Huambo, de modo a salvaguardar a cultura e a história escrita em nível local.

Material utilizado:

- Telefones (qualquer, desde que suporte um aplicativo Genius Scan versão 7.1.0-4008 e tenha uma boa qualidade de imagem);
- Luvas brancas para não danificar os documentos e também para a proteção dos estudantes de doenças, por se tratarem de documentos muito antigos (ver imagem de número 2);
- Máscaras facial cirúrgica para proteção contra a poeira.

Com o que se pretende para os próximos desafios, pensa-se em uma máquina de Scan sofisticada que possa garantir maior qualidade aos documentos e maior rapidez, dada a quantidade de arquivos espalhados pelo país. Para essa fase, seria necessário um apoio por parte do governo ou de outras instituições interessadas ao projeto.

Desafios do trabalho de pesquisa nos arquivos das províncias

Não muito diferente dos arquivos regionais brasileiros, nos arquivos das províncias angolanas há pouca distinção entre o que é interesse público e o que é poder privado. No caso de Angola, há ainda outro fator que é o debate sobre quanto o investigador estrangeiro faz parte desse “interesse público”.

Nesse sentido, a burocracia para conseguir acessar esses arquivos leva meses. Além disso, não estava claro se poderíamos fotografar ou não, ou ainda se poderíamos tirar cópias, mas os arquivos não têm copiadoras, então era preciso tirar o documento do arquivo e ir até um espaço externo para tirar essas cópias, o que colocava o documento em risco de estragar.

A despeito de ter encontrado muita boa vontade dos funcionários locais, em nenhum desses arquivos nos deparamos com algum técnico de arquivologia ou mesmo biblioteconomia, ou quem sabe um historiador. No caso da Huíla, a informação que tivemos é de que havia um arquivista, mas não havia trabalho para ele ali (???).

Outra dificuldade, resultado da ausência desses arquivistas, foi que os documentos estão “higienizados”, mas a ausência desse profissional e/ou auxiliares fizeram com que esses documentos ainda contenham muito pó e, no caso da Huíla, umidade. Além disso, a despeito de haver alguma organização, não há uma separação mais complexa, como criar fundos: processos cíveis, processos crimes, inventários, documentos administrativos... É claro que não poderemos ter uma visão idealizada do que “deve ser” um arquivo, pois ele é também um espaço de questionamentos e disputas constantes, mas alguma organização há que se ter, levando em consideração a arquivística. Não está claro se alguns dos arquivos por nós visitados são espaços de disputa ou se um local onde os documentos foram “deixados ali para morrer em paz”, diante da situação que os encontramos. A distância do Arquivo Nacional de Luanda para os das províncias é gigantesca. Entretanto, como nos falou a professora Maria

da Conceição Neto, a situação desses documentos era bem pior; ao menos foram colocados em uma condição melhor do que estavam. Eles estão guardados, à espera de novas ações, bem como de mais interessados em pesquisá-los.

Além disso, não encontramos alunos/monitores/bolsistas trabalhando nesses espaços. Muitos dos professores (alunos do mestrado do ISCED da Huíla) que entraram em alguns dos arquivos estavam fazendo aquilo pela primeira vez em suas vidas. O desafio de olhar e descolonizar a história construída por esses pesquisadores locais, através das entrelinhas, do racismo presente na documentação de origem portuguesa, ainda é um horizonte a ser perseguido.

Outra dificuldade de acesso a esses arquivos foi o controle: “o que esse pesquisador estrangeiro (ou nacional) está fazendo aqui?”, “qual o real interesse dele?”, “como posso tirar alguma vantagem oriunda da vinda dele aqui?”, foram algumas das questões com que nos deparamos com alguns funcionários (poucos, é verdade), nos diferentes níveis hierárquicos que envolvem o arquivo. Mas há algo mais amplo, macro nesse processo, que é como os Estados africanos (mas não só) pensam seus arquivos. Dialogando mais uma vez com Mbembe (2002), o Estado mantém uma relação paradoxal com os seus arquivos, pois se por um lado eles são imprescindíveis para a administração estatal, por outro representam também um risco para a sua própria existência, levando-se em consideração que, a partir dos documentos dos arquivos, eles são capazes de garantir a comprovação de fatos sobre os crimes eventualmente cometidos no passado em nome desse Estado.

Para Angola essa é uma premissa mais do que verdadeira, isso porque a guerra colonial e depois a guerra civil que se seguiu foram marcadas por mortes arbitrárias, genocídios, mortes em massa... e muitas dessas histórias, para o Estado angolano, deveriam ser esquecidas, talvez por isso o “sumiço” de muitos documentos que deveriam estar no arquivo e não estão. Se não é possível negar o arquivo, ao mesmo é possível

tirar dele documentos que possam comprometê-lo.¹²⁶ Nesses arquivos (o Nacional também), grande parte dos documentos veicula a narrativa do colonizador. Mas, por outro lado, como salienta Michel Cahen (2020), eles “têm uma vantagem: não mudam, são fósseis”. O que deve mudar são as perguntas que devem ser feitas a esses documentos. Também é preciso pensar também nas ausências, bem como cruzar arquivos, fontes e dialogar com os registros orais. Algumas ausências para nós foram bem significativas, como relatos e documentos alusivos a mulheres, bem como referências mais detalhadas dos povos locais. São arquivos masculinos que visam, entre outros interesses, valorizar ações dos homens brancos europeus naquela região; talvez por isso haja tantos documentos sobre “a guerra cuanhama” e a “guerra do cuamoto”, por exemplo. O Arquivo Histórico do Namibe nos pareceu uma exceção, com bastante documentos alusivos as mulheres; talvez ali tenha se desenvolvido algum tipo de perseguição à independência feminina.

No caso de Angola, não só por uma perspectiva teórico-metodológico que envolve a importância da oralidade para o entendimento das realidades africanas, mas por uma questão prática, diante da burocracia e das dificuldades de acesso a esses arquivos, é preciso sempre ter um plano B para que a viagem até Angola fosse academicamente proveitosa. Nesse sentido, sair do arquivo nos levou a uma outra dimensão que foi, parafraseando Bruna Triana (2022b, p. 1), “pensar o arquivo como cidade e a cidade como arquivo”, ou seja, que cidades eram estas, foi preciso andar pelo Namibe, Lubango e Huambo, sem necessariamente um rumo certo, para que elas falassem conosco, aquilo que os arquivos não queriam ou não podiam nos dizer.

126. Segundo Mbembe: “A violência que constitui o Estado repousa, no final das contas, na possibilidade, que nunca deve ser ignorada, de recusar-se em reconhecer (ou liquidar) uma ou outra dívida. Essa violência se define em contraste com a essência mesma do arquivo, uma vez que a negação do arquivo é equivalente à negação da dívida” (MBEMBE, 2002, p. 257).

Considerações finais

Precisamos pensar para além do “complexo do Vira Lata”, como se diz no Brasil, ou, como diz o Dipesh Chakrabarty (2020), a ideia de que no Sul há os “estados falhados” com “pessoas falhadas” que não vão dar conta de construir a pesquisa no campo da história. O encargo de trabalhar com essas fontes e arquivos deve estar em primeiro lugar com os pesquisadores locais, que podem fazer um trabalho mais demorado e com mais rigor na análise, pois quase sempre os estrangeiros dispõem de pouco tempo em solo angolano para fazer isso.

Entretanto, a inexistência de políticas públicas que incentivem os alunos de pós-graduação a pesquisarem localmente e a dificuldade de se fazer a formação dos professores associada com a pesquisa, com liberação das aulas e manutenção de salários, dificultam um mergulho mais assertivo nesses arquivos, o que poderia contribuir significativamente para que uma nova história de Angola pudesse ser contada.

Associado a isso, é preciso pensar para além das lógicas neoliberais que assolaram as universidades em boa parte do continente africano e sul-americano: cursos de formação rápidos, voltados para a formação de uma mão de obra precária que vai atuar sobretudo na docência e quase nada na pesquisa.

Mesmo aqueles que se dedicam à pesquisa, muitos ainda por vontade pessoal, é preciso urgentemente que saiam do “Roteiro da Libertação”, e pensar nos entrelaçamentos das outras histórias locais que estão para além desse “Roteiro”. Mais do que isso, pensar a pesquisa com população em situação de vulnerabilidade social: mulheres que foram alijadas do poder e foram subalternizadas, Estados locais como os Ovakuvale, povos que foram transformados em serviçais/contratados como os Muíla etc.

