

Africana Studia

REVISTA INTERNACIONAL DE ESTUDOS AFRICANOS
INTERNATIONAL JOURNAL OF AFRICAN STUDIES

Centro de Estudos Africanos
Universidade do Porto

AFRICANA STUDIA

Revista Internacional de Estudos Africanos/International Journal of African Studies

Email: africanastudia@letras.up.pt

Nº de registo: 124732

Depósito legal: 138153/99

ISSN: 0874-2375

DOI: <https://doi.org/10.21747/0874-2375/afr>

DOI Africana Studia n.º 34: [10.21747/08742375/afr34](https://doi.org/10.21747/08742375/afr34)

Editor/Entidade proprietária: Centro de Estudos Africanos da Universidade do Porto - FLUP, Via Panorâmica s/n - 4150-564 Porto

Email: ceaup@letras.up.pt

NIF da entidade proprietária: 504 045 466

Diretor: Maciel Morais Santos (ceaup@letras.up.pt)

Secretariado: Carla Delgado

Revisão gráfica e de textos: Henriqueta Antunes

Sede da redação: FLUP, Via Panorâmica s/n - 4150-564 Porto

Tiragem: 200 exemplares

Periodicidade: semestral

Design e impressão: Uniarte Gráfica, SA - Rua Pinheiro de Campanhã, 342 - 4300-414 Porto

Conselho Científico/Advisory Board: Adriano Vasco Rodrigues (CEAUP), Alexander Keese (U. Genève/CEAUP), Ana Maria Brito (FLUP), Augusto Nascimento (FLUL), Collette Dubois (U. Aix-en-Provence), Dmitri Bondarenko (Instituto de Estudos Africanos - Moscovo), Eduardo Costa Dias (CEA-ISCTE), Eduardo Medeiros (U. Évora), Emmanuel Tchoumtchoua (U. Douala), Fernando Afonso (Unilab/CEAUP), Joana Pereira Leite (CESA-ISEG), João Garcia (FLUP), José Carlos Venâncio (U. Beira Interior), Malyn Newitt (King's College), Manuel Rodrigues de Areia (U. Coimbra), Manzambi V. Fernandes (Faculdade de Letras e Ciências Sociais de Luanda)/CEAUP, Martin Rupyia (UNISA - Pretória), Michel Cahen (IEP-U. Bordéus IV), Nizar Tadjiti (U. Tetouan/CEAUP), Paul Nugent (U. Edimburgo), Paulo de Carvalho (Faculdade de Letras e Ciências Sociais de Luanda), Philip Havik (IHMT), Suzanne Daveau (U. Lisboa).

Conselho editorial/Editorial Board: Amina Aty, Carla Delgado, Celina Silva, Flora Oliveira, Jorge Ribeiro, Joséphine Ernotte, Maciel Santos, Mourad Aty, Nur Rabah Latif, Rui da Silva, T. P. Wilkinson.

Venda online: <http://www.africanos.eu/ceaup/loja.php>

Advertência: Proibida a reprodução total ou parcial do conteúdo desta publicação (na versão em papel ou eletrónica) sem autorização prévia por escrito do CEAUP.

Africana Studia é uma revista publicada com arbitragem científica.

Africana Studia é uma revista da rede Africa-Europe Group for Interdisciplinary Studies (AEGIS).

Capa: Grafito de Tho Simões na Rua dos Mercadores. Luanda, Angola 2021. Foto de Cláudio Fortuna.

Africana Studia

REVISTA INTERNACIONAL DE ESTUDOS AFRICANOS
INTERNATIONAL JOURNAL OF AFRICAN STUDIES

Nº 34 - 2.º semestre - 2020

Índice

Editorial 5

Culturas populares e urbanas em África

Cultura popular e sociabilidades urbanas

Angola: apontamentos para uma História Social da Cultura. 13

Andrea Marzano

Jogos, lazer e repúdio: conexões e identidades em Moçambique (1960-1984) 33

Calisto Samuel dos Remédios Baquete

Associativismo sino-moçambicano e o caso do Wushu: história, atualidade e perspetivas 49

Laura António Nhaueleque e Luca Bussotti

O combate ao mau cinema: propostas para a exibição de filmes em Cabo Verde dos primeiros anos de independência (1974-1980) 61

Victor Andrade de Melo

Video as a Tool of Learning New Skills 73

Hamid Boudechiche

Cultura popular e identidades

Colonialismo-tardio, pós-colonialismo e cultura popular nos subúrbios de Maputo: um olhar a partir da marrabenta (1945-1987) 95

Matheus Serva Pereira

Marrabenta: as dinâmicas históricas e socioculturais no contexto do seu surgimento. 117

Marílio Wane

Panorama musical numa roça no sul de São Tomé: Ribeira Peixe antes e depois da independência 131

Magdalena Bialoborska

Sebastião Coelho e a construção sonora da angolanidade 151

Catarina Valdigem e Rogério Santos

Entrevista	
Tho Simões.	173
Entrevista conduzida por Cláudio Fortuna	
Entrevista	
Matheus Serva Pereira.	179
Entrevista conduzida por Augusto Nascimento	
Notas de leitura	
Courriers des «isles», du Cunene, du Rovuma, du Danube et d'ailleurs . . René Pélissier	189
Martine Blanchard. Celles qui partent pour une terre lointaine; Récits de femmes capverdiennes migrantes en France	203
Kaian Lam	
Sónia Vaz Borges. Militant Education, Liberation Struggle, Consciousness: The PAIGC education in Guinea Bissau 1963-1978.	207
Rui da Silva	
Resumos	211
Legenda das ilustrações	221

Editorial

Este dossier da *Africana Studia* começou por se compor de artigos selecionados de entre os apresentados no V Encontro Internacional sobre Desporto e Lazer em África, sob o lema “Vivências coloniais e dinâmicas nacionais”, organizado pela Faculdade de Letras e Ciências Sociais, com a colaboração da Escola Superior de Ciências do Desporto, da Universidade Eduardo Mondlane, em Maputo, de 8 a 9 de novembro de 2018. Juntaram-se outros estudos sobre manifestações culturais diversas, populares e urbanas, em diversos contextos africanos.

O primeiro é o de **Andrea Marzano** que, revisitando, entre outros, José Redinha, Óscar Ribas e Mário António, traça um inventário de obras referidas ao domínio cultural na era colonial em Angola, por um lado, lembrando a sua importância para a historiografia do período colonial, por outro, realçando o caminho a percorrer no terreno da história social da cultura, não raro indestrinçável das formas de lazer. Independentemente da possibilidade de se considerar Luanda no quadro de uma “crioulidade atlântica”, isto é, de uma comunidade cultural definida pela mistura de vetores de culturas africanas, europeias e americanas, presente nas regiões dos três continentes onde operou o comércio atlântico de escravos, Andrea Marzano nota que cumpre entender os processos históricos de hibridização cultural, também ditos de “mestiçagem, crioulidade, sincretismo e fusão”, como resultado de relações de poder geradoras de violência, imposições, conflitos, trocas, escolhas, estratégias e, ainda, de empréstimos inconscientes. É deste ângulo da história social – e, acrescentaríamos, política – da cultura que a autora revisita a história de Luanda, destacando a progressiva subalternização dos naturais nas práticas de lazer.

Embora com alcance variável, as rivalidades¹ entre os próprios colonizados avultaram, por exemplo, nos festejos de carnaval, de que sobressaíam as danças, a entender como géneros performativos e como denominações de solidariedades de grupo. Em suma, a autora intenta evidenciar o potencial da história social da cultura para a compreensão da sociedade colonial. Vale para a cultura e, repisamo-lo, para as formas de lazer tornadas “cultura popular”.

Numa descrição sucinta baseada em entrevistas, **Calisto Samuel dos Remédios Baquete** fala-nos dos jogos tradicionais – Ntxuva e Xindiro – e da sociabilidade dos moçambicanos tecida nos momentos de jogo, sociabilidade porventura vigiada, mas, de algum modo,

¹ A propósito cumprirá lembrar as circunstâncias do processo atinente a tornar o carnaval “civilizado”, intento que não era exclusivo de Luanda, porquanto o mesmo processo se observou, por exemplo, em Lisboa. Aqui, o carnaval tornou-se civilizado no século XX, quando não o era – longe disso – em finais do século XIX. Outro apontamento diz respeito ao desfazamento, de alguma forma inelutável, entre a designação de colonizados e a circunstância de não ser necessariamente nessa condição que os participantes do carnaval se pensariam, ao menos durante o carnaval, com o que não se desvaloriza o facto de o carnaval ter sido constrangido por ditames colonialistas, cujo fundamento adivinha menos de eventuais propósitos civilizadores da festa e da diversão do que da posição de indisputável força dos colonos.

inacessível para o colono. Que sentimentos se poderiam alicerçar num jogo, Ntxuva, em que eram mestres? Embora sem incorrer numa inapropriada narrativa heroica a propósito de tais formas de lazer, vale a pena sublinhar que elas podem ser reivindicadas como um reduto dos moçambicanos. Se não havia luta, remanesce a aparação do sistema colonial. Embora existir não seja sinónimo de resistir, dir-se-á que a aparação sustentada na procura da emoção em práticas específicas ajudava a conter a dominação colonial, mormente pela aparente irreduzibilidade de alguns moçambicanos a propostas de lazer “moderno” que deveriam implicar alguma interação e, com isso, alguma aproximação aos colonos. O autor também nos dá a noção de como, após a independência do país, os jogos tradicionais se constituíram como alento em momentos de desterro por decisões discricionárias do regime revolucionário, como as subjacentes à “operação produção” ou as perseguições administrativas contra os que, com ou sem fundamento, eram etiquetados de inimigos da “revolução” e do “povo”.

A irreduzibilidade ao “moderno” ou ao “exógeno” não é absoluta. Em obediência a uma propensão cosmopolita da sociedade moçambicana, o panorama desportivo compõe-se também do que se suporia improvável. Com base na observação participante, **Laura António Nhaualeque** e **Luca Bussotti** traçam sumariamente o percurso do *wushu*, uma prática dinamizada por um imigrante chinês, a qual, como que por força da sua evolução e da conjuntura internacional, se terá transformado em mais um veículo do *soft power* chinês? Ressalta a questão da conciliação difícil da vertente cultural desta exigente disciplina – tornada uma modalidade desportiva no contexto moçambicano – com o dia-a-dia pejado de dificuldades. A adoção deste desporto exótico acrescenta mais uma dúvida à problemática da compatibilidade dos chamados valores africanos – ou de outros, como os do reconhecimento social ou do retorno monetário – com os de uma modalidade que, aos olhos de muitos, será curiosa para observar mas exótica para praticar. Seja como for, a prática do *wushu* é sinal de cosmopolitismo inscrito na história de algumas cidades moçambicanas. Vale dizer que, apesar do retorno simbólico ser menor por força da menor visibilidade do *wushu* nas competições internacionais, não se trata da única modalidade do género em que atletas moçambicanos brilharam no exterior².

O progresso e a modernidade não eram apenas demanda das pessoas, eram, a seu jeito, um objetivo dos governos. Referindo-se a Cabo Verde, **Victor Andrade de Melo** fala-nos de um dos expoentes da cultura popular urbana do século XX, o cinema, uma faceta da “cultura de massas” decorrente do progresso tecnológico no domínio da comunicação. Ao invés de outros textos, não se fala de vertentes da identidade nacional, fala-se de vetores de uma identidade cosmopolita – traduzida no gosto pelo cinema – que o poder político dito revolucionário quis formatar. O descompasso entre o gosto do público e os intentos políticos de extirpar a alienação que passava nas telas foram comuns a outros países, como o foi, em face das dificuldades económicas, a incapacidade de exhibições regulares de cinema. Bem mais do que os políticos embrenhados na vertigem das mudanças políticas terão imaginado, a imagem e as emoções eram um poderoso rival da política e da ideologia no tocante à afeição das pessoas, que, afinal, aspirariam a que a independência lhes permitisse a viver como até então e, sem dúvida, melhor porque sem o incómodo dos brancos.

Décadas mais tarde, a massificação da imagem trazida pelo vídeo veio reforçar a resiliência das sociedades civis africanas face aos poderes instituídos. E não necessariamente nas

2 Em 2008, no campeonato mundial de Tang Soo Do, nos EUA, atletas moçambicanos obtiveram várias medalhas, cf. Graziano, Pessula, Pedro e Tembe, 2008, *O passado, o presente e as perspectivas para o desenvolvimento do desporto em Moçambique*, Maputo, Ed. de autor, p. 88.

atividades de lazer mas complementando, por exemplo, as deficiências do sistema escolar. Com base na experiência argelina contemporânea, **Hamid Boudechiche** descreve o impacto da produção de vídeos artesanais caseiros na chamada “auto-ajuda”, desde o ensino profissionalizante à jardinagem.

A segunda seção do dossier aborda a que é talvez uma das linguagens mais criativas da cultura popular, a musical. Interessado na criação e consolidação da marrabenta, **Matheus Serva Pereira** recenseia os trabalhos sobre tal ritmo no denominado colonialismo-tardio (1945-1975) e no pós-colonialismo (1975-1987), em que, a par da diversificação da vida social e de mudanças políticas, se teria registado maior criatividade artística. Na sua fase final, o colonialismo tentou metamorfosear-se. Tanto quanto era politicamente possível, deixou de rasurar a diversidade cultural. Com efeito, se as políticas de usura da força de trabalho tinham desenraizado os indivíduos – “destribilizados” era a palavra com que o colonialismo se enredava ao expor a sua perplexidade –, não chegaram a anular a diversidade cultural e social, mormente nas zonas suburbanas das cidades³. Após 1961, as vivências modernizantes dos ex-“indígenas” “causaram inquietantes instabilidades e foram encaradas como potencialmente capazes de subversão, principalmente por não se enquadrarem no controle tutelar”, a que as autoridades ainda se arrogavam com direito. Diga-se, após a independência, em parte essas camadas suburbanas continuaram a ser vistas pelo poder independente como desviadas das regras morais de um “homem novo” desejavelmente apartado da decadência do capitalismo e do colonialismo.

Ainda sobre a marrabenta, nascida no tempo colonial nas zonas periurbanas da então Lourenço Marques, **Marílio Wane** ateu-se ao contexto histórico e às dinâmicas sociais relacionadas com a criação e a evolução deste estilo musical, que também é um veículo de circulação das apreciações populares sobre as condições do quotidiano da maioria da população do país e, também, de apreciações de uns grupos acerca de outros. E, perguntar-se-á, não poderia este elemento ser também uma componente da procurada moçambicanidade? Seja como for, elegendo três crivos – origem, autenticidade e representatividade – o autor mapeia dados e argumentos, pró e contra, a consideração, corriqueira, da marrabenta como ícone nacional ou como género musical moçambicano, acabando por tentar identificar os processos históricos e as dinâmicas socioculturais que estão na origem da associação simbólica da marrabenta a Moçambique.