Descentralizar a pesquisa, pensar no universo de povos e histórias que existem para além de Luanda. Há muitas histórias interessantes

que precisam ser contadas, o que faz com que muitas vezes os pesquisadores estudem temas tão distintos e diversos, distantes da verticalização de pesquisa, que normalmente acontece em outros espaços.

Ainda há muito a ser feito e a ser construído, há também uma série de outros arquivos que não relatamos neste capítulo, como a Biblioteca Nacional, situada em Luanda, onde há um número significativo de jornais, sobretudo do pós-independência, ou ainda o Arquivo da Escola Industrial e Comercial Artur de Paiva, no Lubango, onde constam muitos documentos escolares, fotografias, declarações de registo criminal... alusivos ao período de seu funcionamento, entre os anos de 1939 e 1975, entre outros arquivos existentes tanto em Luanda como em outros lugares de Angola. Ainda há muito trabalho a ser feito, tanto no que se refere ao tratamento dessas fontes como ao estímulo de novas pesquisas.

Por fim, nossa experiência mostra que a digitalização dos arquivos seria um dos métodos mais práticos e simples para a preservação de vários documentos presentes nas bibliotecas provinciais do país (e seus arquivos) e que se encontram cada vez mais numa fase crítica e a deteriorar-se, precisando, deste modo, de uma intervenção urgente. No trabalho feito no Huambo, o estudo demonstrou que em 10 horas foram digitalizadas mais de 15 pastas, e cada pasta possuía mais de 500 documentos. Neste momento, os documentos se encontram todos preservados, aguardando para a última fase, isto é, a fase da criação dos *links* e da sua publicação, ficando disponíveis para todos os interessados.

Referências

CAHEN, Michel. Do ultramar ao pós-colonial. Reflexões de um historiador sobre Moçambique contemporâneo nos arquivos de Portugal e Moçambique. *Práticas de História: Journal of Theory, Historiography, and Uses of the Past*, n. 10, p. 249-267, 2020.

CHAKRABARTY, Dipesh. A pós-colonialidade e o artifício da história: quem fala em nome dos passados “indianos”? *Politeia: História e Sociedade, Vitória da Conquista*, v. 19, n. 2, p. 104-130, 2020.

DULLEY, Iracema. Fontes e contextos do Arquivo Nacional de Angola: entrevista com Alexandra Aparício.: *Revista do Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro*, Rio de Janeiro, n. '2, p. 229-245, 2017.

MBEMBE, Achille. The power of the archive and its limits. In: HAMILTON, Carolyn et al. (ed.). *Refiguring the archive*. Cape Town: David Philip, 2002. p. 19-26.

NASCIMENTO, Washington. Mulheres, colonialismo e insubmissão no Sul e Sudoeste de Angola: primeiras aproximações (1900-1920). In: SOUZA, Marcos Lopes de; FERREIRA, Maria de Fátima de Andrade (org.). *Tendências e perspectivas nos estudos sobre as relações étnicas e 2023 suas interfaces*. Curitiba: Appris, 2023. v. 1, p. 233-248.

_____. *Jogo nas sombras: realidades misturadas, estratégias de subjetivação e luta anti-colonial em Angola (1901-1961)*. Vitória da Conquista: Edições UESB, 2020.

TRIANA, Bruna. Desafios metodológicos para uma etnografia de arquivos: escavando arquivos pós-coloniais em Moçambique. *Antropolítica: revista contemporânea de antropologia (online)*, São Paulo, v. 65, n. 2 p. 385-410, 2022a.

_____. Rastros, ruínas e decadência: contribuições para uma antropologia dos arquivos. *Revista de Antropologia*, v. 65, p. 1-27, 2022b.

Anexos

Neste anexo colocamos a transcrição de alguns documentos localizados no Arquivo da Biblioteca da Huíla, situada no Lubango, por alunos do mestrado em Ensino de História, supervisionados pelo professor Washington Nascimento, quando o mesmo ministrou a disciplina de Historiografia Africana, no referido programa em 2022. Privilegiou-se documentos que fizessem referencia aos povos locais, como os Kuvales e os trabalhadores. Além de uma petição dos lusobrasileiros pedindo para se instalarem no sul de Angola. Alguns alunos continuaram desenvolvendo pesquisas no Arquivo, resultando em algumas dissertações disponíveis no repositório de dissertações da Instituição (repositorio.isced-huila.ed.ao).

Nos tempos do soba Mussungo: economia e política kuvale (“cubal”) nas descrições de um português (1839)

João Sicato Kandjo

Washington Nascimento

O presente documento apresenta um relatório de Pedro Alexandrino da Cunha, capitão tenente comandante da corveta Isabel Maria que percorreu a região do que hoje é Tombwa (então Porto Alexandre) e Namibe (“Mossamedes” e Mossungo Bitoto) no ano de 1839. O propósito era encontrar-se com o tenente João Francisco Garcia. Este partira por terra de Benguela e passara pela região de Quilengues, Huíla e Jau com o objetivo de informar aos sobas da Huíla e Jau sobre a chegada dos brancos naquelas praias.

Com o objetivo de minar o poder dos sobas da Huíla e do Jaú, os portugueses fazem um acordo com dois sobas kuvale (“cubal”), o soba Mussungo e o soba Loquengo. Este havia sido libertado das mãos do soba do Jau pelos europeus e assinou um ato de vassalagem/“batismo” a bordo da corveta Isabel Maria, recebendo o nome de Giráhulo e alguns presentes.

Ressalta-se na descrição de Pedro Alexandrino a riqueza do povo do soba Mussungo, os kuvale (“cubais”), com uma quantidade de gado “incalculável” e uma preponderância da urzela. Descreve também como os herero presentes em Tombwa (“Pinda” ou Porto Alexandre) tinham peixe em abundância.

Relatório do ocorrido na comissão de corveta “Isabel Maria” à costa do sul das possessões portuguesas na costa ocidental de África em agosto de 1839

Fonte: ARQUIVOS DE ANGOLA. Publicação Trimestral, 2. série, v. III, n. 11 e 12, p. 131-132, Rerum Amgoliensium memoria. Oficina da Imprensa Nacional, jan./abr. 1946.

Em execução das instruções datadas de 8 de agosto, do ano findo, que me foram dadas por sua excelência o senhor vice-almirante governador-geral de Angola, larguei de Luanda, em 9 do dito mês, dirigindo-me a Benguela, onde fundei em 24 do mesmo.

Ali fiz as requisições que me indicavam as mesmas instruções, recebi dois soldados da companhia de Benguela como intérpretes, e dois pretos mondombos, que de nada me serviram; e os deitei em terras da baía de Moçâmedes para voltarem para o seu país, por que diariamente suspiravam. Achei que o governador disposto a auxiliar a minha expedição por todos os meios ao seu alcance. Tomás Nicolau de Bomfim, que as minhas instruções indicavam como próprio a acompanhar-me, era já falecido. Existia porém o tenente João Francisco Garcia, da companhia de Artilheria de Benguela, oficial bastante conhecido no sertão, onde tem feito mui valiosos serviços, e mui prático e entendido nos costumes e usanças daqueles povos. Este Oficial era propriíssimo para coadjuvar uma exploração desta natureza; e propondo-se-lhe o fazer parte da expedição, de pronto assentiu, e logo se ofereceu para marchar por terra, fazer todas as despesas da jornada à sua custa, e sem dispêndio algum da Fazenda: o que fielmente executou, como depois se viu. Antes de partir concertou comigo que, de Benguela se dirigiria por Quilengues e Huíla ao Jau, onde procuraria obter informações sobre a situação de alguns dos pontos nas minhas instruções mencionadas, e mandando ao mesmo tempo gente sua a algumas partes da Costa tentar haver notícias da corveta, para então se me reunir, operarmos conjuntamente, e dar-lhe passagem no meu regresso a Benguela.

Isto assim disposto larguei de Benguela no 1o de setembro, e achando-me, depois de lutar 22 dias, ora com calma e correntes, ora com virações mui rijas e grosso mar, pela altura do Cabo Negro, e tendo o pano todo estragado, assentei de mandar o porto Pinda, que segundo as informações que possuía, se devia achar nestas imediações. Com efeito, aproximando-me das áreas ao sul do Cabo Negro quanto era prudente, com o prumo na mão, e subindo aos vaus de joanete, pude dali pilotar a corveta, costeando o grande areal que ali sai muitas milhas a oeste, até que pelo fim da tarde dei vista do porto, ou baía, junto da terra firme encravado dentro das áreas

rasas com a preamar. No dia seguinte, 24 de setembro, surgiu em 19 braças do muito bom fundo Porto Pinda, que nas cartas inglesas (em algumas muito mal colocado) tem o nome de Port Alexander, é um mui bom ancoradouro a 8 milhas ao sul do Cabo Negro, formado por uma grande coroa d'areia, que mete muito mais para o oeste que o dito Cabo, e que é preciso dar muito resguardo (não dando atenção à sonda); porque é mui baixa, e só muito perto se pode ver. Aqui têm os navios mui bom abrigo, porém mais nada, o litoral é deserto é deserto d'areia solta sem vegetação e sem água doce, que só se encontra terra dentro para o NO, a cousa de 5 milhas em algumas lagoas por onde no tempo das chuvas corre um rio (de que não pude obter o nome), que então abre no mar, e da qual se suprem os gentios que ali formam uma povoação a que dão o nome de Coroca. Nos 21 dias que me demorei neste ponto, pude conhecer que este gentio é mui pobre de gados e gêneros, pois em todo este tempo só pude obter deles, uma vaca, dois vitelos, e uma ovelha. Contudo, atenta a excelência do porto com ancoradouro seguro, talvez estabelecendo-se ali uma feitoria, pudesse com o tempo dirigir para este lugar o comércio dos sertões adjacentes, que deve ser mui lucrativo, não sendo a falta d'água obstáculo insuperável, porquanto os moradores de Benguela se suprem dela do rio Catumbela, que fica a seis para sete milhas de distância; e para outros usos que não seja de beber, há Cacimbas. Este gentio não tem armas de fogo, nem as apreciam: usam d'arco, flecha e zagaia, por isso não são grandes caçadores, e não têm marfim. Não usam da aguardente, repudiando em geral a que lhe[s] oferecia, o que é decerto para eles uma grande felicidade. Mostram-se, desde a primeira comunicação que comigo tiveram, mui pacíficos e tratáveis, e ainda mais à vista de alguma miçanga e outros engodos; mas só largavam as armas a distância sempre que vinham tratar conosco, depois de reconhecerem, e dos cumprimentos de estilo. Os gêneros que mais apetezem são panos de lã escuros, ou beatas, enxadas, miçanga azul grossa, e ferro. Junto às lagoas onde habitam nas margens do rio, têm bastantes arimos onde cultivam o milho, feijão, e abóbora, mas do que só nos venderem amostras. O seu vestuário em geral consiste em peles de carneiro, ou bezerro, que eles sabem amaciar à força do trabalho manual. Parece que esta gente são colônias de mondombos, dos quais têm a linguagem e costumes, e são mui vexados pelos sobas da Huíla e Jau, que com frequência procuram pretextos de lhes extorquir o pouco que têm. Pela média das observações, que se fizeram em porto Pinda, está a ponta norte do areal na entrada do porto em 15° 47', Lat. S. e II °48' 8" a E. de Greenwich.

A 16 de outubro larguei do porto do Pinda para demandar a baía dos Tigres, o que me deu algum trabalho, pois que encontrei a virações mui frescas e mui grosso

mar, a ponto de me obrigar a capear duas vezes, pela influência das correntes, que nesta altura correm muito para o NO. Por fim dei ali o fundo em 10 de novembro, depois de gastar quinze dias para ganhar 49 milhas para barlavento. A baía dos Tigres é um grande porto formado por uma península de área baixa e estreita que diz de sul a norte, e pela costa da terra firme, que estende ao mesmo rumo, formada porém de mui altos montes de areia, que com as variações constantemente se move e acumula para o norte: a baía forma um bom ancoradouro do fundo médio de 9 braças, tendo na entrada 6 milhas de largura e 25 de extensão de norte a sul; e por isso é bastante desabrigada quando as virações sopram rijas, levantando bastante mareta, que muito incomoda as embarcações miúdas. Este ponto é completamente deserto: nas minhas explorações não encontrei nem gente, nem o rasto, ou indício do homem: muito porém de animais ferozes. Não há d'água nem aparências, nem de vegetação o menor sinal, e o peixe muito escasso: em suma, areias soltas até aonde as vistas pode alcançar por toda a parte. Para o sul desta baía é onde têm naufragado alguns navios mercantes por mero descuido pois que a sonda bem indica a proximidade de terra, se por aqui há povoação deve ser a bastante distância da costa. Por informações que depois obtive, julgo ser este o ponto a que o gentio do interior chama Bitoto Banda. Por observação no local, está a ponta Norte do areal da península à entrada da baía em 16° 36' Lat. S. e 11° 42' a E. de Greenwich. Achando este ponto destituído de todo o interesse, não esperando encontrar ali o tenente Garcia, e escasseando-me os mantimentos, fiz-me de vela no dia 3 para correr a costa para o norte. A falta da lancha, que ficou a fabricar em Luanda, me fez grande transtorno, tanto para o serviço imediato do navio, como para a exploração mais minuciosa da costa.

Partindo deste ponto naveguei costa abaixo à menor distância possível, reconhecendo o litoral. Desde a baía dos Tigres ao porto de Pinda, a Costa é formada de areias soltas sem vegetação, e constantemente se acumulam com a viração para o Norte. Um pouco ao norte de porto Pinda, ou entre porto Pinda e Cabo Negro, se distingue pela primeira vez algum arvoredado na baixa, onde estão os arimos da Coroca, de que já falei, e pelas alturas alguma relvagem. Cabo Negro é uma ponta grossa de penedia em morros separados, de cor escura, e que parece a distância isolada do continente, mas que realmente é a ele unida por areais e terra mui baixa. No extremo do morro mais saliente ainda existe o Padrão de Bartolomeu Dias, que é um toro de pedra redondo onde tem uma inscrição, que a pessoa que ali mandei não soube, ou não pôde decifrar. De Cabo Negro para o norte é a costa de mediana altura e mui escassa a vegetação, descobrindo-se a distância no interior mui altos

montes e isolados; não havendo nesta extensão porto, ou abrigo até à baía de Moçâmedes, de que vou falar. Seguindo costa abaixo dei vista na tarde de 4 d'outubro de uma espaçosa baía, no fundo da qual se diferenciava bastante arvoredo: parei e reconheci. No dia seguinte a demandei e surgi em 10 braças de bom fundo. Esta baía pela sua situação é a baía de Moçâmedes, que aparece nas cartas inglesas com o nome de Little fish bay. Pelas observações que ali fiz se acha em 15° 10' de Lat. S. e 120 5' a E. de Greenwich. Neste mesmo dia chegou a este ponto por acaso um agente do tenente Garcia, que estava na Huíla em procura da corveta, e no dia seguinte com ele comuniquei, e de muita utilidade me serviu logo de princípio, porque fez de medianoiro e intérprete com o gentio, que desde logo se mostrou mui tratável, devido talvez a vir também um Macota do Soba da Huíla a quem muito temem, encarregado de prevenir este gentio da minha provável chegada a este ponto, de aplanar qualquer dificuldade, e de fazer tratar bem os brancos. Esta baía olha o oeste e tem a margem do sul mais extensa que a do norte, e mais alta, sendo formada de barreiras de grés, coroada por uma camada de pedra mui rija, própria para edificar. Do extremo oriental destas barreiras, pega um extenso areal, que limita a baía até à Ponta do Norte. Da costa do sul da baía sai um baixo que corre NNE. até quase meia distância da ponta do norte, que é mui perigoso, por isso que nem sempre rebenta. Na parte do norte da baía desemboca um rio a que o gentio dá o nome de Belo, que só traz água no tempo das grandes chuvas, mas onde sempre se acha cavando no álveo. Este rio a três dias de marcha para o interior, traz água todo o ano, porém daqui para baixo toda se infiltra pelo terreno, ou se evapora, a menos que não haja grandes chuvas. Estas circunstâncias se dão em muitos rios desta costa. Mui perto da baía se divide este rio em dois braços, dos quais, um se dirige à baía como fica dito, e o outro se dirige à costa a pouca distância da ponta do norte da baía, a um sítio chamado Loquengo; as margens deste rio estão bem guarnecidas de boa madeira, e o terreno por onde passa é de boa qualidade, e suscetível de muita cultura, havendo atualmente alguns arimos onde o gentio (as mulheres) cultiva milho, feijão, abobora e mandioca, em mui pouca quantidade, e apenas suficiente para seu consumo, há no fundo da baía, a cousa de cem passos da praia, uma nascente de mui boa água, entre uns juncais que ali abundam; e neste lugar é tanto, ou mais fácil do que em Benguela, o fazer aguada para os navios. O gentio serve-se da que procura em cacimbas no álveo do rio, naturalmente por ser muito melhor, um pouco distante da libata, ou povoação do Sobete Mussungo, que está assente a uma milha da praia da baía e ao NE. Para o lado da ponta do Norte da baía há lagoas de água salgada que produzem mui bom sal, de que comprei uma