A propósito de manifestações musicais, **Magdalena Bialoborska** fala-nos de insuspeitas fronteiras num espaço insular exíguo. A autora dá nota da evolução musical, a que se associa a dança, numa zona pobre e periférica – se é possível concebê-la – da ilha de São Tomé, habitada pelos famigerados Angolares. Para a autora, um dos possíveis primórdios do bulauê pode ser localizado nesta zona periférica, mais especificamente, na arruinada roça de Ribeira Peixe, a partir do desempenho de antigos serviçais, ou contratados, e de angolares que se instalaram na roça, criando uma zona de interação resultante num profícuo processo de criação cultural híbrida e multifacetada, comum nas zonas de fronteira. O *bulauê* tornou-se um género musical nacional, executado por dezenas de grupos e dançado e soletrado por milhares de pessoas, mas o grupo que contribuiu para a sua criação e divulgação por toda a ilha, originário do sul da ilha, nunca teve o reconhecimento das autoridades nacionais. Assim o indicia a circunstância de nunca se ter procedido a qualquer registo vídeo ou fonográfico das suas performances, ao invés do sucedido com os conjuntos da cidade. Não deixa de ser interessante que os habitantes de Caué, nome do

3 Veja-se, por exemplo, o trabalho de António Sopa, 2014, *A alegria é uma coisa rara. Subsídios para a história da música popular urbana em Lourenço Marques (1920-1975)*, Maputo, Marimbique.

distrito meridional, contraponham o desfasamento entre a retórica, que lembra a importância das suas manifestações como parte da cultura nacional, e, na prática, o desinteresse pelo registo desse contributo. Ainda no tocante a diferenças e a fronteiras – e, por vezes, à extrapolação de intenções por parte de estudiosos –, este texto refere o facto de, na época colonial, os Angolares se prestarem a performances de “danço congo” na casa grande da roça, a convite do roceiro. Tal passava-se, salienta a autora, apesar de os Angolares terem um sentido de “independência”. Poderemos pensar que tinham um modo de vida que os apartava da restante sociedade isleña, de que também eram apartados, mas tal não significa que operasse uma absoluta irredutibilidade ao enleio do colono, menos ainda que operasse um sentido de independência na sua aceção política mais comum.

A angolanidade pode ser, e é, uma noção assaz discutível (ela parecia evidente por oposição aos colonos e ao colonialismo, mas tal era o efeito impensado e indesejado do próprio colonialismo). Mas isso não significa que em determinadas conjunturas, tal noção não tenha parecido autoevidente, sobretudo para aqueles em nome dela se empenhavam para um desígnio político que lhes parecia imperativo e de importância transcendente.

Atente-se, por isso, no texto de **Catarina Valdigem** e **Rogério Santos**, “Sebastião Coelho e a construção sonora da Angolanidade”, que visa contribuir para o reconhecimento do papel de Sebastião Coelho na divulgação da música popular angolana e, num certo sentido, na transmissão de um património cultural assente na oralidade prevalecte até então. Segundo os autores, esse intento de Sebastião Coelho não se desliga do seu desejo de ver concretizada a independência da nação angolana e da afirmação da angolanidade, realidades que, diríamos, não parecem nem sequer necessariamente convergentes. Para os autores, o programa ‘Cruzeiro do Sul’ e outras iniciativas no domínio da radiodifusão constituíram uma forma de resistência ao regime, resistência tácita e subliminar, substanciada na introdução da cultura, língua e música angolanas no espaço público da colónia. Diga-se, em determinadas épocas, a difusão de música da terra podia ser um facto contrário à vontade de agentes do regime repressivo, ciosos de controlo da mensagem, o que politizava qualquer intento de índole cultural. Em todo o caso – e acautelando-nos contra uma politização indevida – não era de somenos o intuito de apresentação da música angolana, intuito com o qual puderam colaborar individualidades e entidades⁴ que pensariam mais no mercado do que na política ou no mercado para lá da política. A relação de parte da criação musical com a política é sempre problemática. No caso, fica por saber porque é que as circunstâncias levaram Sebastião Coelho a deixar Angola, não podendo deixar de ser equacionada a hipótese de ele não ter encontrado condições para prosseguir na difusão dos referentes supostamente angolanos. Independentemente de especulações, lembramos que a cultura – que servira para creditar valia estética e, logo, política aos líderes dos movimentos de libertação – foi posta de parte, submergida pela ideologia que se julgava cimento bastante da coesão política e da unidade nacional. Se episodicamente se acreditou nisso, não tardou que linguagens universais e modernas – como o desporto – se viessem a revelar mais relevantes do que a ideologia ou a celebrada cultura na indução (pelo menos aparentemente) de sentimentos de pertença nacional.

Deste conjunto de textos assoma uma noção de cultura popular que, mais do que erudita e local, era (ou almejava ser) sobretudo urbana e cosmopolita, por força da porosidade das

⁴ Caso da CUCA e de Manuel Vinhas, que patrocinaram os torneios de futebol populares, dos musseques (veja-se Bittencourt, Marcelo, 2017, *O futebol nos musseques e nas empresas de Luanda (1950-1960)* in *Análise Social* n.º 225, Lisboa, ICS, pp. 874-893), e a radiodifusão de música angolana.

sociedades às transformações no mundo, que nem o colonialismo nem os regimes monolíticos conseguiram suster. Sobre a pergunta: a aspiração de cosmopolitismo, de mundo e de diversidade da vida não se terá revelado mais decisiva do que o essencialismo velado da mais recentemente reivindicada “identidade africana”?

Augusto Nascimento*

Aurélio Rocha**

* **Centro de História da Universidade de Lisboa.**

** **Universidade Eduardo Mondlane.**

Cultura popular e sociabilidades urbanas





Angola: apontamentos para uma História Social da Cultura ☐

Andrea Marzano*

pp. 13-31

Este artigo é dividido em duas partes. Na primeira, apresenta uma reflexão a respeito da produção acadêmica sobre o período colonial em Angola, sobretudo em língua portuguesa, enfatizando o que tem sido feito e o que ainda há por fazer no terreno da história social da cultura. Embora não seja realizada uma análise quantitativa ou exaustiva da produção sobre Angola, são apresentadas algumas considerações, baseadas nas minhas próprias leituras e impressões.

Na segunda parte, são discutidos alguns aspectos do período colonial em Angola, a partir da minha própria pesquisa. Mais do que demonstrar caminhos já percorridos, o objetivo é evidenciar o potencial da história social da cultura para a compreensão da sociedade colonial.

A história social da cultura e o colonialismo em Angola: Considerações sobre o “estado da arte”

O colonialismo em Angola tem sido abordado pelos historiadores sobretudo a partir de perspectivas da história política. São mais comuns os estudos sobre a exploração do trabalho dos africanos, envolvendo todo o aparato jurídico que a sustentou; sobre a resistência dos “filhos da terra” no contexto de intensificação do número de colonos em fins do século XIX e nas primeiras décadas do século XX; sobre o avanço dos nacionalismos e a organização dos movimentos de libertação; sobre a repressão a esses movimentos; e sobre a guerra anticolonial.

A valorização da resistência à dominação colonial, especialmente a manifestada em discursos políticos e revoltas armadas, pode ser explicada, em parte, pelo pouco tempo transcorrido entre a Independência e os dias atuais. Na década de 1980, quando Angola enfrentava os inúmeros desafios do pós-Independência, e ainda na década de 1990, quando sofria os efeitos da guerra civil, parecia importante contar histórias de resistência aberta ao colonialismo, claramente política e preferencialmente armada. Especialmente para historiadores que simpatizavam com o governo, parecia fundamental valorizar a resistência à presença colonial em termos de filiação, como se toda e qualquer manifestação dos nativos, em todas as épocas em que os europeus estivessem presentes, representasse um embrião do anseio libertador e nacionalista.

☐ 10.21747/08742375/aftr34a1

* Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro - UniRio.

A relação estreita entre o contexto político vigente e a produção historiográfica não é, evidentemente, algo específico da história de Angola. Nenhum historiador, como se sabe, está isento das influências de seu próprio tempo. Como afirma Marc Bloch, toda história é, em certo sentido, contemporânea, porque é sempre às suas próprias experiências que os historiadores recorrem para construir “problemas” historiográficos e para encontrar elementos que permitam “reconstituir” o passado (Bloch, 2001: 66).

A história cultural de Angola permaneceu, por um bom tempo, subvalorizada pelos historiadores de ofício, embora alguns trabalhos de “não especialistas” tenham apontado, ainda no período colonial, a importância do estudo de temas culturais. Esse é o caso de José Redinha, etnógrafo e funcionário da administração colonial portuguesa em Angola¹, que a partir da década de 1950, e especialmente nos anos 1960 e na primeira metade dos anos 1970, publicou trabalhos sobre vários temas da cultura “tradicional” angolana (Redinha, 1963, 1967, 1972, 1973), além de pequenos textos sobre os carnavais de Luanda (Redinha, 1969, 1970, 1971).

Façamos um pequeno parêntese que, esclarecendo meu comentário sobre os trabalhos de José Redinha, reflete uma dificuldade enfrentada por todos aqueles que se dedicam à história social da cultura. É preciso reconhecer que a definição de “cultura tradicional angolana” é problemática. O conceito de cultura é muito amplo e multifacetado; a ideia de tradição é marcada por juízos de valor, pressupondo, evidentemente, certa concepção do “moderno”, tido como seu oposto²; por fim, o que poderia ser caracterizado como autenticamente angolano, para além das escolhas dos intelectuais e outros agentes que, em meio a divergências e concordâncias, procuram defini-lo? Aqui, utilizo a expressão “cultura tradicional angolana” em referência a costumes, artefatos, músicas, danças e outros elementos autóctones – no sentido de não serem provenientes da cultura europeia – que expressam visões de mundo e estabelecem parâmetros para as relações sociais entre as populações nativas de Angola. Tal definição não exclui, evidentemente, a possibilidade de tais elementos serem influenciados pela presença e pela cultura europeia.

Ainda no período colonial, Óscar Ribas dedicou-se a registrar costumes angolanos, fortemente presentes em seus livros de ficção e em sua obra como folclorista, em que se destacam estudos sobre religiosidade (Ribas, 1958) e literatura “tradicional” angolana (Ribas, 1961, 1962, 1964), alimentação (Ribas, 1971), associações populares e danças carnavalescas (Ribas, 1965). Óscar Ribas se propôs a descobrir e registrar costumes populares que estariam em vias de desaparecimento, como resultado da presença colonial e, portanto, do avanço da urbanização e da assimilação da cultura europeia pelos nativos de Angola. Adotando a perspectiva dos estudos folclóricos, Ribas compreendia certos costumes, que definia como “tradicional”, como sobrevivências ou cristalizações do passado.³ Assim, mantinha-se afastado de uma história social que, investigando os sentidos dos costumes em cada sociedade e em cada momento histórico, pretende enquadrá-los em uma arena de conflitos que podem ser de classe, raça, gênero, etc (Thompson, 1998: 17).

Faz-se necessário, aqui, um novo parêntese, agora para esclarecer meu comentário sobre a obra de Óscar Ribas. O conceito de “popular” é impreciso. No senso comum, a expressão é frequentemente usada para caracterizar produtos ou costumes que possuem um número

elevado de consumidores ou adeptos (por exemplo, quando se afirma que certa bebida é uma das mais populares de um país). No entanto, também pode sugerir a associação de certas práticas a segmentos sociais específicos, a dizer, os menos favorecidos economicamente. Tal imprecisão também está presente nos debates acadêmicos. Em Bakhtin, por exemplo, o popular diz respeito a momentos especiais de celebração, compartilhados pelos diversos segmentos presentes na sociedade (Bakhtin, 2010). Em Ginzburg, o popular é associado a ambientes rurais e camponeses, em que as relações são pautadas na oralidade (Ginzburg, 2006). Em Chartier, o popular não se define a partir de objetos (livros, por exemplo), mas a partir da leitura ou apropriação que se faz deles (Chartier, 1988). Poderíamos multiplicar as referências a autores e estudos, e seríamos certamente levados a concluir que os significados atribuídos ao popular são muitos, sendo inclusive difícil isolá-los dos recortes espaciais e temporais sobre os quais cada análise se debruça. Ressalto apenas que, quando uso a expressão “popular” em comentários sobre a obra de Óscar Ribas, tenho em mente a definição dele próprio para o romance *Uanga*, que seria “um documentário da sociedade negra inculta” (Ribas, 1985: 19). Embora afastando-me do juízo de valor expresso por Ribas, pretendo apenas demonstrar que, através de sua obra como folclorista e romancista, os historiadores podem conhecer costumes e práticas dos segmentos sociais menos favorecidos, que eram negros e, na primeira metade do século XX, juridicamente definidos como indígenas.

Outro autor que, embora não fosse historiador, defendeu a importância do estudo da cultura para o entendimento do colonialismo em Angola, foi Mário António Fernandes de Oliveira. A desatenção de historiadores em relação a aspectos positivos de seu trabalho pode ser explicada por sua filiação ao lusotropicalismo, utilizado para justificar a manutenção da presença colonial em Angola.

Mário António defendeu a ideia da peculiaridade do colonialismo português, caracterizado pelo surgimento de relações raciais harmônicas que contrastariam vivamente com as estabelecidas nos domínios franceses, belgas e britânicos. Inspirado em um conceito proveniente dos estudos linguísticos, definiu a cidade de Luanda como uma “ilha crioula”, ou seja, como um local dotado de uma cultura específica em relação ao espaço circundante. O caráter crioulo de Luanda seria resultante da mistura da cultura portuguesa com as culturas nativas presentes na região, manifestando-se na linguagem, na culinária, nas vestimentas e nos mais variados aspectos do cotidiano. A existência, por três séculos, de negros e mestiços considerados civilizados na elite luandense é apontada, por Mário António, como indício da ausência de racismo no colonialismo português (Oliveira, 1968).

Em sua análise sobre Luanda, Mário António inspirou-se na obra de Gilberto Freire, que deu origem a um campo de conhecimento denominado lusotropicalismo. Cabe ressaltar que a obra de Gilberto Freire não teve grande impacto em Portugal nas décadas de 1930 e 1940. Entretanto, na década de 1950, em um contexto de avanço dos nacionalismos africanos, o sociólogo foi convidado por autoridades do regime salazarista para visitar as colônias. Dessa experiência resultou a publicação de dois livros, em 1953, que animaram vários outros estudiosos a refletirem sobre as supostas especificidades da presença portuguesa nos trópicos (Freire, 1953a, 1953b). Mário António Fernandes de Oliveira foi um deles.

Apesar de influenciado por Gilberto Freire, Mário António não concordava inteiramente com o sociólogo brasileiro. Para Freire, a construção de relações raciais harmônicas nos trópicos era inata aos portugueses, resultante de sua própria constituição como povo mestiço, “amorenado” pela presença de sangue mouro. Daí resultaria, para Freire, uma natural inclinação dos portugueses para a concubinação ou a poligamia, a preferência por

1 José Redinha é muito lembrado por sua atuação como fundador e conservador do Museu do Dundo, pertencente à Companhia de Diamantes de Angola (Diamang).

2 Além disso, diferentes autores têm apontado o caráter “inventado” das tradições e, sobretudo, sua relação estreita com projetos nacionais. Ver, por exemplo, Hobsbawm, 1997 e Anderson, 2008.

3 Para uma reflexão crítica sobre a perspectiva dos estudos folclóricos, ver, entre outros, Abreu, 2003 e Carvalho, 1992.

mulheres morenas e gordas, a tolerância com os mestiços, e uma incomum plasticidade nas relações estabelecidas com outros povos, especialmente nas regiões tropicais (Freire, 1987: 189-281). Discordando de Freire, Mário António afirmava que a mestiçagem biológica e cultural, e a construção de relações raciais harmônicas com os africanos, não era fruto de uma inclinação natural dos portugueses, mas de um projeto racional de construção de sociedades lusotropicalis (Oliveira, 1968: 23-28).