porção ao gentio para suprimento do navio, e da qual apresentei amostras ao contratador deste gênero em Luanda. Possui este povo bastante gado vacum, do qual me venderam o necessário para o fornecimento da corveta durante os trinta dias que ali me demorei. É porém, no vasto território dos cubais, povos essencialmente pastores, e mui próximos da baía, onde a quantidade do gado é incalculável, e capaz de suprir as exigências da mais vasta especulação comercial, a quererem aqueles povos vendê-lo, como é provável, mas não certo; pois que, muitos povos destes sertões repugnam vender em grandes quantidades o gado que possuem, porque parece que o têm na mesma conta que os nossos bens vinculados, e que se mede a importância e consideração do indivíduo pelo número de cabeças que possui. A urzela cobre os arvoredos em quantidade inesgotável, e de superior qualidade. É de lamentar que o gentio, para a colher facilmente, e não se dar ao trabalho de trepar, derrube as mais belas árvores sem piedade. O peixe abunda em tão grande quantidade, que em todo o tempo que ali me demorei, pescava diariamente e em hora e meia até duas horas da manhã, 10 a 15 arrobas, pela maior parte de muito bom parago, que de muito me serviu para sustento da guarnição, dando-lhe de uma a duas libras de peixe ao almoço e ceia, pois que a este tempo já os mantimentos estavam exaustos. É de notar que o gentio desta baía tem decidido horror ao peixe, quando os do porto Pinda, que destes tão próximo estão, o pescam e comem com avidez, estando uns e outros na costa do mar; e por isso o peixe frequenta esta baía em tão grande quantidade, não sendo ali molestado. Os hábitos, maneiras, linguagem e armas deste gentio são idênticos ao do porto Pinda a que me refiro, com a exceção acima indicada, e a de preferirem estes de Moçâmedes a missanga branca, quando aqueles mais estimam a azul. Esta baía de Moçâmedes dá muito melhor abrigo aos navios que a de Benguela, tem um desembarque sempre seguro mesmo nas maiores calemas, está muito mais próxima dos ricos sertões de Cubais, Quilengues, Jau, Huíla e Caconda do que aquele, e é muito mais sadia, provado pelo perfeito estado de saúde da minha guarnição, apesar do contínuo trabalho de faxinas em terra e aguada, que necessariamente os trazia expostos à intensidade do sol no zênite, e a frequentemente se molharem.

No dia 17 de novembro chegou à baía o tenente Garcia, tendo percorrido o sertão desde Benguela. Esta reunião foi puramente casual, pois que, procurando-nos um ao outro com empenho, nenhum de nós conhecia ponto algum da costa a que nos referíssemos. A chegada do tenente Garcia veio argumentar e fortalecer a boa inteligência que já existia entre mim e o gentio do Sobete Mussungu; assim como estabelecer relações de permanente amizade com o outro Sobete Luquengo que

grato a tê-lo o Tenente salvado das garras do Soba do Jau, onde se achava preso por supostos crimes de feitiçarias, nos obsequiou a seu modo, prometendo fazer tudo que estivesse ao seu alcance a bem dos brancos, e por fim pedindo com instância o ser avassalado pelo Maneputo, com o verdadeiro fim de esperar proteção contra as violências dos mais potentados. Acedi aos seus desejos, e vivendo a bordo da corveta, não sem bastante repugnância, aí foi reconhecido e autorizado em parada geral da guarnição, dando-lhe o novo nome de Giráhulo, uma capa encarnada de pano, que ofereceu o tenente Garcia, uma cadeira, um casal de leitões, e um galo e galinha, para a criação, que nada tinham. À saída foi festejado com uma salva, com o que, e o bom gasalho que lhe fiz a bordo, ficou o homem sumamente satisfeito, e pronto para receber a lei de sua majestade. O tenente Garcia muito concorreu, pela sua experiência do trato com o gentio, assiduidade no desempenho deste importante serviço, e notável generosidade, para o bom êxito de toda esta transação. O passageiro Guimarães esteve sempre em terra, todo o tempo que ali me demorei, e em perfeita liberdade para fazer todas as observações, a que se referem as instruções que recebi. Convém notar antes que conclua, que o gentio chama em geral a toda esta costa de Bitóto; ao distrito do porto Pinda, Bitóto Coroca, ao da baía de Moçâmedes, Bitóto Mussungo e Bitóto Loquengo.

Tendo concluído os trabalhos e observações necessárias, embarcado o tenente Garcia com a sua comitiva, e recebido as demonstrações d'amizade, e segurança da sua continuação, dos Sobetes Girahúlo e Mussungo, larguei da baía em 6 de dezembro, dirigindo-me costa abaixo a Benguela, onde informei ao Governador do ocorrido, que tem muito a peito, assim como todos os moradores daquele presidio, o começo e progresso dum novo estabelecimento naquele ponto, onde possam refugiar-se dos estragos da pestilente Benguela, visto não haver dúvida que aquele distrito é mais sadio que este. Desde Moçâmedes até Benguela, não oferece a costa ancoradouro abrigado, ou povoação considerável que mereçam ser exploradas, segundo me foi possível observar; mas por analogia, concluo que em alguns pontos, onde no tempo das chuvas desaguam alguns rios no mar, e abunda o arvoredo, deve haver boa urzela, que bem pagará o trabalho de a colher. Dei fundo em Benguela na noite de 12, e ali me foi preciso demorar para me refazer de mantimentos, e por causa das calemas, que ali rebentam fortemente, até ao dia 12 de janeiro corrente, em que larguei para Luanda, onde surgi em 17 do mesmo, sem novidade ou avaria.

Bordo da corveta Isabel Maria, surta em Luanda, em 20 de Janeiro de 1840.=

Pedro Alexandrino da Cunha, capitão-tenente comandante.

Petição dos pernambucanos para serem conduzidos a um posto das possessões portuguesas da África ou da Ásia

João Jeremias Chiweyengue

Quinta-feira, 13 de julho de 1848, Bernardino Freire de Figueiredo Abreu e Castro, cidadão português, que se asilava no Brasil, em Recife de Pernambuco desde o ano de 1839, solicitava ao ministro e secretário de Estado dos Negócios da Marinha e Ultramar da Nação Portuguesa uma petição para que lhes fossem conduzidos a um posto das possessões portuguesas de África ou da Ásia. O local escolhido pelo governo português para albergar estes emigrantes foi Moçâmedes, um porto situado no sul de Angola, encravado entre as águas do Atlântico e o deserto.

Petição dos portugueses de Pernambuco para serem conduzidos a um posto das nossas possessões da África ou da Ásia

Fonte: Arquivo Histórico Colonial — Direção Geral do Ultramar. 1848 — Correspondência do Reino. Avulsos

Está disponível também em: ARQUIVOS DE ANGOLA. Publicação Trimestral, 2. série, v. III, n. 11 e 12, Rerum Amgolensium memoria. Oficina da Imprensa Nacional, jan./abr. 1946.

As divisões políticas da nossa Pátria me obrigaram a sair dela, e a vir em terra estranha procurar subsistência por meio do trabalho. Não me posso absolutamente queixar da sorte por ter vindo para Pernambuco, onde resido há nove anos, e tenho vivido, se não bem, ao menos sofrivelmente: mas já há tempos que desejava sair em razão de observar que se promovia uma guerra acintosa aos portugueses, oferecendo-os, como cavalos de batalha, os partidos, em que se acha dividida esta província, para chegarem a seus fins. Bem via eu o perigo que corriam todos os portugueses, os quais pela maior parte faziam chamar sobre si as vistas ambiciosas daqueles que nada possuem, porque não empregam o trabalho e a indústria, fontes seguras da riqueza: mas os horrores acontecimentos do dia 26 e 27 de mês passado me fizeram tomar a resolução de sair sem demora duma terra em que na presença das autoridades e da tropa se arrombam a machados as portas das habitações, se arrancam homens inermes e sem crimes do seio de suas famílias, e se assassinam a pancadas, chuçadas, golpes, facadas e baionetas, arrastando seus cadáveres ensanguentados pelas ruas, roubando-lhes os seus haveres, sem que se dê uma outra razão se não o de terem o crime de merecerem em Portugal, que por desprezo denominaram

marinheiros. Os gritos que retumbaram do meio das turbas, que pelas nove horas da manhã do dia 26 começaram a inundar um dos bairros desta cidade, eram de — mata marinheiros — não escape um só. — A perseguição se predispunha pelas folhas; planos infernais se urdiam em noturnos clubes, contra os portugueses, e se não acontecesse uma rixa entre um estudante do liceu e um caixeiro português, o qual depois de levar uma bengalada atirou aquele com um peso de 4 libras, não abortaria a perseguição, que se foi medonha, e mais que muito demonstrou quão bem dispostos estavam os ânimos contra nós, seria ainda mais temível, se aparecesse com a canalha regularmente armada; devo porém dizer, em abono da verdade, que, com poucas exceções, o grande número dos turbulentos e perpetradores dos horrendos crimes era gentalha e escravatura.