As ideias do lusotropicalismo foram divulgadas pelo regime salazarista nas décadas de 1950 e 1960 por duas ordens de motivos. Dentre as motivações internas – ou seja, relacionadas ao espaço do Império Português –, destacam-se o avanço dos movimentos de libertação no pós Segunda Guerra e as primeiras ações armadas, no início da década de 1960. A vulgarização do discurso lusotropical, divulgado em Angola através da “ação psicossocial”, foi motivada pelo desejo de “blindar” os angolanos contra a propagação dos movimentos de libertação. No que diz respeito às motivações externas, cabe ressaltar o projeto, acalentado pelas autoridades portuguesas, de obter uma vaga na ONU, que, em um contexto de avanço das independências africanas e asiáticas, assumia uma posição favorável à autodeterminação dos povos. Respondendo às críticas que lhes eram dirigidas em função da manutenção de territórios coloniais, as autoridades portuguesas defendiam que seu país não tinha colônias, mas províncias ultramarinas. Complementando tal discurso, afirmavam a antiguidade da presença portuguesa na África, argumentando que, ao contrário de outros países europeus, Portugal não chegara aos seus domínios africanos no final do século XIX, e sim nos séculos XV e XVI. Mas o elemento mais destacado deste discurso era mesmo a negação da existência de discriminação racial nos domínios portugueses (Castelo, 1999).

Embora alheia ao terreno mais estrito da historiografia, a produção de José Redinha, Óscar Ribas e Mário António Fernandes de Oliveira deve ser valorizada pelos historiadores, por fornecer um precioso volume de informações e questionamentos pertinentes à elaboração de uma história social da cultura de Angola.

A partir da década de 1970, diferentes historiadores demonstraram a formação em Angola, ao longo dos séculos XVII, XVIII e XIX, de uma elite de negros e mestiços que, por serem socialmente reconhecidos como civilizados, possuíam os mesmos direitos que os europeus. Vivendo do comércio atlântico de escravos – enquanto este existiu – e ocupando funções na administração colonial, no exército e no clero, esta elite, que dominava códigos culturais europeus, era identificada como diferente dos demais nativos, não sendo, como eles, sujeita à escravidão e, após a sua proibição, a diferentes formas de trabalho compulsório.⁴ Enfatizando os elementos culturais que forjaram a identidade e as estratégias das “elites crioulas” diante da expansão da presença portuguesa a partir do século XIX, tais autores se aproximaram da história da cultura, embora a maioria deles se posicionasse mais confortavelmente no terreno da história política (Dias, 1984; Bittencourt, 1999; Rodrigues, 2005). Cabe ressaltar que muitos destes historiadores apresentaram argumentos contrários à tese de Mário António a respeito da suposta benevolência do colonialismo português, demonstrando que negros e mestiços tiveram espaço na elite luandense enquanto foram necessários (Dias, 1984; Bittencourt, 1999; Rodrigues, 2005). A partir da intensificação do número de colonos europeus, tais segmentos sofreram um processo de subalternização, verificado na perda de cargos públicos, na expropriação de terras, na criação de escalões diferenciados de salários e no afastamento de antigas áreas residenciais.

4 A renovação do interesse pela “crioulidade” em Angola deve-se, em parte, ao trabalho de Anne Stam (Stam, 1972).

Em 2012, Roquinaldo Ferreira publicou um livro que, abordando as relações entre Angola e Brasil durante o período do tráfico atlântico de escravos, valorizou não apenas as trocas comerciais, mas também as trocas culturais então realizadas (Ferreira, 2012). A valorização da cultura na análise do comércio atlântico de escravos e da sociedade angolana está presente em trabalhos anteriores do mesmo autor (Ferreira, 2006a).

Embora sua reflexão incida, propriamente, sobre a margem centro-africana do Atlântico, o trabalho de Roquinaldo Ferreira se apresenta como tributário de um amplo debate sobre a(s) cultura(s) dos africanos e seus descendentes nas Américas. Tal debate é marcado por duas posições principais. Franklin Frazier, Sidney Mintz e Richard Price, de um lado, afirmam que a bagagem cultural dos africanos escravizados é deixada para trás no momento da chegada às Américas, originando a formação de culturas eminentemente novas (perspectiva da “crioulização”). Melville Herskovits, John Thornton, Paul Lovejoy, Gwendolyn Hall, Colin Palmer, James Sweet e Douglas Chambers, de outro lado, defendem que matrizes culturais africanas são fundamentais nas sociabilidades e culturas dos africanos escravizados e seus descendentes (perspectiva da retenção cultural africana) (Ferreira, 2006b).

Afastando-se em parte das duas posições, Kristin Mann defende a necessidade de historicizar as transformações das culturas africanas nas Américas, tomando o legado africano como ponto de partida. De certa forma seguindo a sugestão de Mann, Ferreira afirma que o termo “crioulo” pode ter surgido no século XIX na Serra Leoa, colônia criada pela Inglaterra para abrigar africanos retornados das colônias britânicas. Ali, uma população de negros cristãos e ocidentalizados seria designada “crioula”, expressão marcada pela ideia de assimilação da cultura europeia (Ferreira, 2006b: 20).

Em uma perspectiva que ultrapassa a oposição entre crioulização e retenção cultural africana, o conceito de “crioulo” é também usado para dar conta das transformações culturais e identitárias dos envolvidos no comércio atlântico de escravos (não apenas os próprios africanos escravizados, mas também os escravocratas e demais agentes do tráfico). Daí deriva a ideia de “crioulidade atlântica”, proposta por Ira Berlin para dar conta de uma comunidade cultural definida pela mistura de elementos das culturas africanas, europeias e americanas, que estaria presente nos três continentes, especificamente nas regiões que tiveram participação de destaque no comércio atlântico de escravos (Ferreira, 2006b: 21-22).

Como vimos, Mário António Fernandes de Oliveira utiliza o termo “crioulo” para caracterizar a cultura luandense. Suas referências teóricas para a definição do conceito são outras, uma vez que o autor recorre, particularmente, ao modelo linguístico e a estudos sobre a presença portuguesa nas ilhas atlânticas, especialmente os arquipélagos de Cabo Verde e São Tomé e Príncipe (Oliveira, 1968: 13-15). Assim, o autor angolano define “crioulidade” como um fenômeno específico de domínios portugueses. Discordando de Mário António, Ferreira afirma que a formação de “culturas crioulas” ocorreu em várias regiões expostas aos contatos comerciais com os europeus (Senegâmbia, Costa do Ouro, Golfo do Benin e Baía do Biafra) (Ferreira, 2006b: 23). Em todos os casos, a formação da “crioulidade” estaria estreitamente relacionada ao comércio atlântico de escravos, que levaria traficantes, mestres de navios negreiros, intermediários com os fornecedores do interior e os próprios cativos a desenvolverem um hibridismo cultural que permitiria a mobilidade, com igual desenvoltura, em meio aos códigos europeus e africanos. A especificidade angolana, para o autor, residiria no fato de que, ao contrário do proposto por Mário António, os elementos prevaletentes no hibridismo cultural seriam africanos. A plasticidade essencial para a formação da “crioulidade” em Angola seria proveniente da cultura abundante, e não da cultura portuguesa (Ferreira, 2006b: 29).

Os debates em torno da “crioulidade” são fundamentais para os que pretendem estudar o colonialismo em Angola, inclusive em períodos posteriores ao encerramento do comércio atlântico de escravos. Trata-se de um tema crucial para o campo da história social da cultura, uma vez que ele incide sobre a questão das trocas, apropriações e ressignificações culturais em situações históricas de contato entre povos distintos. Como defende Homi Bhabha, faz-se necessário “focalizar aqueles momentos ou processos que são produzidos na articulação de diferenças culturais” (Bhabha, 2007: 20). Os processos históricos de hibridização cultural, que segundo Canclini continuam sendo descritos em termos de “mestiçagem, crioulidade, sincretismo e fusão”, devem ser compreendidos como resultado de relações de poder que levam à violência, imposições, conflitos, trocas, escolhas, estratégias, e também a empréstimos inconscientes (Canclini, 2015). Esta é, precisamente, a perspectiva da história social da cultura que defendo neste artigo.

Outros historiadores incluíram temas “culturais” em suas reflexões sobre a história de Angola. Em 2001, Aida Freudenthal dedicou espaço, mesmo que pequeno, às práticas fúnebres, às festas e comemorações em sua análise sobre Angola entre 1870 e 1930 (Freudenthal, 2001). Um ano antes, Eugénia Rodrigues publicou um artigo sobre as associações de nativos em Angola nas primeiras décadas do século XX, no qual também abordou brevemente o cotidiano e o lazer, mencionando festas de salão, piqueniques, bailes campestres, além do carnaval e de festas cívicas como a da Restauração (15 de agosto) e a da República (5 de outubro) (Rodrigues, 2000). Em 2008, Marissa Moorman publicou um relevante estudo das relações entre música popular e nacionalismo em Luanda, entre 1945 e 1990, propondo uma história social da música e da nação (Moorman, 2008). Em artigo publicado em 2010, Marcelo Bittencourt explorou as relações entre o futebol e a luta política em Angola, mostrando que os clubes esportivos foram espaços possíveis de discussão política, e por isso mesmo alvos de controle (Bittencourt, 2010). Desde então, o autor vem investigando a vida dos angolanos na fase final do colonialismo, não mais focalizando os movimentos de libertação ou a guerra anticolonial, mas as ações cotidianas, os vínculos de solidariedade, ajudando a construir uma nova história política de Angola, renovada exatamente pelos estreitos laços com a história cultural (Bittencourt, 2013).

Ainda em 2010, Alberto Oliveira Pinto defendeu uma tese de doutorado a respeito das representações de Angola e dos angolanos na literatura colonial portuguesa das décadas de 1920 e 1930 (Pinto, 2010). Em 2013, Washington Nascimento abordou a problemática das identidades, estratégias e conflitos que envolviam os “novos assimilados”, aproximando-se de temas característicos da história da cultura (Nascimento, 2013). Em livro publicado em 2014, Marcos Cardão analisou a popularização do ideário lusotropical em Portugal e suas colônias entre 1960 e 1974, focalizando o futebol, a música ié ié e os concursos de beleza (Cardão, 2014). Embora não adote uma perspectiva específica da história cultural de Angola, seu trabalho é uma grande inspiração para os que pretendem fazê-lo.

Novas gerações de historiadores têm dado continuidade a esses esforços. A dissertação de mestrado de Juliana Farias Bosslet abordou o cotidiano de Luanda entre 1961 e 1975, focalizando os angolanos que não foram à guerra, discutindo inclusive sua vida nos bairros e suas opções de lazer (Bosslet, 2014). A dissertação de mestrado de Elisa Dias Ferreira de Azevedo analisou, através do jornal *O Futuro d'Angola*, o papel da religião católica na construção da identidade dos “filhos da terra” no final do século XIX (Azevedo, 2015). A tese de doutorado de Amanda Palomo Alves abordou o cenário musical urbano de Angola entre as décadas de 1940 e 1970, enfatizando suas relações com o nacionalismo pré e pós-Independência (Alves, 2015). A tese de doutorado de Juliana Bevilacqua abordou as relações estabelecidas na Luanda entre os sobas, o Museu do Dundo e a Companhia de

Diamantes de Angola (Diamang). Bevilacqua destacou o papel exercido pelo museu no “sistema de recompensas” que ligava a Companhia, interessada no fornecimento de trabalhadores, e os sobas, responsáveis por seu recrutamento (Bevilacqua, 2016).

Não apenas historiadores têm publicado importantes contribuições para a história social da cultura de Angola. No terreno das Letras, Tania Macêdo defendeu, em 1984, uma dissertação de mestrado sobre a trajetória do escritor José Luandino Vieira, inserindo-a no contexto do nacionalismo e da luta de libertação angolana (Macêdo, 1984). Rita Chaves publicou, em 1999, sua tese de doutorado que, defendida em 1993, articulava a produção literária, a realidade colonial, o nacionalismo angolano e a luta pela Independência (Chaves, 1999). Outros trabalhos, produzidos nos campos da história e da literatura, relacionam a produção literária ao nacionalismo angolano, embora não privilegiem necessariamente o período colonial (Mata, 2012; Carvalho Filho, 1994).

Em 2016, o músico Mateus Berger Kuschick defendeu tese sobre a produção musical e os principais criadores do semba a partir da segunda metade do século XX, enfatizando as influências que marcaram a origem desse gênero musical, suas relações com o nacionalismo angolano e os sentidos que ele assumiu no pós-Independência e na atualidade. Kuschick faz uso do conceito de cosmopolitismo, definido “como um tipo de formação cultural ao mesmo tempo urbana e rural, que freia e faz resistência à concepção binária de africano-europeu, branco-negro, nativos-colonizadores”. De acordo com Kuschick, o cosmopolitismo é fruto do “mundo contemporâneo, urbano, capitalista, coexistindo em Luanda, Maputo, Sidney, Mumbai, com algumas diferenças culturais próprias, específicas de cada localidade”. Assim, diz respeito a “formações culturais e sociais que incorporam ícones globais em situações e contextos locais, adquirindo um significado próprio” (Kuschick, 2016: 88-89).

A partir de 2013, a investigadora Maria do Carmo Piçarra e o cineasta Jorge António publicaram uma coleção, em três volumes, sobre o cinema em Angola, que contou com a participação de diversos autores e abordou o período colonial e o pós-Independência (Piçarra e António, 2013-2015). Também em Angola alguns trabalhos recentes, não necessariamente produzidos por historiadores de formação, têm demonstrado o interesse do estudo da cultura para a construção de uma história social. O romancista e sociólogo Pepetela, em livro publicado em 1990, apontou a importância das danças, das vestimentas e das línguas na caracterização das relações estabelecidas entre colonizadores e colonizados ao longo da história de Luanda (Pepetela, 1990). O jornalista, escritor, dramaturgo e diretor José Mena Abrantes publicou, em 2005, um livro sobre o teatro em Angola, em dois volumes, incluindo textos teóricos, uma análise histórica, transcrição de documentos e “opiniões” de diversos autores, algumas delas retiradas de jornais. Embora dedicado, em grande parte, a reflexões sobre o teatro em Angola após a Independência, o trabalho de Mena Abrantes aborda, também, o período colonial (Abrantes, 2005). O músico, jornalista e investigador José Weza publicou, em 2007, o “Percurso Histórico da Música Urbana Luandense”, focalizando o longo período entre 1880 e 2000 (Weza, 2007). Também o jornalista e investigador Jomo Fortunato tem investido, com afinco, na história da música angolana (Fortunato, 2009a, 2009b, 2010a, 2010b e 2014). Henrique Mota publicou, em 2008, a história do Club Atlético de Luanda, fornecendo importantes subsídios para os que pretendem relacionar a história do esporte à história do colonialismo (Mota, 2008). O compositor Roldão Ferreira publicou, em 2015, um livro sobre o carnaval em Angola (Ferreira, 2015). Embora voltado para a atualidade, incluindo orientações práticas para a formação de agremiações carnavalescas, o trabalho oferece algumas informações sobre os carnavais do período colonial. Embora não sejam produzidos por historiadores, e não

necessariamente apresentem reflexões teóricas e metodologias específicas da produção historiográfica, tais trabalhos fornecem informações preciosas e demonstram o imenso potencial da história cultural de Angola, em sua conjugação com a história social e, particularmente, com o estudo do colonialismo.

Embora o estudo do colonialismo em Angola seja, mais frequentemente, enquadrado pelas lentes da história política, importantes passos foram dados em direção à história social da cultura. O caminho tem sido preparado não apenas por historiadores de ofício, mas também por estudiosos de outras áreas de conhecimento.

As considerações acima, baseadas em leituras que, em diferentes momentos, considerei pertinentes para minhas pesquisas e docência, certamente não abarcam todos os estudos que, de alguma forma, se aproximam ou contribuem para a história social e cultural da Angola colonial. Apesar dessa limitação, a primeira parte deste artigo buscou evidenciar a importância da interdisciplinaridade para o conhecimento das sociedades, além de apontar algumas discussões conceituais importantes para os que pretendem se dedicar à história do colonialismo em Angola, de um ponto de vista da história social da cultura.

Finalizada esta etapa, a segunda parte do artigo apresentará algumas reflexões sobre a história de Luanda no período colonial, provenientes de minha própria pesquisa e do diálogo com a produção existente.

Reflexões sobre a história de Luanda

Luanda foi fundada em 1576 pelo donatário português Paulo Dias de Novais. Apesar da existência de divergências, é possível afirmar que sua fundação esteve relacionada aos interesses portugueses no tráfico atlântico de escravos. A despeito da precocidade da presença portuguesa na região, o número de colonos portugueses se manteve por muito tempo reduzido. Em função da fragilidade da presença portuguesa, a montagem de uma administração colonial exigiu a participação de segmentos negros e mestiços nascidos em Angola. Filhos de europeus com mulheres africanas, livres ou escravas, encontraram espaço no funcionalismo público, no exército e no clero, de modo que a elite luandense, nos séculos XVII, XVIII e XIX, era composta por um reduzido número de brancos e por elementos negros e mestiços, cujas fortunas eram resultantes da participação no comércio atlântico de escravos, encerrado em meados dos oitocentos.

Os negros e mestiços integrados na elite luandense eram reconhecidos como civilizados, e por isso não podiam ser escravizados ou submetidos a outras formas de trabalho forçado. O domínio de códigos culturais europeus, e não a cor da pele, era elemento central para o estabelecimento de diferenças entre as populações da colônia, pautadas no reconhecimento social e nos costumes.

A ausência, até fins dos oitocentos, de uma legislação claramente baseada em critérios raciais não deve ser interpretada como indício da inexistência de racismo no colonialismo português. A proximidade (ou a distância) da cultura europeia era o parâmetro pelo qual se media o grau de civilização dos africanos. Os brancos, sem distinção, eram imediatamente reconhecidos como civilizados. Sobre os negros e mestiços, e nunca é demais dizer que apenas sobre eles, recaía, automaticamente, a suspeita de serem primitivos, boçais ou selvagens – adjetivos que, na época, eram recorrentemente atribuídos aos africanos. De fato, acreditava-se ser este o “estado” comum dos homens e mulheres definidos genericamente como “pretos”, do qual alguns se afastavam à medida que se aproximavam da cultura europeia. Por fim, estudos demonstram que, entre os negros e mestiços, nem

mesmo os que pertenciam à elite estavam completamente seguros em relação às ameaças de escravização em áreas sob domínio português (Candido, 2013).

Entre os séculos XVII e XIX formou-se, sobretudo em Luanda, uma cultura híbrida, marcada pela mescla da cultura europeia com as culturas dos diferentes povos africanos presentes na região. Entre os códigos culturais europeus que distinguiam a elite “civilizada” de Luanda, o catolicismo ocupava lugar central. A elite negra e mestiça da colônia distinguia-se dos demais nativos, entre outros aspectos, pelo cumprimento dos preceitos da religião católica. Assim, era comum que condenasse abertamente práticas derivadas das religiões autóctones, marcadas pela crença na existência de relações entre o mundo terreno e o mundo sobrenatural, que podiam ser favorecidas ou prejudicadas pelas ações de especialistas, pejorativamente caracterizados, por seus críticos, como feiticeiros. No entanto, o fato de serem católicos praticantes não impedia que os habitantes “civilizados” de Angola recorressem, de forma mais ou menos velada, a tais práticas “gentílicas”. Alfredo Trony, Antônio de Assis Júnior e Oscar Ribas mostraram, em textos literários, o caráter híbrido da cultura de Luanda e arredores, especialmente no que dizia respeito ao tratamento da morte (Marzano, 2016a).

O liberalismo português do século XIX era marcado pela ausência de distinção entre as populações do Império português. Evidentemente, tal pressuposto só podia ser mantido na teoria, já que contradizia a presença avassaladora do racismo e da escravidão nas colônias. Apenas a partir do final do século XIX uma geração de militares e administradores coloniais passou a defender abertamente o postulado da existência de diferenças entre os naturais da metrópole e os naturais das colônias. O principal resultado dos debates travados desde então foi a política do indigenato, que começou a se delinear em fins dos oitocentos (Marzano e Bittencourt, 2017: 12-13).

Em grande medida como decorrência da proibição formal da escravidão, foram criadas leis, regulamentos e códigos que pretendiam impor aos nativos a obrigatoriedade do trabalho, primeiramente nas colônias de Angola e Moçambique, depois também na Guiné. Começou a ser sistematizada, nestas colônias, a distinção legal entre indígenas e africanos “civilizados”, que viriam a ser designados juridicamente como assimilados. As expressões máximas dessa política foram o Estatuto Político, Civil e Criminal dos Indígenas de Angola e Moçambique, de 1926, o Código de Trabalho dos Indígenas nas Colônias Portuguesas de África, de 1928, o Estatuto Político, Civil e Criminal dos Indígenas, de 1929, e o Estatuto dos Indígenas Portugueses das Províncias da Guiné, Angola e Moçambique, de 1954. Este último, conhecido como Estatuto do Indigenato, só foi abolido em 1961, ano que ficou registrado como o do início das ações armadas contra o colonialismo em Angola (Vera Vruz, 2006: 87-94; Bender, 2004; Freudenthal, 2005; Torres, 1991; Neto, 1997).

Maria da Conceição Neto demonstra que a política do indigenato foi acompanhada de leis e regulamentos que impunham barreiras quase intransponíveis à ascensão social dos africanos, que nos termos da legislação era caracterizada como assimilação. A existência jurídica do assimilado não significava, certamente, que se pretendia “integrar” o conjunto da população nativa, sobretudo no que dizia respeito aos direitos da cidadania portuguesa. Se existiam assimilados – sempre muito poucos – não havia, de fato, uma política de assimilação (Neto, 1997).

José Luís Cabaço explica a política do indigenato como resultado da junção entre os princípios assimilacionistas do liberalismo português do século XIX e o pragmatismo da “geração de 1895”, que buscando o caminho mais seguro para a exploração do trabalho nativo, defendia a necessidade de ordenamentos jurídicos diferentes, com direitos e deveres

diferenciados para europeus e africanos. Assim, a política do indigenato – pautada na ideia de que no futuro, mas não no presente, os indígenas teriam os mesmos direitos dos europeus – foi o resultado contraditório da união das teorias da assimilação e da associação (Cabaço, 2012).

A partir do final do século XIX, e com mais ênfase na década de 1920, a população europeia residente na colônia sofreu um considerável acréscimo. Segundo Jill Dias, se em 1850 havia em torno de mil brancos vivendo em Luanda e no interior leste, até Malange, esse número subiria para 6.000 em 1898. Por volta de 1920, os colonos eram, no distrito de Luanda, quase 20 000 (Dias, 1984: 70-72). De acordo com Fernando Tavares Pimenta, a população branca de Angola (sobretudo, mas não apenas, de Luanda) evoluiu de 9000 em 1900 para 12 000 em 1910, atingindo 20 700 pessoas em 1920 e 30 000 em 1930 (Pimenta, 2005: 191).

Com ela, cresceu também a cidade, que ganhou novos espaços e alternativas de lazer. Aumentou o número de bares, hotéis, restaurantes, teatros e casas comerciais. Surgiram cinematógrafos. As famílias negras e mestiças historicamente reconhecidas como civilizadas marcaram presença nos espaços de sociabilidade dos colonos, já que era o domínio de códigos culturais europeus que as distinguia do conjunto da população nativa. Entretanto, o recrudescimento da migração de naturais da metrópole para Angola gerou uma tendência de segregação. Presentes em maior número, os colonos europeus desejavam espaços exclusivos de lazer, entretenimento e moradia (Marzano, 2013a).

Esse processo acabaria por se materializar na geografia social da cidade. Em meados do século XIX, Luanda era dividida em dois planos principais. Na Cidade Baixa, próxima ao mar, ficava a área comercial e as casas dos traficantes, com seus grandes quintais onde se comprimiam escravos esperando a venda ou sendo utilizados nos serviços domésticos. A cidade alta sediava o poder administrativo, militar, judiciário e religioso (Pepetela, 1997: 241). A intensificação da presença de colonos a partir do final do século XIX, e com mais ênfase na década de 1920, alteraria significativamente essa disposição habitacional. Comerciantes, funcionários metropolitanos e demais colonos, buscando transformar a Cidade Baixa em área residencial, expulsaram o que definiam como gentio, através de artimanhas políticas, para a parte alta e, mais ainda, para a zona desabitada, coberta de areia vermelha, onde cresceriam os musseques. Tal projeto atingiria, também, as antigas elites “da terra”. Cabe ressaltar, ainda, que na segunda metade do século XIX, em decorrência do fim do comércio atlântico de escravos, negros e mestiços livres, que o intermediavam no interior, migraram para Luanda, contribuindo para os conflitos habitacionais intensificados posteriormente (Mourão, 2006: 211).

As reações dos negros e mestiços que, até então, faziam parte da elite de Luanda, foram marcantes desde o final do século XIX. Em jornais como *O Futuro d’Angola*, representantes dos autodenominados “filhos da terra” queixavam-se do fato de colonos recém-chegados, sem nenhuma qualificação intelectual ou profissional, serem privilegiados na ocupação dos cargos públicos. Em meio às denúncias relativas ao processo de subalternização a que estavam submetidos, criticavam a permanência da escravidão, disfarçada sob a forma de contrato, e afirmavam que, mantendo práticas predatórias contra as populações nativas, os portugueses deixavam de cumprir a importante missão de civilizar Angola. Também reunidos em associações culturais, não criticavam o colonialismo em si mesmo, nem tampouco se identificavam com os demais nativos, caracterizados genericamente como “gentios”. De fato, não foi incomum que intelectuais “filhos da terra” se referissem de forma pejorativa aos africanos, embora por vezes valorizassem aspectos das suas culturas

(Marzano, 2014). Acima de tudo, reagiam ao fato de estarem perdendo o lugar que antes ocupavam na elite colonial (Marzano e Bittencourt, 2017: 11-26; Marzano, 2013b).

Tal processo de subalternização manifestou-se privilegiadamente na história do lazer e das práticas desportivas. Fundado no final do século XIX, o Clube Naval era um espaço privilegiado de lazer das elites. Realizava regatas e bailes que reuniam a fina flor da sociedade luandense, então composta por brancos, negros e mestiços. Na década de 1920, marcada pelo aumento da população europeia na cidade, os dirigentes do clube aumentaram o valor das taxas pagas pelos sócios, o que acabou afastando as famílias “da terra”. Com rendimentos progressivamente reduzidos – em função da concorrência com colonos na ocupação dos cargos públicos e da criação recente de escalões diferenciados de salários para negros e brancos –, e portanto com dificuldades crescentes para pagar as taxas cobradas, as famílias negras e mestiças que frequentavam o Clube Naval decidiram fundar, em 1923, o Clube Atlético de Luanda. O Atlético se tornou um importante espaço de sociabilidade dos autodenominados “filhos da terra”, que naquele contexto, em função da política do indigenato, podiam aspirar a condição jurídica de assimilados (Marzano, 2010: 85-88).

O Atlético se destacou no panorama esportivo de Luanda, sobretudo no atletismo e no futebol. Este último chegou a Luanda com os funcionários da Companhia (inglesa) do Cabo Submarino, que se instalou na cidade em 1897, e com tripulantes de navios ingleses ancorados no porto. No início da década de 1910, dois times se formaram: o da Associação dos Empregados do Comércio e o Grupo Nacional de Football, que reunia funcionários da Alfândega e da Fazenda e empregados de escritório. Logo outras equipes, como a dos empregados do antigo Caminho de Ferro de Ambaca e a Militar, foram formadas. Algumas delas reuniam jogadores dos estratos inferiores.

Em 1914 foi fundada a Liga de Football de Luanda, visando regulamentar os campeonatos. O daquele ano foi disputado pelos quatro clubes então existentes. Os estatutos da Liga foram redigidos dez anos depois. A regulamentação não impediu que conflitos inerentes à situação colonial se manifestassem em campo (Marzano, 2010: 91).

Em meados dos anos 1920, episódios de violência nos jogos e campeonatos provocaram uma dissidência na Liga, com a saída do Ferrovia Atlético Club, do Sport Lisboa e Luanda e do Club Atlético de Luanda, que fundaram, em janeiro de 1925, a Associação de Football de Luanda (Marzano, 2010: 91-92).

Os clubes dissidentes e o Império, que depois se juntou a eles, tinham forte presença de atletas negros, indicando que a cisão foi motivada, ao menos em parte, pelo recrudescimento da discriminação social e racial. É possível sugerir que o aumento do número de europeus na cidade tenha provocado a tendência de separação entre clubes e equipes em que predominavam colonos e clubes e equipes em que predominavam africanos. A partir de então, os clubes da cidade ficaram divididos em duas associações: Associação de Football de Luanda, com o Club Atlético de Luanda, o Sport Lisboa e Luanda, o Ferrovia Atlético Club e o Império Football Club; e a Liga de Football de Luanda, com o Sporting Club de Luanda, o Grupo Sportivo Nun’Álvares, a Associação Beneficente dos Empregados do Comércio e o Club Naval (Marzano, 2010: 92).

Em 1927, a fundação da Federação de Football de Luanda pôs fim à dissidência, mas não solucionou as rivalidades. Um episódio daquele ano, em que jogadores do Atlético se recusaram a entrar em campo contra as primeiras categorias do Operário, que reuniam atletas dos segmentos inferiores, revela a existência de conflitos não apenas entre africanos e europeus. Através do futebol, é possível entrever também tensões e hierarquias entre

os nativos de Angola, que não podem ser resumidas à distinção jurídica entre indígenas e assimilados (embora tais categorias possam ser úteis para compreendê-las) (Marzano, 2010: 93).