Tinha pois resolvido sair com brevidade, mas deteve-me a consideração de que podia fazer um serviço aos meus patrícios e a minha pátria, procurando um meio de fazer sair daqui um grande número de portugueses para as nossas possessões da Ásia ou da África. D'acordo pois com o cônsul, o senhor Joaquim Baptista Moreira, que não fez mais em favor dos seus, porque desgraçadamente as nossas loucas divisões nos têm reduzido além de pequenos a zero: não termos o menor respeito; e andarmos pelo mundo, com os judeus, que sofrem toda a qualidade de injúria, sem ninguém tomar dela satisfação, lembrei-me de fazer publicar que se representava ao governo português a nossa situação, e que se pediam providencias, entre as quais o envio de transportes para serem conduzidos a um porto das nossas possessões da Ásia ou de África, como colonos, aqueles que ali quisessem ir estabelecer-se. Todos ao princípio repeliam esta ideia, opondo a insalubridade do clima, argumentando com o fato de que já deste império havia saído para África, no tempo da administração do Ex.mo Sá da Bandeira, um grande número a convite dos cônsules por ordem do governo, e que haviam sido vítimas das moléstias, que ali grassam. Com jeito se há rebatido a tal opposição, e hoje vejo os ânimos inclinados, tendo muitos dado já o seu nome como prontos a seguir para qualquer ponto que o governo determine, uma vez que envie com urgência transportes, e empregue medidas de interesse e comodidade que chamem e atraiam os colonizadores: se julgo de grande utilidade aproveitar a ocasião, pois que sendo estes bem sucedidos, para o que se deverão tomar todas as medidas, não só irão outros e de todo o império e com fundos, mas se mudará a mania de só virem os portugueses procurar fortuna no Brasil. Dar-se-á direção a essa grande emigração anual para as nossas possessões, e virão elas em poucos anos a tornar-se proveitosas à metrópole, e a entreter um comércio nacional, que tornará a elevar a nossa decaída marinha.

O Sr. cônsul remetera por cópia a relação dos que já deram o seu nome, os quais são só dos residentes na cidade, a quem particularmente se comunicou a medida que ia adotar-se, porquanto se julgou político não dar por ora publicidade pelas folhas.

Eu que livre de orgulho afirmo poder seguir para onde me conviesse, sacrifiquei-me a esperar, e a ir compartilhar dos trabalhos e revezes que acompanham o estabelecimento de uma colônia, só porque vejo que comigo acarreto algum número, mormente dos mais úteis, que são os que entendem do fabrico dos açúcares e plantações das canas, e mesmo do tabaco e café, pois que vivo em relação com muitos engenhos, tendo neles arranjado vários, e me hei dedicado a conhecer como fundamento o modo mais proficuo de fazer açúcar, e de agricultar a cana com vantagem, segundo a natureza do terreno, e a tirar da matéria-prima toda a possível utilidade, mormente em as destilações, que bem dirigidas são de sumo interesse.

Nas considerações que a esta acompanham, não só explico a razão por que digo que os que entendem dos trabalhos agrícolas são os mais úteis, mas exponho alguns alvitreos que me ocorreram. V. Ex.^a me desculpará na certeza de que o não faço porque não esteja persuadido de seu profundo saber; mas porque muitas vezes uma lembrança de um homem medíocre faz produzir medidas acertadas.

Aproveito esta ocasião para oferecer a V. Ex.^a o meu diminuto préstimo. Deus guarde a V. Ex.^a por muitos anos.

Recife de Pernambuco, 13 de julho de 1848.

Il.mo e Ex.mo senhor ministro e secretário d'Estado dos Negócios da Marinha e Ultramar da Nação Portuguesa.

Bernardino Freire de Figueiredo Abreu e Castro

Cidadão português

Auto da apresentação dos enviados dos kuvale (1881)

Washington Nascimento

Na primeira metade do século XIX, algumas lideranças dos povos kuvale (“mucubal”) como Giraúlo e Mussungu já tinham feito acordos comerciais com os portugueses. Entretanto, no decorrer das décadas, houve um afastamento significativo por parte dos kuvale, sobretudo quando perceberam o interesse dos europeus por seu gado.

Contudo, as disputas e conflitos continuaram, não só com os portugueses, mas também com ingleses, khoi, (“hotentores”) e himba (“muximbas”), além dos bôeres, alemães e mercenários de diferentes origens, fazendo com que alguns sobas kuvale, como Cuiatumba, Bire-Bire e Mucua Mucóta, reavaliassem essa posição,

buscando se aproximar dos portugueses, como forma de se protegerem das investidas de outros povos.

Auto da apresentação dos sobas, digo, dos enviados dos sobas do Cubais

Fonte: Arquivo da Biblioteca Provincial da Huíla. Pasta Moçâmedes, número 1913. Livro de correspondências ao governo de Portugal feitas por Sebastião Nunes da Matta — Coronel Governador de Moçâmedes. (1880-1881).

Ano do nascimento de Nosso Senhor Jesus Cristo de 1881, aos 19 dias do mês de junho nesta vila de Moçâmedes e casa da residência do excelentíssimo governador do distrito, onde se achavam presentes o mesmo excelentíssimo governador e diversos cidadãos desta vila para assistirem à recepção dos enviados dos três sobas dos cubais comigo secretário do governo do distrito. E logo foram introduzidos os enviados dos ditos sobas dos cubaes de nomes Caquimungua, Quimuco, Calégue — Caquimungua por parte do soba Cuiatumba; Quibuco por parte do soba Bire – Bire, Calégue por parte do soba Mucua Mucóta.

O excelentíssimo governador disse que havia mandado o tenente do Batalhão de [...] Justino Teixeira da Silva aos cubais com o fim de estabelecer boas relações de amizade com o [...] e mais indivíduos influentes daquele povo como [...] [va] pelo artigo 2o das instruções que deu ao meu [...] tenente o qual mandou ler; e que, tendo-se o mesmo tenente desempenhado cabalmente desta espinhos [co]missão — e disse espinhosa comissão porque sem[pre] o povo dos cubaes teve fama de rebelde, e é esta a [pri]meira vez que aqui vêm gentios dos cubais e [ali por] um enviado deste governo. — Vieram agora este [en]viados como prova de que os sobas dos cubaes concordam com as propostas mandadas fazer por [este] governador. — O enviado “Caquimungua” disse que o soba mandava agradecer o ter mandado à sua terra um oficial que os tratou muito bem e os presenteou e que o mesmo soba se prontificava a manter relações amigáveis com o governo, em virtude das quais deveriam ir àquelas terras todos os brancos que desejassem tratar do seu comércio ou quaisquer outros negócio[s] [...] passar para os Gambos e Humbe, assim como também os seus filhos, viriam fazer seu negócio, sem o receio que dantes os afastava. — Disse mais que o soba mandava pedir ao governador que escrevesse uma carta dos ingleses que estão além do Cunene, porque já por três vezes [...] têm vindo roubar o gado, vindo homens pardos a cavalo e pretos Muximbas a pé a isto retorquia o excelentíssimo governador que os homens pardos não eram ingleses, mas sim “Otentotes”, com

o que estes enviados não se conformaram insistindo que eram ingleses. Os outros dois enviados fizeram declaração idêntica. O governador terminou por recomendar que haviam de tratar bem e guardar respeito a qualquer pessoa mandada pelo governador e obedecerem as ordens do governo. E não havendo mais a tratar se [...] este auto que vai assinado pelo excelentíssimo governador do distrito e pelas pessoas presentes a este ato e comigo Antônio Joaquim Guerra, major secretário do governo que o escrevi. [aa] Sebastião Nunes da Mata, coronel governador. Honorato José de Mendonça, general de Brigada reformado. Duarte d’Ornelas Gorjão, juiz de Direito da comarca. Antônio Albino Ferreira Botelho, Antônio Mariano César de Oliveira Ribeiro, major