Embora o entendimento do colonialismo pressuponha a percepção de diferenças entre colonizados e colonizadores, isso não deve impedir a compreensão das segmentações existentes no interior de cada um desses blocos aparentes, e de possíveis compartilhamentos entre eles. Do lado dos colonizados, hierarquias separavam não apenas os indígenas dos assimilados. A essa divisão fundamental se somavam diferenças referentes à renda, tonalidade da pele, grau de instrução, proximidade do aparato colonial, local de moradia (com destaque para a separação “mato”/cidade), origem familiar (famílias pertencentes às antigas elites “civilizadas” da colônia ou que mantinham laços com autoridades “tradicionais” africanas, por exemplo), entre muitas outras. Assim, o historiador que se debruça sobre o período colonial em Angola deve buscar entender a formulação de estratégias de aquisição de poder “no interior de pretensões concorrentes de comunidades em que, apesar de histórias comuns de privação e discriminação, o intercâmbio de valores, significados e prioridades pode nem sempre ser colaborativo e dialógico”, dando lugar a conflitos e antagonismos (Bhabha, 2007: 20).

O próprio conceito de assimilado deve ser problematizado, uma vez que apenas uma parcela ínfima dos africanos que dominavam códigos culturais europeus foram formalmente incluídos nesta categoria, obtendo os direitos da cidadania portuguesa. Do lado dos colonizados, hierarquias se edificavam a partir da origem social (situação da família antes da migração para a colônia), padrão de vida, escolaridade, local de moradia etc.

Se através do futebol é possível entrever aspectos fundamentais da história do colonialismo em Angola, o mesmo pode ser dito a respeito do carnaval. Dentre as várias formas de folia carnavalesca existentes em Luanda desde pelo menos o século XIX, destacavam-se os desfiles de danças nativas.

Dança é uma expressão usada, no período estudado, para caracterizar grupos ou turmas que organizavam desfiles carnavalescos. Eram inicialmente chamadas de “danças gentílicas” em função do segmento social envolvido, que passou a ser denominado indígena a partir do início do século XX. “Danças gentílicas” ou “danças indígenas” são, portanto, expressões de época, que designam agrupamentos carnavalescos dos nativos. Designações certamente genéricas, que encobrem diferenças importantes no tocante às formas de organização, sonoridades, indumentária, movimentos corporais e participantes. Cabe salientar, ainda, que são designações “exteriores”, presumivelmente não adotadas por seus praticantes. Em função do sentido pejorativo historicamente associado às expressões “indígena” e “gentio”, prefiro designar tais manifestações como “danças nativas carnavalescas”.

A primeira referência sobre elas data de fevereiro de 1857, quando um jornalista comentou a presença, “durante os três dias de entrudo (...) de danças e máscaras, mais ou menos engraçadas, por todas as ruas da cidade”.⁵ Pelo menos desde fins do século XIX critérios sociais, raciais, profissionais e étnicos eram considerados ou mesmo decisivos na formação das danças nativas carnavalescas.

As danças também eram organizadas a partir de laços de vizinhança, e entre elas se formavam alianças e rivalidades. Situações de violência podiam opor componentes de grupos rivais, ou de um mesmo grupo, não sendo ainda incomuns os confrontos entre foliões e

autoridades, que muitas vezes resultavam em prisões. É provável que cada gênero musical e coreográfico⁶ presente nos antigos carnavais de Luanda (Dizanda, Maiadu, Cidrália, Kazukuta, Kabetula...) tenha surgido em um bairro ou região específica, onde se encontravam os membros de uma dança ou turma que se reunia, com antecedência, para preparar o desfile na Baixa.

É possível sugerir a hipótese de que cada gênero coreográfico tenha surgido entre vizinhos, familiares e companheiros de ofício que se divertiam juntos no carnaval. Assim, cada grupo teria criado e depois valorizado sua própria forma de dançar e brincar. Com o tempo e o deslocamento de famílias, especialmente em direção às periferias, em função da expropriação de áreas residenciais para a formação de bairros exclusivos para os colonos, os gêneros teriam se espalhado, de modo que várias turmas se dedicassem a uma mesma modalidade de dança. Assim surgiriam grupos que indicavam, em seus nomes, o gênero coreográfico a que se dedicavam e o bairro ou região em que residiam seus componentes, como Kabetula do Morro Bento, Dizanda do Sambizanga e Dizanda dos 7 Imbondeiros (Marzano, 2016b: 74-75).

Se inicialmente os diversos grupos carnavalescos e o público dançavam por toda a cidade, tal situação se modificou. Em meados dos anos 1930, as danças nativas carnavalescas foram proibidas de desfilar na Baixa, ficando os cortejos limitados aos musseques.⁷ A partir de então, e até fins da década de 1940, cada dança desfilava em seu próprio bairro ou nas áreas vizinhas. Em alguns momentos, como no ano de 1943 e, possivelmente, nos anos de 1945 e 1948, o desfile das danças, mesmo nos musseques, foi proibido pelas autoridades.⁸

Em 1937, o Diário de Luanda organizou um festival na Baixa, com desfile e concurso de carros alegóricos e algumas danças nativas carnavalescas, rebatizadas como “ranchos típicos populares” ou “cortejos regionais”.⁹ De todo modo, a iminência e a eclosão da guerra mundial, a carestia em Luanda e a proibição do carnaval de rua em Lisboa impediram que a iniciativa do Diário tivesse continuidade nos anos que se seguiram, contribuindo para que os desfiles ficassem limitados aos musseques. Apenas em 1949 danças foram novamente autorizadas a desfilar na Baixa.¹⁰

Os desfiles carnavalescos dos anos 1950 foram referidos, pelo antropólogo Rui Duarte de Carvalho, como “danças de cipai” (Carvalho, 1989: 236). Soldados nativos, agentes da autoridade colonial, incentivavam os habitantes dos musseques a organizar grupos, que desfilavam e participavam de concursos na Baixa.

O estímulo às danças deve ser compreendido à luz dos debates nacionalistas e independentistas que avançaram, nas décadas de 1940 e 1950, entre jovens escolarizados de Luanda e estudantes universitários das diversas colônias portuguesas que viviam na metrópole. Como vimos, além das pressões internas, Portugal, que ansiava por uma vaga na Organização das Nações Unidas, enfrentava críticas das demais nações europeias, que desde os anos 1950 começaram a negociar a independência de algumas de suas colônias na África. Em tal contexto, ideólogos do regime salazarista passaram a defender a tese da peculiaridade do colonialismo português, que, alegadamente caracterizado pela

6 A expressão “gênero coreográfico” não deve encobrir a forte presença da improvisação em tais manifestações.

7 “Tradição continuada em dia de carnaval”. *Diário de Luanda*, Luanda, 5 mar. 1949, seção “Dia a Dia”, p. 1.

8 A proibição do desfile de danças nativas carnavalescas nos musseques foi comentada pelo Diário de Luanda em 1943. (“Carnaval de 1943”. *Diário de Luanda*, Luanda, 8 mar. 1943, p. 5). Em 1945 e 1948 o jornal não registrou, como de costume, o desfile de danças nativas carnavalescas nos musseques ou na Baixa.

9 O referido festival foi comentado pelo *Diário de Luanda* nos dias 4, 8, 9, 11, 12, 15, 19, 25, 29, 30 jan. 1937, e nos dias 1, 5, 6, 8, 10 e 11 fev. 1937.

10 “Tradição continuada em dia de carnaval”. *Diário de Luanda*, Luanda, 5 mar. 1949, seção “Dia a Dia”, p. 1.

5 *Boletim Oficial do Governo Geral da Província de Angola*, 28 fev. 1857, p. 5.

harmonia racial, contrastaria com as práticas violentas, discriminatórias e exploratórias das demais nações europeias na Ásia e na África.

A teoria lusotropical, no entanto, precisava ser acompanhada de medidas efetivas, que atestassem o suposto caráter benevolente do colonialismo português. Uma dessas medidas foi a mudança da designação das colônias, que em 1951 passaram a ser formalmente denominadas províncias ultramarinas. Outra foi a revogação do Estatuto do Indigenato, dez anos depois, motivada pela eclosão da guerra em Angola. É possível sugerir, ainda, que o incentivo governamental aos desfiles carnavalescos, nos anos 1950, fazia parte do esforço para transmitir uma imagem generosa, positiva e lusotropical do colonialismo português, para a qual a alegria dos nativos, expressa na música e na dança, poderia contribuir (Marzano, 2016b: 81).

Se as danças foram valorizadas, a partir dos anos 1950, como expressões do lusotropicalismo, foi porque elas eram um elemento importante da cultura popular em Luanda. Ao longo de quase um século, os chamados indígenas insistiram em dançar nas ruas, afirmando suas identidades, sua dignidade e seu direito de circular por espaços que eram, cada vez mais, expropriados. As danças foram por muito tempo reprimidas e vigiadas, antes que fossem incentivadas. Foi pelo sentido atribuído às danças pelos nativos que elas passaram a ser apoiadas pelas autoridades, fortalecendo o discurso lusotropical.

Conclusão

Como sugerido na primeira parte deste artigo, a historiografia sobre o período colonial em Angola tem privilegiado abordagens de história política e, mais recentemente, de uma história política renovada pelo diálogo com a história cultural. Apesar disso, historiadores e pesquisadores de outras áreas de conhecimento deram passos significativos, fornecendo subsídios fundamentais para os que pretendem se dedicar à história do colonialismo em Angola, de uma perspectiva da história social da cultura.

As contribuições resultantes de minha própria trajetória de pesquisa, abordadas na segunda parte deste artigo, devem ser entendidas em diálogo com trabalhos anteriores e contemporâneos. Mais do que apresentar caminhos já percorridos, é importante refletir sobre o quanto ainda está para ser feito, em se tratando de uma história social e cultural do colonialismo em Angola.

Caminhando para o fim destas reflexões, cabe esclarecer em que sentido a perspectiva da história social da cultura pode contribuir para a compreensão do colonialismo em Angola. Defendemos, no decorrer deste artigo, que o estudo das práticas culturais revela identidades, estratégias e representações dos diferentes segmentos presentes na sociedade, bem como tensões, hierarquias e compartilhamentos entre eles. Isso não significa, evidentemente, que os historiadores da cultura devam apenas confirmar, através de exemplos, os postulados da história política, esta sim responsável por apresentar as linhas mestras que definem o colonialismo português em Angola.

É possível evidenciar a exploração e as arbitrariedades do colonialismo português sem abordar os temas culturais mencionados neste artigo. Com este intuito, talvez fosse mais conveniente descrever a violência envolvida na ocupação dos territórios e na subordinação das populações nativas, os mecanismos de recrutamento de trabalhadores, as diferentes formas de trabalho compulsório ou mesmo o arcabouço jurídico que negava aos africanos os direitos básicos da cidadania. Talvez fosse mais importante focalizar as zonas

rurais, onde os abusos, autorizados por lei ou praticados à sua revelia, eram ainda mais presentes.

Assim, que contribuições específicas o estudo das práticas fúnebres, do lazer, das danças, do futebol, da música ou da literatura, especialmente em áreas urbanas, pode trazer para a compreensão do colonialismo? A análise do espaço urbano, e muito especialmente da cidade de Luanda, apresentada por teóricos do lusotropicalismo como *locus* privilegiado das supostas peculiaridades do colonialismo português, parece estratégica para a desconstrução das permanências deste discurso até os dias de hoje. O estudo do cotidiano, e muito especialmente de práticas corriqueiras, aparentemente sem importância, permite perceber a naturalização da violência e de outros pressupostos fundamentais do colonialismo português, como o racismo, a tendência à segregação, a inexistência de uma ética valorativa do trabalho e a profunda desumanização dos africanos no imaginário colono. Por fim, o estudo de temas culturais, estabelecendo novos diálogos com a ideia de resistência, permite perceber estratégias dos segmentos menos favorecidos, que giravam em torno do direito de circular pelos espaços públicos, do desejo de manter alguma autonomia ou da afirmação da própria dignidade.

Referências bibliográficas

- Abrantes, José Mena (2005), *O teatro em Angola*, 2 vols, Luanda: Nzila.
- Abreu, Martha (2003), *Cultura popular: um conceito e várias histórias*. In: Abreu, Martha e Soihet, Rachel (orgs.), *Ensino de história. Conceitos, temáticas e metodologias*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra.
- Alves, Amanda Palomo (2015), *'Angolano segue em frente'. Um panorama do cenário musical urbano de Angola entre as décadas de 1940 e 1970*. Tese de Doutorado em História. Niterói: Universidade Federal Fluminense.
- Anderson, Benedict (2008), *Comunidades Imaginadas*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Azevedo, Elisa Dias Ferreira (2015), *O complexo cultural luandense oitocentista: reflexões sobre o papel da religião católica na conformação dos "filhos da terra"*. Dissertação de Mestrado em História. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.
- Bakhtin, Mikhail (2010), *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo: Hucitec.
- Bender, Gerald (2004), *Angola sob domínio português: mito e realidade*. Luanda: Editorial Nzila.
- Bevilacqua, Juliana Ribeiro da Silva (2016), *De caçadores a caça: sobas, Diamang e o Museu do Dundo*. Tese de Doutorado em História Social. São Paulo: Universidade de São Paulo.
- Bhabha, Homi (2007), *O local da cultura*. Belo Horizonte: Editora da UFMG.
- Bittencourt, Marcelo (2013), *Moral e política. A vigilância policial sobre o esporte angolano*. In: Nascimento, Augusto; Bittencourt, Marcelo; Domingos, Nuno; Melo, Victor Andrade de. *Esporte e lazer na África. Novos olhares*. Rio de Janeiro: 7 Letras, pp. 155-178.
- ____ (2010), *Jogando no campo do inimigo. Futebol e luta política em Angola*. In: Melo, Victor Andrade de; Bittencourt, Marcelo; Nascimento, Augusto (org.). *Mais do que um jogo: o esporte e o continente africano*. Rio de Janeiro: Apicuri, pp. 101-132.

- ____ (1999), *Dos jornais às armas: trajetórias da contestação angolana*. Lisboa: Vega.
- Bloch, Marc (2001), *Apologia da História ou o ofício do historiador*. Rio de Janeiro: Zahar.
- Bosslet, Juliana Cordeiro de Farias (2014), *A cidade e a guerra. Relações de poder e subversão em São Paulo de Assunção de Luanda*. Dissertação de Mestrado em História. Niterói: Universidade Federal Fluminense.
- Cabaço, José Luís (2012), Trabalho, colonialismo e pós-colonialismo em Moçambique. In: Castelo, Cláudia; Thomaz, Omar Ribeiro; Nascimento, Sebastião; Cruz e Silva, Teresa (orgs.). *Os outros da colonização. Ensaio sobre o colonialismo tardio em Moçambique*, Lisboa: ICS, pp. 155-170.
- Canclini, Néstor García (2015), *Culturas híbridas*. São Paulo: EDUSP.
- Candido, Mariana (2013), O limite tênue entre liberdade e escravidão em Benguela durante a era do comércio transatlântico. *Afro-Ásia*, Salvador, n.º 47, pp. 239-268.
- Cardão, Marcos (2014), Fado Tropical. *O Lusotropicalismo na Cultura de Massas (1960-1974)*. Lisboa: Edições Unipop.
- Carvalho, Ruy Duarte (1989), Futebol e Carnaval. In: *Ana A Manda. Os filhos da rede*. Lisboa: Instituto de Investigação Científica Tropical.
- Carvalho Filho, Silvio de Almeida (1994), *Angola: Nação e Literatura (1975-1985)*. Tese de Doutorado em História. São Paulo: Universidade de São Paulo.
- Carvalho, Rita Laura Segato (1992), Folclore e cultura popular: uma discussão conceitual. In: *Anais do seminário de folclore e cultura popular*. Rio de Janeiro: Museu do Folclore.
- Castelo, Cláudia (1999), *O modo português de estar no mundo. O lusotropicalismo e a ideologia colonial portuguesa (1933-1961)*. Porto: Afrontamento.
- Chartier, Roger (1988), *A história cultural entre práticas e representações*. Lisboa: Difusão.
- Chaves, Rita (1999), *A Formação do romance angolano*. São Paulo: Via Atlântica.
- Dias, Jill (1984), Uma questão de identidade: respostas intelectuais às transformações econômicas no seio da elite crioula da Angola portuguesa entre 1870 e 1930. *Revista Internacional de Estudos Africanos*, n.º 1, pp. 61-94.
- Ferreira, Roldão (2015), *Carnaval. A maior festa do povo angolano*. Luanda: Ministério da Cultura / Instituto Nacional das Indústrias Culturais.
- Ferreira, Roquinaldo (2012), *Cross-cultural exchange in the Atlantic World. Angola and Brazil during the era of the slave trade*. Cambridge: Cambridge University Press.
- ____ (2006a), Biografia, mobilidade e cultura atlântica: a micro-escala do tráfico de escravos em Benguela, séculos XVIII-XIX. *Tempo*, v. 10, n.º 20, pp. 23-49.
- ____ (2006b), “Ilhas crioulas”: o significado plural da mestiçagem cultural na África Atlântica. *Revista de História*, USP, n.º 155, pp. 17-41.
- Fortunato, Jomo (2014), Homem de cultura e fundador da escola de semba. *Jornal Cultura*, 30 jun. 2014.
- ____ (2010a), Lourdes Van-Dúnem: diva do canto dolente. *Jornal de Angola*, 8 nov. 2010.
- ____ (2010b), A solenidade da voz e a poética do canto. *Jornal de Angola*, 11 jan. 2010.
- ____ (2009a), Processo de formação da música popular angolana. *Jornal de Angola*, 19 out. 2009.
- ____ (2009b), A modernidade estética da música angolana. *Jornal de Angola*, 16 nov. 2009.
- Freire, Gilberto (1987), O colonizador português: antecedentes e predisposições. In: *Casa Grande e Senzala*. Ed. 25. Rio de Janeiro: José Olympio.
- ____ (1953a), *Aventura e rotina*. Rio de Janeiro: José Olympio.
- ____ (1953b), *Um brasileiro em terras portuguesas*. Rio de Janeiro: José Olympio.
- Freudenthal, Aida (2005), *Arimos e fazendas: a transição agrária em Angola (1850-1880)*. Luanda: Edições Chá de Caxinde.
- ____ (2001), Angola. In: Oliveira Marques, António H. de (org.). *O império africano (1890-1930)*. Lisboa: Editorial Estampa, pp. 259-467.
- Ginzburg, Carlo (2006), *O queijo e os vermes: o cotidiano e as ideias de um moleiro perseguido pela Inquisição*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Gonçalves, Mateus e Pacavira, Carlos (2006), *Trumunu. Trinta anos de futebol em Angola*. Luanda: Edições Trumunu.
- Hobsbawm, Eric (1997), *A invenção das tradições*. Rio de Janeiro: Paz e Terra.
- Kuschick, Mateus Berger (2016), *Kotas, mamás, mais velhos, pais grandes do semba: a música angolana nas ondas sonoras do Atlântico Negro*. Tese de Doutorado em Fundamentos Teóricos. Campinas: Universidade Estadual de Campinas, Programa de Pós-Graduação em Música.
- Macêdo, Tania (1984), *Da inconfidência à revolução (trajetória do trabalho artístico de José Luandino Vieira)*. Dissertação de Mestrado em Letras. São Paulo: Universidade de São Paulo.
- Marzano, Andrea (2016a), Cruzes e feitiços: Identidades e trocas culturais nas práticas fúnebres em Angola. *Varia Historia*, v. 32, n.º 59, pp. 471-504.
- ____ (2016b), “Nossa dança, nossos pais, nossos filhos”. Apontamentos para uma história social do carnaval luandense. *Revista TEL*, Irati, v. 7, n.º 2, pp. 67-88.
- ____ (2014), Cantigas desaforadas e outras injúrias. O português e o quimbundo em Luanda (1870-1930). In: Lima, Ivana Stolze; Carmo, Laura do (org.). *História social da língua nacional. Diáspora africana*. Rio de Janeiro: Nau, pp. 105-119.
- ____ (2013a), Nem todas as batalhas eram de flores: cotidiano, lazer e conflitos sociais em Luanda. In: Nascimento, Augusto; Bittencourt, Marcelo; Domingos, Nuno; Melo, Victor Andrade de (org.). *Esporte e lazer na África. Novos olhares*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2013, pp. 13-36.
- ____ (2013b), Filhos da terra: identidade e conflitos sociais em Luanda In: *Estudos Africanos: Múltiplas abordagens*. Niterói: EDUFF, pp. 30-57.
- ____ (2010), Práticas esportivas e expansão colonial em Luanda. In: Melo, Victor Andrade de; Bittencourt, Marcelo; Nascimento, Augusto (orgs.). *Mais que um jogo: o esporte e o continente africano*. Rio de Janeiro: Apicuri, pp. 71-99.
- Marzano, Andrea e Bittencourt, Marcelo (2017), Contestação e nacionalismo em Angola. In: Limonic, Flávio e Martinho, Francisco Carlos Palomanes (org.). *A experiência nacional. Identidades e conceitos de nação na África, Ásia, Europa e nas Américas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, pp. 11-50.
- Mata, Inocência (2012), *Ficção e história na literatura angolana. O caso de Pepetela*. Lisboa: Colibri.
- Moorman, Marisa (2008), *Intonations. A social history of music and nation in Luanda, Angola, from 1945 to recent times*. Athens: Ohio University Press.

- Mota, Henrique (2008), *História do Club Atlético de Loanda. Primeiro Volume – 1924-1953. Subsídios para a história do desporto angolano*. Luanda: Clube Atlético de Luanda e Saudade.
- Mourão, Fernando Augusto Albuquerque (2006), *Continuidades e discontinuidades de um processo colonial através de uma leitura de Luanda: uma interpretação do desenho urbano*. São Paulo: Terceira Margem.
- Nascimento, Washington Santos (2013), “*Gentes do mato*”: os novos assimilados em Angola (1926-1961), São Paulo: Universidade de São Paulo, Tese de Doutorado em História.
- Neto, Maria da Conceição (1997), Ideologias, contradições e mistificações da colonização de Angola no século XX. *Lusotopie*, Bordeaux, pp. 327-359.
- Oliveira, Mário António Fernandes de (1968), *Luanda, “ilha” crioula*. Lisboa: Agência Geral do Ultramar.
- Pepetela (1997), Breve resenha sobre o crescimento de Luanda. *Estudos Afro-Asiáticos*, Rio de Janeiro, n.º 32, pp. 237-244.
- ____ (1990), *Luandando*. Luanda: Elf Aquitaine.
- Piçarra, Maria do Carmo e António, Jorge (coord.) (2013-2015), *Angola: o nascimento de uma nação* (3 volumes). Lisboa: Guerra e Paz.
- Pimenta, Fernando Tavares (2005), *Branco de Angola. Autonomismo e nacionalismo*. Coimbra: Minerva Coimbra.
- Pinto, Alberto Oliveira (2010), *Representações coloniais: história e literatura. Angola, os angolanos e suas culturas (1924-1939)*. Tese de Doutorado em História de África. Lisboa: Universidade de Lisboa.
- Redinha, José (1973), *A caça, seus processos e mitos entre os povos angolanos: notas descritivas e esboço de sistematização*. 2.ª ed. Luanda: CITA (Fundo de Turismo e Publicidade).
- ____ (1972), A arte quioca: vida, túmulo, rito e mito. In: *Permanência: Revista Mensal de Atualidades Ultramarinas*, ano 2, n.º 22, pp. 32-33.
- ____ (1971), O carnaval de Luanda. Curiosa tradição a manter e valorizar. In: *Boletim Cultural da Câmara Municipal de Luanda*, n.º 30, pp. 5-7.
- ____ (1970), A tradição carnavalesca de Luanda. In: *Loanda. Boletim do grupo “Amigos de Luanda”*, ano III, n.º 9, pp. 12-14.
- ____ (1969), O carnaval de Luanda. *Boletim Cultural da Câmara Municipal de Luanda*, n.º 22, pp. 21-22.
- ____ (1967), A cestaria angolana: artes, funções e técnicas. In: *Boletim Cultural: Boletim da Câmara Municipal de Luanda*, n.º 14, pp. 59-62.
- ____ (1963), A habitação tradicional angolana (aspectos da sua evolução). In: *Trabalho: Boletim do Instituto do Trabalho, Previdência e Ação Social*, n.º 4, pp. 33-81.
- Ribas, Óscar (1985), *Uanga (Feitiço)*. 4.ª ed. Luanda: União dos Escritores Angolanos.
- ____ (1971), *Alimentação regional angolana*. Luanda: Centro de Informação e Turismo de Angola.
- ____ (1965), *Izomba - Associativismo e recreio*. Luanda: Tipografia Angolana.
- ____ (1961, 1962, 1964), *Missosso*. Luanda: Tipografia Angolana, 3 volumes.

- ____ (1958), *Ilundo: divindades e ritos angolanos*. Luanda: Museu de Angola.
- Rodrigues, Eugénia (2005), *A geração silenciada. A Liga Nacional Africana e a representação do branco na década de 1930*. Porto: Afrontamento.
- ____ (2000), As associações de nativos de Angola. O lazer militante em prol dos angolanos. *Estudos Afro-Asiáticos*, Rio de Janeiro, n.º 37, pp. 45-68.
- Stam, Anne (1972), La société créole à Saint-Paul de Loanda dans les années 1838-1848. *Revue Française d’Histoire d’Outre-Mer*, tomo LIX, n.º 217, pp. 578-609.
- Thompson, Edward Palmer (1998), *Costumes em comum*. Estudos sobre a cultura popular tradicional. São Paulo: Companhia das Letras.
- Torres, Adelino (1991), *O Império Português entre o real e o imaginário*. Lisboa: Escher.
- Vera Cruz, Elizabeth Ceita (2006), *O Estatuto do Indigenato. Angola. A legalização da discriminação na colonização portuguesa*. Luanda: Edições Chá de Caxinde.
- Weza, José (2007), *O percurso histórico da música urbana luandense. Subsídios para a história da música urbana luandense*. Luanda: s/ed.

“Jogos, lazer e repúdio”: conexões e identidades em Moçambique (1960-1984) [□]

Calisto Samuel dos Remédios Baquete*

PP. 33-47

Que a cultura é a forma como o Homem, os povos e a sociedade expressam as suas relações com a natureza, como os próprios homens se entendem e se apercebem do mundo e tudo está interligado com as formações sociais e transformações que se deram até ao presente (Graça Machel, 1980)¹.

1. Introdução

A preocupação de estudar a arte de pintura, danças e brincadeiras folclóricas, tais como os jogos de *Ntxuva*, *Xindiru*, *Jóu- Já!*, o *Mba-lele Mbalele*, o *Pim-pa-pó*, *Karingana-Wha-Karingana*, a *Neca*, o *Mathakuzana*, o *Lobo volta amanhã*, o *Papagaio*, o *Futebol com Xingufu*, o *Rolamento*, o *Matué-twé*, o *Mapiko*, o *Tufo*, *Zore*, *Nhau*, *Ngalanga*, *Xicubo* - expressões culturais - em Moçambique, vem desde o período da Luta de Libertação Nacional através do Departamento de Educação e Cultura. A referida preocupação deveu-se à necessidade de mapear as manifestações culturais e não só, ao facto de estes jogos constituírem ferramentas indispensáveis no reconhecimento das comunidades excluídas que usavam os jogos folclóricos como forma de manifestação política e sociocultural.

O presente trabalho pretende contribuir, numa abordagem socio-antropológica, com fontes e alguns aspectos da história, política e social de grupos que se retratavam através de jogos e brincadeiras de cariz dito “folclórico” como manifesto contra a opressão colonial antes e depois da independência e que exteriorizavam através destas formas de manifestação o seu repúdio no momento de lazer ao praticar os jogos de *Ntxuva* e *Xindiru* em Moçambique.

Deste modo, coloca-se a questão: qual foi o papel dos jogos folclóricos como o *Ntxuva* e o *Xindiru* na construção de identidade? Até que ponto aqueles locais de prática de jogos teriam sido campos privilegiados para construção da consciência nacionalista, particularmente quando grupos de indivíduos associaram o momento de lazer à expressão do sentimento de repúdio.

Adianta-se como hipótese que a prática destes jogos, *Ntxuva* e *Xindiru*, constituíram espaços permanentes de socialização, construção de identidade, de lazer e de manifestação

[□] 10.21747/08742375/afr34a2

* Centro de Pesquisa da História da Luta de Libertação Nacional.

¹ Extraído do discurso da Sr.ª Graça Machel enquanto Ministra da Educação e Cultura de Moçambique numa Conferência Internacional na República da Bulgária (Sofia), 1980.



de repúdio. Embora a prática destes jogos, em particular o *Ntxuva*, continue a ser encarada de forma transversal como passatempo para os praticantes, é também um lugar privilegiado para pesquisa e para entender as vicissitudes de grupos e comunidades quer antes quer depois da independência.

Importa sublinhar que aliado ao jogo se entoavam canções e cantigas populares revolucionárias, não aprofundadas neste trabalho. Contudo importa referir que há correntes que defendem que a canção e as cantigas constituem uma como matriz ideológica, porque para além da sua função emotiva, o seu conteúdo carrega informações de cariz político e sociocultural na melodia (Manghezi, 2003) que se traduz na mobilização para a tomada de consciência nacionalista à semelhança dos jogos.

O presente trabalho compreende o período entre 1960 e 1984. O primeiro marco justifica-se por dois factores: a) o registo das primeiras manifestações nacionalistas e b) o início da Luta de Libertação Nacional até a independência. De destacar o período intermédio de 1975, depois da Independência e até a 1984, por compreender a fase da queda e abandono da Máquina Administrativa Colonial que foi severamente marcada pelo êxodo rural, dos desafios para controlar o desemprego e a criminalidade nas cidades capitais pelo 1.º Governo da República Popular de Moçambique. Neste seguimento realizou-se o IV Congresso em 1983 que identificou os problemas sociais daquele período e por via disso desenhou um projeto que visava desencorajar a improdutividade e o desemprego através da Operação Produção² mas, associado a isso, estava na mesa a tentativa de popularizar a província de Niassa³. Foi neste contexto que certo grupo de indivíduos abrangidos pela operação, vendo-se em crise, se serviu dos jogos de *Ntxuva* e do *Xindiru* acompanhados de canções folclóricas de contestação para repudiar a situação.

2. Contextualização

O sistema colonial português em Moçambique teve origem no século XV, época de diferenças primárias económicas entre o território de Moçambique e África, por um lado, e Portugal e a Europa, por outro lado. Um grupo de navegadores portugueses, através da expansão marítima a caminho da Índia, descobriu a América do Sul e África e estabeleceu-se pelo mundo fora sob pretexto de levar a civilização e a salvação através do cristianismo. Assim, fixaram-se nas terras de América e África onde dominaram povos, fragilizaram as pequenas chefaturas e destruíram culturas.