Antônio Acacio d’Oliveira Carvalho, presidente da Câmara. — Francisco José d’Almeida, escrivão de Fazenda. — Bernardino José Brochado. — Francisco da Costa Jobim. [— O]nofre de Paiva d’Andrade. — Alfredo Balbino Rosa. — Justino [T]eixeira da Silva, tenente. — Henrique S. de Sousa, tenente subchefe a Repartição Militar. — Boaventura Ribeiro da Fonseca, capitão da Guarda da Guiné. — Manoel Cabral, alferes. Vital do [Cau] — Francisco Jose de Souza. — José Martins Ferreira. — Manoel Jose Alves Bastos. — José Francisco Machado — Menandro Jose Maria Guerra. — Joaquim Batista Ferreira de Melo — João Inácio Perdigão. — Serafim Simões Freire de Figueiredo. — Lourenço Martins Morgado. — Francisco Roiz Pinto da Rocha. — Aires Correia de Souza. — João E. da Cruz [Toulsom]. — Antônio Florentino Torres. — Albino Vieira de Souza Coucha. — Antônio de Souza Machado. Antônio Moreira da Câmara. — Francisco [R]odrigues Pinto da Rocha Júnior. — José Moreira [...] — Luís José d’Oliveira. — Lino d’Almeida Veiga. — Luís Antônio [...]. — Antônio Augusto Coelho Montalvão. — João Rogado d’Oliveira Leitão. [...] oficial às ordens Antônio Joaquim Guerra. Major secretário do Governo.

A história de Domingas Ema em Porto Alexandre/Tombwa (1915)

Waldmar Cahila Fernandes

Domingas Ema era uma cidadã negra, honesta, trabalhadora de casa (doméstica), natural do Distrito de Benguela, de 31 anos de idade, nascida em 1885 e que certamente era muito inteligente, para além da sua beleza invejável a todos os níveis. Provavelmente, ela teria saído de Benguela para Moçâmedes com os seus pais quando criança, uma vez que, no contexto sobre o qual se escreve, havia muitos contratos de serviços (trabalhadores) indígenas (nativos) que pertenciam ao Huambo, Bailundo, Benguela, Bembe etc. para prestar serviço em Moçâmedes.. A situação

chegou a tornar-se um caso de polícia, até o ponto de acusarem-na por um crime fútil que certamente foi invenção da colonização, chamado auto de vadiagem, como consta mais adiante. Foi neste contexto que, em abril de 1915, aconteceu um nefando crime de prisão sem fiança. Os documentos remetidos por essa autoridade configuravam o auto de vadiagem, levantado contra a referida Domingas Ema.

Processo Cível-Criminal envolvendo Domingas Ema

Fonte: Secretaria de correspondência do governador. Período ou ano: 1915- 1916. Cidade: Moçâmedes-Porto. Série ou tipo ou documento: Correspondências telegráficas. Subsérie: Guias de transferência dos Indígena. Interessada: Domingas Ema. Região: Moçâmedes-Porto. Referências: Caixa-1 Huíla- 1915-1916-Arquivo Huíla-Biblioteca Provincial.

Tendo sido entregue particularmente neste governo o requerimento queixa que junto, no qual Alexandre Augusto de Sampaio Nunes em nome de uma indígena se queixa do procedimento tomado por vossa excelência contra a mesma e não podendo o mesmo ser submetido à apreciação de sua excelência o governador do distrito por não estar em condições legais, rogo a vossa excelência se digne informar à interessada do despacho exarado do mesmo.

Em aditamento à minha nota no 58/04 de 20 de janeiro último, informo vossa excelência que me acaba de ser comunicado que a indígena Domingas Ema foi nessa cidade recebida por seu amante de Porto Alexandre, Alexandre Augusto de Sampaio Nunes, pelos diretor dos telégrafos, senhor Pereira Batalha; este senhor informou por carta o Sampaio Nunes que estivesse descansado visto ele ter tomado conta da indígena e que a havia depositado em casa de uma sua comadre, pessoa da sua confiança.

Vossa excelência com estes dados procederá às necessárias averiguações.

Governador de Moçâmedes

Junto remeto a vossa excelência o auto de vadiagem levantado pelo administrador de Porto Alexandre contra a indígena de nome Domingas Ema que por este vapor mando apresentar a vossa excelência nos termos da Circular no 6 de 5/5/914 da Secretaria dos Negócios dos Indígenas.

Ao excelentíssimo senhor secretário do governo do distrito

Junto envio a vossa excelência um auto levantado contra a indígena Domingas Ema, para os efeitos do no 13 do art. 15o do Regulamento das Circunscrições Cíveis em vigor.

Embarcamos a indígena Domingas Ema com destino a [Luanda] 30/11/15
Excelentíssimo senhor

Em 3 de dezembro do corrente foi recebida nesta Secretaria a nota de vossa excelência número 1107 de 30 de novembro próximo findo, juntamente com o auto de vadiagem, a que ela se referia, levantado pelo administrador de Porto Alexandre contra a indígena Domingas Ema, constando dele que pelo mesmo vapor viria apresentar-se nesta Secretaria a mesma indígena.

Como até hoje se não tenha apresentado, nem nesta Secretaria consta nada sobre o seu paradeiro, rogo a vossa excelência se digne dar-me as convenientes informações.

[...]

Secretaria dos Negócios Indígenas e Curadoria Geral em Luanda, 29 de dezembro de 1915

Excelentíssimo senhor governador do distrito de Moçâmedes

Respondo à nota de vossa excelência no 1329/892 de 29 de dezembro último, junto remeto cópias da guia que acompanhou a indígena Domingas Ema e do recibo passado pelo comandante do vapor “Loanda” em que a mesma seguiu.

Curador geral

Luanda

21 — Aditamento nota oitenta transcreve telegrama recebido administrador Porto Alexandre dois pontos indígena refere-se meu telegrama 27 está Luanda casa Maria dos Anjos Afonso Nunes assinado administrador

Governador Em 9/2/916.

Referência 66 vaxa auto foi enviado Luanda onde creio deve ficar visto ter sido para ali remetido virtude exposto rege explicar telegrama referência.

O excelentíssimo administrador de Porto Alexandre [...]

Em resposta à nota de referência, cumpre-me informar vossa excelência que já em meu telegrama no 41 de 29 de março findo, comuniquei a vossa excelência que o auto em questão se encontra em Luanda.

Luanda, 16 de março de 1916

Sua excelência o senhor governador-geral incumbe-me de dizer a vossa excelência que tendo sido submetido à sua apreciação todo o processo referente à indígena Domingas Ema, — conjuntamente com um requerimento assinado a rogo da mesma acompanhado de vários documentos —, por seu despacho verbal de 13 do corrente determinou que se lhe passasse guia para Moçâmedes, se o assim o desejasse.

Em consequência do despacho de sua excelência, e por me ter sido solicitada pela indígena, passei-lhe hoje guia para essa cidade, a fim de ir prestar serviço em casa do oficial das Alfândegas Valentim Faro.

[...]

O secretário dos Negócios Indígenas e curador geral

O excelentíssimo senhor administrador de Porto Alexandre

Encarrega-me sua excelência o governador do distrito de enviar a vossa excelência cópia da nota da Secretaria dos Negócios dos Indígenas no 290/255, respeitante ao processo da indígena Domingos Ema.

O excelentíssimo senhor secretário-geral da província de Angola

Confirmo o meu telegrama de 15 do corrente: secretário-geral — Luanda. Seu 125 de 29 de abril recebido ontem indígena referida está solta escolheu domicílio Benguela próximo correio envio processo (ass) governador e no cumprimento do final deste telegrama envio a vossa excelência a primeira parte do processo que diz respeito à indígena Domingas Ema.

Enquanto não envio a segunda parte do processo, cumpre-me informar que depois do regresso a Luanda da indígena referida foi solicitada pelo administrador da circunscrição civil de Porto Alexandre ao administrador do Conselho de Moçâmedes a sua captura e remessa para aquela localidade e que se cumpriu.

Trata-se de uma manifestação de degenerescência de raça portuguesa para não lhe dar o nome próprio de abandalhamento, tão vulgar em Angola.

Um europeu, o tal Sampaio Nunes, casado com uma senhora europeia de educação e com 5 ou 6 filhos e filhas, apaixonou-se pela preta Ema, praticando escândalos indecorosos para a possuir.