Passados longos anos de presença colonial, as colónias reinventavam-se. Com a evolução dos factos de ordem global sugeriram novos impedimentos internacionais⁴ que fragilizaram a colonização de África. No caso das províncias portuguesas resultou na tentativa do uso de diversos instrumentos jurídicos para impedir o direito de Associativismo, de saberes, por um lado. Promoveu-se a religiosidade e o Indigenato e suavizou-se a segregação racial para a manutenção do sistema colonial português em Moçambique, por outro lado.

2 Operação Produção – foi uma ordem desencadeada logo a seguir às decisões do IV Congresso da Frelimo (Maputo, 26 a 30 de abril de 1983).

3 Notícias da Beira, 1983. O jornal do dia 4 de março apresenta uma reportagem de indivíduos membros da Igreja Testemunhas de Jeová, transferidos para Mitatela no âmbito dos campos de reeducação num bazar onde ao lado estava um grupo a jogar o *Ntxuva*.

4 As decisões da Conferência de Berlim realizada nos meses de Novembro de 1884 e 1885 com o objetivo de garantir a circulação naval na hidrografia de Congo e Níger e assegurar o fim das lutas pelo escravagismo no continente; Tratado de 1891, entre Portugal e a Grã-Bretanha pela disputa de algumas parcelas e Ilhas no norte de Cabo Delgado e a Lei de autodeterminação entre as décadas de 60 e 70.

Os aspetos acima referidos já tinham sido tratados na perspectiva de colonização por Albuquerque (1935: 43-60) ao retratar o interesse de Portugal e as fragilidades de gestão das províncias ultramarinas perante a seu potencial. Hobsbawn (1998: 400-402) e Wessehing (1998: 400-402) discutem o interesse e conflitos na Europa pela África, por sua vez Iglésias (2008: 33-36), na sua análise com título “*O Movimento Associativo Africano em Moçambique Tradição e Luta (1926-1962)*”, “aprofunda a questão do indigenato por excluir o negro do direito político ou de participação em instituições de carácter europeu. Olga Iglésias explorou os *Modi Vivendi* do sistema colonial.⁵ Afirma que não lhes era ainda permitida a organização de corporações, tal como estavam definidas pela Reforma Administrativa Ultramarina.

Daí que as populações da província de Moçambique, excluídas da educação, trabalho digno, acesso político e do mínimo conforto como forma de inverter aquela situação, procurassem exprimir o seu repúdio através dos jogos folclóricos, desporto, arte de escultura, poesia e, ainda, brincadeiras contra a opressão.

Assim, perante aquelas formas de exclusão colonialista desencadeou-se a luta e durante a Luta Armada de Libertação Nacional o Departamento de Cultura viu-se na necessidade de identificar, conhecer e mapear as formas de manifestação cultural em Moçambique. Daí que em Dezembro de 1971 realizou o 1.º Seminário sobre a Cultura em Moçambique, dirigida pelo Departamento das Forças Armadas da Frelimo que marcou o primeiro passo de início da inventariação da expressão cultural em Moçambique, em que seriam explorados os diversos sinais de contestação ao regime colonial.

O objectivo do Departamento de Educação e Cultura era de compreender as diversas componentes da expressão cultural e mapeá-las em Moçambique, sobretudo porque a cultura constitui um espaço e veículo de descarga de sentimento, secundado pela Dra. Graça Machel ao afirmar que a cultura é a forma como os Homens se expressam e se exprimem na sua plenitude com a natureza. Portanto na presente pesquisa partiu-se do pressuposto cultura precisamente para compreender as formas de exteriorização das populações moçambicanas.

Mais tarde, com o advento da independência, o trabalho de valorização da expressão cultural registou avanços em Moçambique, nomeadamente com a elevação da Ilha de Moçambique e da dança da *Timbila* e *Nyau* ao Património Cultural da Humanidade pela Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura - UNESCO (Siliya, 1996: 130-133) e com a promoção dos jogos escolares, com a promoção dos festivais nacionais da cultura.

3. Quadro teórico conceptual

O jogo e o desporto foram teorizados historicamente desde o século XVII (Sartini *et al.*, 2004: 2-60) numa fase em que as suas análises se focalizaram na vertente das probabilidades. Porém mais tarde, nos seus estudos posteriores, encontraram outros fundamentos, focados numa perspectiva de desenvolvimento da estatística precisamente para avaliação das possibilidades de vencer os jogos de aposta. Com o passar do tempo, desde o século XX, os jogos são usados no desporto pelas sociedades até na academia, na vertente das

5 Olga Iglésias considerou este facto como tempos de ruptura e de continuidade da 1.ª República, da Ditadura Militar para o Estado Novo.

ciências como matemática, psicologia, estatísticas, de jurisdição, medicina, desporto e também no teatro de guerra para traçar estratégias precisamente na resolução de casos complicados.

Nesta vertente, a pesquisa trata o jogo como veículo cultural, como já foi anteriormente referido, para as manifestações de lazer e repúdio. Do mesmo modo tem servido de espaço de lazer e de controlo da evolução psicológica e social segundo Paiva (2001),⁶ por tratar o jogo na óptica das ciências sociais e humanas, principalmente no campo da sociologia e da antropologia. As suas críticas são construídas em volta do período colonial e defendem que em Moçambique houve grupos que se auto-afirmaram de diferentes maneiras nos jogos, no desporto, na sexualidade, na religiosidade e na cultura forjando assim a consciência nacionalista e a Unidade Nacional.

De forma particular (Craveirinha, 2008: 4) assim como Laranjeira (2014) através dos seus poemas e música apresentaram o desporto, as danças e os jogos como um processo de interação, espaço rico e forte de manifestação, de negociação, de resistência, de transmissão de valores do nacionalismo, de construção de identidade e de cidadania. Visão comungada por Tembe (2018)⁷ numa reflexão em volta do colonialismo e da independência, na qual retratou o desporto e os jogos como um espaço de socialização. Com recurso às suas memórias, disse que o governo português, já na iminência da sua derrota, entre os anos de 1972 e de 1974, promovia torneios de futebol entre equipas militares, da polícia portuguesa com as comunidades nativas circunvizinhas dos quartéis, através das Missões religiosas, com duas finalidades. A primeira era criar um clima de unidade, a segunda prendia-se com a intenção de identificar e recolher à prisão aqueles que eventualmente se manifestassem em revolução.

4. Metodologia

A produção da presente pesquisa em história, política e sociologia baseou-se na conjugação do método crítico e da técnica de observação, assim como na combinação dos métodos qualitativo e monográfico sobre os fragmentos recolhidos através das técnicas de entrevistas.

A recolha desta informação obedeceu a uma estratégia de investigação intensiva que consistiu em buscar e aprofundar toda a informação sobre os jogos de *Ntxuva* e *Xindiru*, na seguinte orientação: quem, onde, como, quando, de que forma, para quê, porquê, e depois.

A sua materialização priorizou a identificação dos actuais espaços de jogos onde foram contactados os jogadores. Depois de negociadas, as entrevistas foram realizadas segundo um método etnográfico durante três dias. Sublinhar que numa primeira fase, sem muita aproximação e de forma tímida, assisti ao jogo, nos dias seguintes iniciam-se contactos no sentido de pedir para que se juntassem em grupos e jogassem.

Não faltaram constrangimentos no decurso das entrevistas por limitações de ordem material e de logística que confinaram a pesquisa em Maputo. Assim, optou-se por primeiro identificar e juntar indivíduos que estiveram na baixa da cidade de Lourenço Marques, no bairro de Xinhembanine – atual Bairro Luís Cabral, e de forma moderada exploram-se quase todas as informações e fontes orais das Zonas Libertadas, Cabo Delgado e Nampula em Rapale nos CFM, assim como alguns vindos de Niassa nos Campos de Reeducação em Cavago, distrito de Sanga.

6 Para aprofundar ver Noémia de Sousa (s/d) e Beltrão & Oliveira, 2010: 728. Os seus posicionamentos associam-se a Noémia de Sousa (s/d) e Beltrão & Oliveira (2010: 728).

7 AH-CPHLLN, Cx 1/2017. Entrevista realizada no dia 2 de Junho de 2017. Nota n.º 12.

Uma vez reconstruído o cenário e recolhidos os materiais primários, retornei aos dados bibliográficos para confrontação documental sobre jogos folclóricos e luta de libertação, entrei na oralidade dos depoentes, praticantes do jogo de *Ntxuva* e *Xindiru*, e a pouca documentação produzida em volta dos momentos de lazer e de repúdio nos jogos.

Os depoimentos resultantes das entrevistas transmitiram, até certo ponto, resultados antagónicos: uma das partes da documentação proveniente da administração colonial tratou os jogos no sentido de recreio e como um espaço de socialização; a outra, a das forças nacionalistas, tratou os jogos como um espaço que, embora lúdico, no qual se inspiravam, os tomava como uma oportunidade e um instrumento de rejeição do sistema colonial.

5. Operacionalização conceptual

Para não prejudicar o entendimento do presente trabalho há necessidade de rapidamente, antes de prosseguir, definir e operacionalizar alguns termos e conceitos.

De acordo com Pinheiro e Eduardo (1962), repúdio é o acto e o efeito de desprezo, equivalente a abandono, afastamento e renúncia. Daqui se ajustar ao facto em estudo, por os praticantes daqueles jogos manifestarem repulsa, contestação e rejeição do sistema colonial. O repúdio pode-se manifestar de várias formas no desporto, no trabalho, na brincadeira, na poesia, na canção e mesmo no lazer.

O lazer é um acto de descanso, vagar, folga e passatempo. Para o caso em estudo seria a situação ou a condição em que os indivíduos gozavam de tempo, próprio de repouso, no qual se podiam divertir. Contudo, prescindiam do seu tempo de lazer, descanso e actividade do divertimento para se manifestarem (Ibid.). O jogo é definido, com base nas discussões e teorias sobre desporto, como a actividade desportiva com efeitos “de formação física, psicológica e moral”. Portanto, o *Ntxuva* e o *Xindiru*, são jogos tradicionais, praticados com normas próprias de carácter exótico (apud Amado, 2002: 21) ligeiramente diferentes dos jogos folclóricos, aqui referidos, praticados principalmente por crianças, amadores com intenção somente de diversão. Assim o *Ntxuva* e o *Xindiru* se distinguem-se por conjugarem os aspectos de lazer e de repúdio.

5.1. A baixa da cidade de Lourenço Marques

Nos princípios da década de 60, a baixa da cidade de Lourenço Marques, atual cidade de Maputo, era caracterizada pela presença de grandes companhias e empresas, tais como: o cais e o porto dos caminhos de ferro de Moçambique - CFM, os armazéns da Companhia João Ferreira dos Santos, os armazéns da Companhia de Ginwala, Grupo Madal, a Tipografia Globo, o hangar e a terminal dos Transportes António Oliveiras e alguns escritórios, como a agência de recrutamento de trabalhadores para as minas da África do Sul e Rodésia. Naquele local da baixa da cidade, precisamente naquele sítio do fim da antiga Avenida da República, atual Av. 25 de Setembro, juntava-se muita gente para jogar o *Ntxuva*, debaixo da sombra da árvore.

Precisamente no fim da Av. da República, existia uma árvore-da-borracha⁸, vulgo *Mphama*.

8 Árvore-da-borracha – nome científico da *icus elástica*, conhecida pelo nome comum de árvore-da-borracha ou planta da borracha, é uma Morácea tropical, originária de uma vasta região que se estende desde o subcontinente indiano (Assam) até à Malásia e à Indonésia.

Por baixo da sombra frondosa da árvore geralmente juntavam-se trabalhadores das companhias e das empresas existentes na cidade baixa e porque naquele sítio passavam também jovens que iam à procura de oportunidade de trabalho em Lourenço Marques ou a caminho da vizinha África de Sul ou, mesmo da Rodésia. Sublinhar que a população era constituída maioritariamente por jovens de sexo masculino, oriundos principalmente das zonas circunvizinhas de Lourenço Marques à procura de emprego como estivadores, ferreiros, carvoeiros, trabalhos reservados aos “pretos”.

Algumas empresas dedicavam-se ao transporte de mercadorias e outras ao processamento de produtos agrários como o amendoim, gergelim, algodão, sisal, copra, girassol, carvão mineral, entre outros. Enquanto isso, e em cadeia, os armazéns e o cais dos caminhos de ferro serviam para escoar os produtos para o estrangeiro. Por isso, aquele local atraía muitos forasteiros e trabalhadores da estiva.

O trabalho de estiva, que era braçal, reservado aos “pretos”, consistia em carregar sacos de e para os vagões do comboio. Mas também existiam alguns com trabalhos “privilegiados” nos armazéns, sendo ajudantes nos camiões de transporte de mercadorias. A maioria trabalhava como carregadores de carvão mineral para as caldeiras assim como para servir de carga dos comboios e dos navios a vapor.

A população trabalhadora era proveniente, principalmente, dos postos administrativos e localidades por onde passavam as locomotivas. E a linha férrea, por si, tinha sido construída estrategicamente para servir de meio de evacuação de mercadoria e trabalhadores na reserva do paralelo 22. De salientar que, nessa altura, estava em vigor o tratado⁹ dos anos 1913 e 14 (Newitt, 2012: 362), que consistia na reserva de mão de obra barata. Os locais de busca de mão de obra eram Moamba, Magude, Maragra, Xinavane. Mas também existiam trabalhadores residentes na zona de Matola Gare, Machava, Ximpamanine, Xinhembani, Aeroporto, Câmpene e Lhambanculo.

5.2. O *Ntxuva* na baixa da cidade de Lourenço Marques

Para efeito da pesquisa reconstruiu-se o cenário de jogos de *Ntxuva*, com base nos registos de relatos em primeira mão dos protagonistas, antigos frequentadores da baixa de Lourenço Marques. Assim, enquanto jogavam, registaram-se imagens e conversas, em que alguns contavam como faziam na altura e explicaram que discutiam sobre diversas coisas, principalmente sobre as formas de inverter a situação de opressão colonial, imposta pelo sistema fascista português. Recordavam-se e reconstituíam aquele local onde se concentravam a jogar, recordaram-se que sempre deviam prestar atenção aos infiltrados, porque muitas vezes, por ali, apareciam colaboradores e informantes da Polícia da PIDE/DGS¹⁰.

⁹ Tratou-se de um princípio acordado com o Governo da União na África Sul e o objectivo era de restringir o recrutamento de trabalhadores até ao paralelo 22.^o.

¹⁰ PIDE-DGS - Polícia de Segurança de Estado Português.



Ilustração 01 – Jogadores em pleno jogo em volta do tabuleiro de *ntxuva*.

A imagem mostra senhores a jogarem o *Ntxuva*, na zona da Matola, Bairro do Fomento. Esta imagem foi captada no momento em que se faziam as entrevistas e o objetivo foi mostrar o tabuleiro do *Ntxuva*.