Levado por amigos e pelo conhecimento que se tinha de seu aviltamento, mandou vir a [...] Estava-se pois em face de um caso de filoginia negra, que deveria ser tratado

pela medicina, mas à falta de médico, interveio o administrador do conselho, porque se tratava de uma preta na realidade vadia e sem trabalho honesto.

Sampaio Nunes não o único filógino da preta de Angola e encontrou naturalmente indivíduos a quem não repugnou a intervenção no assunto.

A Domingas Ema, que nem classificação de meretriz pode ter, porque não é mais nem menos que o comum das fêmeas da sua raça, foi considerada, com a intervenção dos negócios indígenas, cidadã com direito à livre escolha de patrão a quem servir e voltou para Moçâmedes. O administrador de Porto Alexandre, por motivos que ainda ignoro, requisitou novamente a sua captura e Sampaio Nunes, um europeu, um branco, sem moral e sem respeito, já não digo pela família própria, porque isso enfim são cenas íntimas, mas pelos brancos da terra onde vive, armou em advogado da cidadã Ema, que ele visitava nas grades da cadeia, beijando-lhe publicamente as mãos, na impossibilidade de dar outra manifestação pública mais degradante de seu caráter.

Por fim, e já depois do telegrama que confirmei no começo desta nota, veio a Ema num vapor para seguir para Benguela, mas Sampaio Nunes veio também e a Ema, no uso pleno dos seus direitos de cidadã, não seguiu para Benguela, desembarcou em Moçâmedes e aqui estiveram os dois, enfim livres e gozando as delícias dum amor que fora interrompido por um chefe atribulador.

Aqui tem vossa excelência a história do nefando crime de prisão sem fiança da cidadã Domingas Ema.

A rusga em busca de “vadios” nos bairros de Moçâmedes (1921)

Aurélio Filipe Mussengue

Numa manhã de 12 de janeiro de 1921 no distrito de Moçâmedes, todos os bairros, principalmente dos moradores “indígenas”, nomeadamente Torre do Tombo, rua das Hortas, rua dos Pescadores, da Praia do Bom Fim, Aguada, Nação, e da rua Casa Forte, às nove horas da manhã, ficaram agitados de tanta movimentação de polícias sipaios e altos dirigentes da administração portuguesa. O tema deste dia era a rusga que foi realizada simultaneamente em todos os bairros. Desta ação foram presos mais de 600 “indígenas”, em que 21 mulheres e seis homens ficaram internados no hospital por causa das doenças virais daquela época.

Relatório da rusga feita pela Administração da Circunscrição Civil de Moçâmedes em 1921

Fonte: Relatório da rusga feita pela Administração da Circunscrição Civil de Moçâmedes, 22 de fevereiro 1921, Arquivo Histórico do Lubango. Caixa 91 (não catalogado).

Com fundamento de muitas queixas recebidas na Administração do Conselho sobre os indígenas que eram considerados vadios e que, segundo se informava, o seu número montava a algumas centenas, e de acordo com as instruções de sua excelência o senhor governador do distrito, até onde tinham subido os clamores da população de Moçâmedes, contra os sem trabalhos, procedido no dia 14 de janeiro p.p. a uma rusga simultaneamente em todos os bairros da cidade e arredores, auxiliado pelo pessoal da Administração da Circunscrição do Conselho, pelos regedores, e por três sargentos que se faziam acompanhar de vinte praças europeias e nove praças indígena por mim propriamente requisitadas ao excelentíssimo comandante da 4a Companhia de depósito. O pessoal da Administração era ainda auxiliado pelos sipaios em serviço na sede da circunscrição e alguns que, para este fim, vieram do posto do Girául.

A rusga começou às nove horas da manhã tendo previamente reunido em minha casa o secretário da Administração da Circunscrição, os regedores e os sargentos a quem dei as minhas instruções pormenorizadas sobre o modo como devia ser feito o serviço e especialmente sobre as garantias institucionais que era necessário respeitar. E assim, fiz-lhes ver bem as graves responsabilidades em que incorriam, violando domicílios, arrombando portas, ou passando buscar, o que só poderia ser feito pelas autoridades que para isso tivessem competência, e por estas mesmo, em determinadas circunstâncias e depois de cumpridas várias formalidades que a lei exige. Depois de te insistido sobre este ponto e de terem ficado todos cientes, comecei a dar instruções sobre o serviço que cada um devia fazer, ficando este distribuído do seguinte modo:

Torre do tombo — regedor Brazão com seis sipaios.

Rua Calheiros — regedor Barifa com seis sipaios e um sargento com dois praças.

Rua das Hortas — secretário da Circunscrição com seis sipaios e um soldado europeu.

Rua dos Pescadores — amanuense Faria com o sargento Esteves com seis praças europeias.

Da praia do Bom Fim — sargento Santos com seis praças europeias e um sipal. Aguada, Nação, e Casa Forte — administrador do Conselho com duas praças europeias, três praças indígenas e seis sipaios.

A rusga começou em todos os pontos ao mesmo tempo, às nove horas da manhã, principiando na rua da praia do Bom Fim do lado norte para sul na rua dos Pescadores, do lado sul para o norte na rua das Hortas, do lado norte para sul e na rua Clacheiros pelos dois extremos simultaneamente. Na Torre do Tombo, Aguada e Nação, a rusga começou dos pontos mais afastados em direção do centro da cidade, pretendendo-se e conseguindo-se assim evitar a fuga dos que quisessem acolher-se nos bairros mais afastados ou refugiar-se nas hortas.

A hora escolhida foi para que pudessem alegar os detidos que iam ou vinham no trabalho. E as instruções por mim dadas eram para serem detidos todos os indígenas de ambos os sexos e até os menores de doze anos que fossem encontrados na rua e nos pátios onde habitam fosse qual fosse o motivo que tivessem para andar na rua a hora em que deviam estar a trabalhar. Recomendéi contudo que os que fossem portadores de carnes, hortaliças, ou outros gêneros e que declarassem ter patrão, que fossem acompanhados até à porta deste por um sipal.

Era necessário porem aproveitar o tempo porque a área era grande e às onze horas alguns serviçais começavam a sair dos seus trabalhos vindo complicar o serviço porque não havia tempo para no meio da rua estar a tomar declarações aos indígenas e por isso aquela hora devia a rusga ter terminado, resultando por isso serem detidos alguns cozinheiros e criados que logo foram postos em liberdade depois de reclamados pelos patrões respectivos, examinados previamente pelo excelentíssimo delegado de Saúde.

Por concessão do excelentíssimo comandante da 4a Companhia de depósito os detidos, um número de seiscentos, aproximadamente, foram concentrados na parada da 4a Companhia onde se procedeu, até cerca das sete horas da tarde, à verificação de identidade dos detidos, verificando-se igualmente se tinham ou não patrão. As mulheres e homens à medida que iam sendo identificados e averiguado se tinham, ou não, cumprido com a obrigação do trabalho, iam sendo enviados ao hospital onde eram examinados os doentes blenorrágicos e sifilíticos ainda que tivessem patrão. Esta medida foi tomada em face dos desejos de há muito manifestados pelo excelentíssimo delegado de Saúde em se proceder a uma rusga sanitária às mulheres e homens devido às proporções verdadeiramente assustadoras que vi-nham tomando as doenças venéreas e sifilíticas.

Em resultado desta medida ficaram internados e em tratamento no hospital vinte e uma mulheres e seis homens.

De todos os indígenas detidos, averiguou-se, com a precisão que os elementos que dispunham permitiram, que só sete homens e quinze mulheres não tinham

patrão, tendo sido julgados nos termos do Regulamento Geral do Trabalho Indígena como vadios, sendo os homens enviados para as obras dos poveiros em porto Alexandre e procurando-se patrão para as mulheres.

Temos pois de concluir que havia exagero da parte dos que diziam existir centenas de vadios, ou então antes são encobertos por patrões pouco escrupulosos, o que é difícil de averiguar por falta de elementos.

A rusga foi feita com maior cuidado, não sendo por isso possível que a ela escapasse qualquer indígena que não tivesse patrão, salvo um outro que estivesse fechado em casa.

Também se não pode atribuir o reduzido êxito à inconfidência visto que só no próprio dia, alguns minutos antes da rusga se realizar, é que se soube que ela se realizava.

Resultados mais importantes deu ela no que respeita ao imposto indígena verificando-se que havia para cima de oitocentos indígenas que o não tinham pago.

Mais se averiguou: que a grande maioria dos patrões que tinham serviçais contratados verbalmente, não tinham feito a comunicação a que se refere do parágrafo 1o do artigo 46o do Regulamento Geral do Trabalho Indígena; que a grande maioria dos patrões que têm serviçais contratados com, ou sem intervenção da autoridade, não têm feito os depósitos para o fundo de repatriação; que havia grande número de menores e alguns órfãos de pai e não prestando serviços diversos sem conhecimento do seu tutor nato percebendo aquilo que os patrões lhes queriam dar; que alguns patrões que tinham contratado serviços com indígenas indicando um certo salário e alimentação, esta era-lhes dada em dinheiro à razão de dez centavos diários!...; que um patrão que tinha ao seu serviço um indígena contratado por dois escudos mensais e alimentação, passou a pagar-lhes cinco escudos sem alimentação. (Alimentação de um indígena custa atualmente em média de 12\$00 mensais sendo o seu custo, ainda não há um ano, 4\$00 aproximadamente.

Entre os vários indígenas detidos, alguns houve que estavam perto da capitania dos portos esperando serem matriculados. Posto ao fato que se passava pelo senhor capitão-mor, dei a este um cartão assinado por mim em que o autorizava a retirar todos os indígenas que por ele fossem reconhecidos como marítimos. Certamente eu não faria essa detenção, mas como nem todos têm o mesmo critério, e a mim era-me impossível estar em toda a parte ao mesmo tempo, não foi possível evitá-lo. De resto, em serviços policiais desta natureza dão-se sempre, em toda a parte e em todos os tempos, confusão e precipitações, de remédio, aliás, fácil e simples.

Em todo o caso, estas precipitações originadas pelo desejo de se executar o serviço com o maior zelo e dedicação deram como resultado uma pequena confusão no serviço das matrículas que estava sendo feito na capitania dos Portos.

Encarado o fato por quem a sangue frio observasse o que se passava, sem ideias preconcebidas, outras consequências não teria senão o de um compasso de espera, pois devia partir de princípio que serviço que serviços desta natureza só se fazem quando são absolutamente necessários ou ordenados por quem de direito e que o critério de quem os ordena ou executa demonstra de motu proprio não está subordinado a quem quer que seja. Assim não sucedem porém, trocando-se correspondências desnecessária, já do conhecimento de sua

excelência o senhor governador do distrito, perdendo-se um tempo precioso sabendo porém a responsabilidade deste incidente a quem a ele deu o motivo.

Como consequência da rusga, ao contrário do que afirmou oficialmente o senhor capitão dos portos, tem-se apresentado muita gente a procurar patrão, lembrando-se de momento que ao empreiteiro Carlos Maciel alguns dias depois da rusga se apresentou a pedir serviço vinte e quatro mulheres e ao zelador da Câmara Municipal Francisco Falcão Doze.

Para futura fiscalização do pagamento de imposto indígena e para mais fácil identificação em rusgas futuras, ordenei que todos os indígenas fossem portadores dos recibos do pagamento do imposto ou de bilhete de isenção, no verso das quais foi escrito o nome do patrão, sendo todos rubricados pelo signatário. É claro estas providências resumem-se ao pessoal de Moçâmedes e a redores. Como os inscritos marítimos e pessoal auxiliar da pesca, segundo os regulamentos especiais, estão sob a jurisdição das autoridades marítimas, conveniente seria que a autoridade competente lhes facultasse documentos com que pudessem provar que cumpria a obrigação do trabalho a que todo o indígena está sujeito, independentemente de ser portador sempre do recibo do imposto indígena ou do bilhete de inserção. Administração da circunscrição civil de Moçâmedes, 22 de fevereiro 1921

O administrador

SOBRE XS ORGANIZADORXS

Crislayne Gloss Marão Alfagali

Professor Adjunto da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro , Brasil
Doutorado em História pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP).

Marilda dos Santos Monteiro das Flores

Professor Docente I -História do Governo do Estado do Rio de Janeiro. Doutorado em História pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO).

Priscila Henriques Lima

Doutoranda em História pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ).

Priscila Maria Weber

Professora Adjunta da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). Doutora em História pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS).

Washington Nascimento

Professor Associado da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). Doutor em História Social pela Universidade de São Paulo (USP). Procientista da UERJ/FAPERJ, desde 2021 e Jovem Cientista do Nosso - FAPERJ, desde 2022.



EDIÇÕES ÁFRICAS

O Edições Áfricas é um selo editorial vinculado ao Áfricas: grupo interinstitucional de pesquisa (<https://grupoafricas.wixsite.com/site>) e visa a publicação sob a forma de e-book gratuitos (ou não) dos trabalhos apresentados nos eventos organizados pelo grupo ou mesmo de pesquisadores vinculados ao mesmo.

A linha editorial do mesmo é ampla e será a publicação de trabalhos de pesquisa em torno dos Estudos Africanos. Apenas de forma comparativa discussões sobre Diáspora e/ou outros temas serão admitidos.

Catálogo

Link de acesso: grupoafricas.wixsite.com/site/edicoes-africas-catalogo

1. Áfricas: política, sociedade e cultura (2016)

Danilo Ferreira da Fonseca, Helena Wakim Moreno, Mariana Bracks Fonseca e Washington Nascimento (Orgs)

2. Áfricas: representações e relações de poder (2019)

Mariana Bracks e Giovanni Mannarino (Orgs)

3. Áfricas e suas relações de Gênero (2019)

Mariana Bracks e Fernanda Chamarelli (Orgs)

4. Experiências, saberes e práticas culturais em África: Literatura, Música e Cinema (Autografia / 2023)

Amanda Palomo Alves, Carolina Bezerra Machado e Marilda dos Santos Monteiro das Flores (Orgs)

5. Histórias e políticas em contextos africanos (Autografia / 2023)

Silas Fiorotti, Noemi Alfieri, Oliveira Adão Miguel e Washington Nascimento (Orgs)

6. Pedagogias decoloniais, ensino de história da África e literaturas africanas

Nascimento, Washington (org.); Reis, Alexandre (org.); Ribeiro, Mariana (org.) e Lopes, Ronald (org.)

Este livro foi composto em Dante MT
pela Editora Autografia e impresso
em papel off-white 80 g/m².

Organizadores

Crislayne Alfagali

Marilda Flores

Priscila Lima

Priscila Weber

Washington Nascimento

Autoras/es

Aiúba Ali Aiúba

Alexandre Reis

Ana Júlia Pacheco

Aurélio Filipe Mussengue

Christian Fischgold

João Jeremias Chiweyengue

João Sicato Kandjo

José Rivair Macedo

Josivaldo Pires de Oliveira

Luís Gustavo Costa Araújo

Lunzanjyládia Augusta do Rosário

Neto Cananga

Marina de Mello e Souza

Noemi Alfieri

Norma Sueli Rosa Lima

Matheus Serva Pereira

Paulino Tchiloia Bimba Lunono

Priscila Maria Weber

Regiane Augusto de Mattos

Renata Pereira

Ronald Lopes de Oliveira

Sílvio Marcus de Souza Correa

Yuri Manuel Francisco Agostinho

Waldmar Cahila

Washington Nascimento

Este livro tem como tema inicial as releituras modernistas a partir da África, apropriações que marcam uma antropofagia criativa e crítica, pois é fruto de um evento que se debruçou sobre os reflexos da Semana de Arte Moderna de 1922 no continente africano. Porém, seus textos vão além desse tema ao pensar também os trânsitos no campo da música, do sagrado e das lutas políticas. Ele também é um convite para pensar as diferentes Áfricas que existem em arquivos existentes não só no continente, mas também em outras partes do mundo. Venha percorrer esses labirintos que nos levam em uma grande viagem de volta!



9 788551 868171

Brasil e Áfricas

redes, circulação cultural e trânsitos artísticos

as

Brasil e Áfricas

redes, circulação cultural e trânsitos artísticos

ORG.

CRISLAYNE ALFAGALI

MARILDA FLORES

PRISCILA LIMA

PRISCILA WEBER

WASHINGTON NASCIMENTO

FAPERJ autografia

O livro que você agora tem em mãos reflete sobre as relações Brasil-África de uma forma plural e na longa duração e foi resultado do “III Seminário Internacional Áfricas: reflexos da semana de arte moderna no continente africano”, que ocorreu em 2022.

Como diz uma de suas autoras, Norma Lima: “o título desse Seminário poderia ser “Quando a África se alimenta do Brasil e vice-versa”, sem dúvida nenhuma, o Brasil muito deve à África; pois é verdade que essas relações antropófagas de transformação, de recriação e de criação, foram fundamentais para a construção de nossas afro identidades e para a reflexão de identidades africanas, perdidas na própria África”.