O *Ntxuva* é uma atividade de recreação, é um jogo praticado por dois ou mais jogadores e a forma de jogar pressupõe que se observem regras específicas e o objectivo do jogador é conquistar uma posição de vencedor. O jogo faz-se de forma individual ou em grupo. É praticado sobre um tabuleiro da forma que apresenta a imagem acima onde inicialmente são distribuídos dois a três dados em cada buraco, disposta em forma paralela, tipo favos de ovos, em linhas de 7, 14, 16, 28 e 36 buracos.

Uma das formas de jogar o *Ntxuva* é distribuir os dados retirados de um dos buracos de forma a fazer coincidir o último dado num local onde o adversário tenha um número suficiente de dados e que o permita alcançar no mínimo um outro buraco próximo com dados do adversário e de lá os retirar, o que na zona sul se diz “*ku-sula*”¹¹ e o dado deve estar na posição oposta disponível. Na sequência também se escolhe, como bónus, dados de qualquer um dos buracos do adversário, principalmente dos que lhe podem servir para a próxima jogada de contra-ataque. Retirados os dados, estes são colocados fora do jogo, e assim sucessivamente até se apurar o primeiro a esgotar todos os dados do jogo, o que também é chamado de (*txan-txula*) que significa última agonia.

No jogo de *Ntxuva* são aplicadas várias estratégias como forma de evitar que se percam dados. E o mais engraçado no jogo é quando os jogadores se dividem em grupos de três num tabuleiro de jogo, bem comprido. Aí, o indivíduo que inicia a jogada não podendo se deslocar até ao fim do tabuleiro, o que acontece? Depois de iniciar o jogo deve distribuir

¹¹ *Ku-sula* – retirar os dados do adversário, no momento em que se pontua ou ganha.

os dados ao comprido, e de seguida passa “a mão” com os dados ao seu companheiro de equipa que continua a redistribuir até onde também tem de repassar ao companheiro. E vice-versa. É neste momento que a equipa deve estar sincronizada e tudo acontece tão rápido, os jogadores e o pessoal da claque a cantarem ou a dizerem coisas que lhes vêm à alma. Entretanto, o fim deste jogo se diferencia de tantos outros porque não existe empate. Há sempre uns vencidos e uns vencedores.

Segundo Cândido Hunguana¹², um dos entrevistados, que trabalhava no CFM como fator de linha, posto que se ocupava em manipular as agulhas das linhas férreas para as manobras das locomotivas, nos intervalos jogava o *Ntxuva* com colegas que trabalhavam nas caldeiras das locomotivas e dos navios a vapor.

Ao jogar trocavam experiências e lamentações acerca do sistema de trabalho colonial. Interrogavam-se acerca de como inverter aquela situação de submissão. E assim hipotecavam o seu momento de lazer, trocado pelo repúdio da situação vivida. Também discutiam sobre as suas formas de sobrevivência. Ele referiu também que alguns dos seus colegas já tinham muitos anos de serviço e experiência de trabalho, mas, apesar disso, eram impedidos de progredir nas suas profissões. Ficavam revoltados por não poderem progredir, apenas por serem de cor preta, pelo que, naturalmente, não podiam proporcionar uma vida melhor às suas famílias. Tudo isso porque os pretos eram reservados aos trabalhos primários, como de carregar e descarregar as mercadorias dos vagões dos comboios e navios a vapor.

As jogadas eram acompanhadas de canções, provocações, desabafos e do repúdio da situação vivida, secundou Manlhate (2018). Um dos adversários na jogada disse que aquelas formas de manifestação constituíam prática dos antepassados no tempo das lutas de resistência. O mais interessante ainda é que, nas décadas de 1950-1960, como forma de repúdio ajustavam a locução com o número de buracos a jogar. Por exemplo, ao se tratar de casos onde tinham de jogar e de distribuir os dados em 17 buracos, diziam: *Kom-go-dji¹³ xi-ti-me-la xa- vha-va xi-na su-ca!... nthima -waku, suca!* Traduzido em português *Komgodji*, comboio chinês, sai e abandona o jogo, ó preto!

Por sua vez Manlhate (2018) diz que olhavam e encaravam aqueles comboios e navios feios, de cor preta, como símbolos de exploração. Havia um sentimento comum, principalmente entre os que trabalhavam nas caldeiras dos comboios a vapor. Acrescenta que o trabalho do carvoeiro, reservado aos negros, consistia em introduzir com uma pá o carvão mineral nas fornalhas das máquinas. O fogo intenso produzido na caldeira servia para provocar a combustão que fazia a locomotiva movimentar-se. O calor do fogo queimava o rosto e as mãos dos trabalhadores que ficavam torrados e escuros. Por sua vez, os estivadores, quando ouviam o apitar da buzina dos navios ou das locomotivas, levantavam-se com sentimento de dor, dizia Malhante que olhavam para os comboios a vapor e para os navios cargueiros como para quem lhes trazia trabalho pesado, sem alternativa. Tudo isso era um símbolo de colonização.

Cândido Hunguana, acrescenta que era assim que trocavam experiências e lamentações sobre o sistema de trabalho colonial. A conversa ia evoluindo e construía-se a consciência nacionalista em muitos moçambicanos.

¹² Cândido Hunguana - jogador de *Ntxuva* desde 1958, na juventude residia na Manhiça, na zona da Maragra. Mais tarde, passou para Lourenço Marques, onde era trabalhador dos CFM.

¹³ *Komgodji* referia-se a um comboio a vapor de fabrico Chinês, de cor preta com uma aparência medonha.



Ilustração 02 – Locomotiva a vapor de cor preta e medonha. Arquivo do CFM – Maputo.

Daquele sítio onde praticavam os jogos alguns fugiam para a África de Sul, e outros para a Rodésia, depois para a Tanzânia, onde se juntavam à FRELIMO. Hunguana frisou ainda que, nas horas de lazer, pairava um sentimento de insegurança e medo da PIDE/DGS. Aconteceu que nalgumas vezes, companheiros eram presos e torturados porque segundo a norma colonial estavam a conspirar e, como forma de despistar a polícia, procuravam criar uma linguagem à base de calões, de modo a que a mensagem passasse despercebida. Mas também havia ocasiões em que, como tem acontecido até agora, se provocavam, por exemplo, num contexto atual com as seguintes palavras: “... olha! Por que jogas, se nunca ganhas, estás aí a ocupar espaço e lá de fora estão os que podem jogar comigo, e eu no seu lugar sentir-me-ia ameaçado. Meu conselho é, saíres, sai já! e deixa os outros jogarem enquanto aprendes lá de fora...”

Estes hábitos de jogar continuaram mesmo depois de atingirem a terceira idade. Atualmente, juntam-se aos outros grupos de mais novos e contam episódios da Guerra dos 16 anos.

Um jovem disse que muitas vezes lá nas aldeias, quando eram emboscados pelo inimigo, em casa ou na atividade de caça, tinham de se sacrificar e matar os seus próprios cães de caça, por temerem que, mesmo escondido na mata, o próprio cão denunciase a sua presença ao inimigo. Alguns retorquiam que os seus cães conheciam o som do tiro e não latiam, ficavam em silêncio.

Portanto, aqueles momentos de lazer e de partilha nos jogos de *Ntxuva* vêm desde os tempos passados até ao presente a constituírem espaços privilegiados de partilha de saberes e a estabelecerem-se como locais de contacto com fontes e de registo de factos históricos sociais. Um outro aspeto a destacar é que o *Ntxuva* não é praticado somente na zona sul de Moçambique, pena não se ter conseguido encontrar dados que nos indicassem a sua origem. Porque constatou-se que o jogo é praticado em todo o país, inclusive na zona norte jogam e produzem tabuleiros de madeira à semelhança do jogo de Damas que é móvel e colocado nas varandas das casas. Também se sabe que é praticado na África do Sul, Malawi e Zimbábwe.

O jogo Ntxuva na zona Norte nas províncias de Niassa e Nampula

Durante a entrevista, enquanto jogavam, um dos jogadores de *Ntxuva*, de forma espontânea, partilhou mais um episódio. Embora se trate de uma história não ocorrida no tempo colonial, não deixa de ser importante para perceber a dimensão transversal dos jogos de *Ntxuva* no tocante ao convívio e à consolação entre os jogadores.

Um depoente, identificado unicamente por Vovó Sitói, cristão da igreja Testemunhas de Jeová, narra uma história sobre o *Ntxuva*, mostrando de que aquele jogo pode ser uma plataforma de unidade nacional. O velho Sitói partilhou episódios ocorridos em Niassa por ocasião da Operação Produção em 1984. Sitói narrou:

... Fui levado junto com a minha família, constituída por nove elementos: mulher e filhos rapazes e meninas com idade de entre 11 a 5 anos. Fomos em aviões militares e viajamos cerca de 4 horas de tempo, não sei se íamos de forma condigna ou não pois era a primeira vez que estávamos dentro de uma aeronave¹⁴.

Chegados ao local e feito o transbordo foram transportados em camiões, por longo tempo, até que chegaram ao destino, deixados numa mata com um pouco de leite condensado, dez quilos de farinha de milho amarela, duas catanas, uma enxada. Foi num dia de chuva torrencial, conta Sitói.

... Começou o primeiro episódio, que eu chamo de Babilónia, fiquei com as crianças durante a noite e no dia seguinte continuamos a andar em lugares alagados a procura de um lugar seguro, foi então que encontramos um outro grupo enorme na mesma situação. Entre a desconfiança insegurança e divergência de língua, pois vim a saber mais tarde que aquela família vinha da Beira. Falávamos, gesticulando e nos entendíamos, pouco a pouco durante um tempo desenhávamos alternativas de sobrevivência¹⁵.

O local era caracterizado por um mato grosso e trataram de construir casas para abrigo, desbastaram a mata, comiam frutos silvestres – o Massuko¹⁶ e outras coisas desconhecidas até que gradualmente se adaptaram àquela região e vieram a saber que se tratava de Unango.

... Depois de muito tempo, já com um pouco de relacionamento com a pouca população nativa comecei a aprender a língua de Niassa. Assim reiniciávamos a vida dividindo os dias nas seguintes atividades, trabalhar na machamba, trabalho de corte de lenha, orações e jogos de Ntxuva. Enquanto jogávamos o Ntxuva trocávamos ideias, impressões, mas sobre tudo falávamos de Jeová o Messias o Salvador. Passaram-se muitos dias e aprendi a fazer escultura, fabricamos vários objectos como sextos, vassouras e atravessávamos a fronteira para onde vendíamos no Malawi¹⁷.

14 AH-CPHLLN, Cx 2/2019. Entrevista realizada no dia 6 de Novembro de 2018. Nota n.º 36.

15 (Ibid.).

16 Massuko é uma energética fruta silvestre, abundante na província do Niassa.

17 (Ibid.).

A entrevista terminou com as seguintes palavras: “*Há muita coisa para contar, mas prefiro parar por aqui*”, disse o senhor Sitói, com lágrimas de angústia na cara. Naquele momento, faltaram-me palavras de consolo e abraçámo-nos. Assim terminou o dia, naquele local da estação da Machava.

De facto, os jogos de *Ntxuva* transcendem as delimitações fronteiriças e os padrões de lazer e de repúdio de grupos ou de religiões, como se prova nas entrelinhas deste depoimento. Como foi anteriormente referido, os jogos tornam-se um espaço e um momento de negociação, de socialização, de conforto, de compensação e de criação de novas identidades. Numa outra ocasião enquanto decorriam as entrevistas, um outro jogador, por sinal um dos guardas na estação senhor Carlos, ou Carlitos, iniciou de forma extrovertida a narração de passagens da sua história pessoal ocorridas durante o período da Guerra de Desestabilização. Explicou Carlitos:

... Em Agosto de 1982, eu como militar em serviço, estive envolvido numa emboscada quando vínhamos num comboio de carga de açúcar, de que foi atingido por um grupo armado que conseguiu separar a máquina locomotiva das carruagens. Isso foi em Nampula, alguns quilómetros de Rapale¹⁸.

Debaixo de uma sombra de canhoeiro, enquanto assistia os colegas a jogar o *Ntxuva*, de forma espontânea começou a “desenrolar a fita” dos factos com detalhes.

Conforme Carlitos:

... Tivemos de permanecer a espera de socorro, cerca de três semanas, sem logística, nem mantimentos. Aguardávamos pelo socorro que viesse quer de um sentido assim como de outros sobreviventes. Durante esse período destacamos um companheiro para ir procurar roupa civil de modo que todos nós pudéssemos usar de forma alternada. Isto porque já não tínhamos dinheiro para comprar três pares. Então foi quando nasceu a ideia de destacar um companheiro para ir adquirir roupa e seguir a cidade para fazer saber do acontecimento e reforçar a logística. Mesmo assim não tínhamos o suficiente, então para sobreviver, de noite íamos amantizar na zona e durante o dia passávamos a jogar o Xtxuva. Engraçado é que quando apareceu uma cabina, chegou sem barulho e nós enquanto jogávamos não nos apercebemos só quando a locomotiva acelerava para puxar as carruagens desatamos a correr até ao local e tivemos que apanhá-lo em andamento sobe todo risco de ser confundidos uma vez que trazíamos armas, um de nos quis disparar para dar sinal, mas impedimo-lo. Com muita sorte conseguimos nos atrelar numa das últimas carruagem¹⁹.

Depois daquele momento traduzido nesta citação assim como no decorrer da pesquisa ficou entendido que o jogo de *Ntxuva* é praticado em quase todas as províncias de Moçambique, e aliado a isso o jogo de *Ntxuva* foi encarado como um dos jogos ou passatempos, mais jogado em circunstâncias adversas, provavelmente porque por si, não necessita de instrumentos complexos.

18 AH-CPHLLN, Cx 2/2019. Entrevista realizada no dia 24 de Junho de 2018. Nota n.º 34.

19 (Ibid.).

O jogo de *Xindiru* do Bairro de Xinhembanine

O Jogo de *Xindiru* é uma brincadeira de diversão geralmente praticada por rapazes e raparigas daquela zona de Xinhembanine. Naquele tempo a rapaziada, porque não tinha alternativas de diversão, recorria ao material local para a produção das suas brincadeiras, provavelmente por serem menos complexas. Assim o *Xindiru* foi a alternativa.

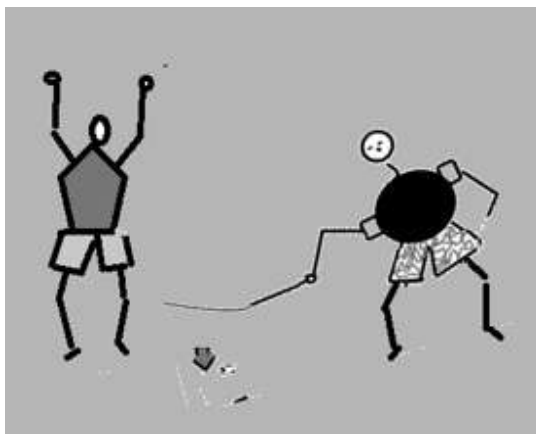


Ilustração 03 – A imagem procura retratar um rapaz a fazer claque e o colega jogando o *Xindiru*.

O bairro de Xinhembanine, atualmente bairro Luís Cabral, fica situado entre o cemitério de Lhanguene e a Vala de Infulene. Faz fronteira com a baía de Maputo e o bairro do Jardim. Na sua extremidade, próximo da igreja São José, existia uma esquadra da polícia, vulgarmente conhecida por Brigada Montada, onde havia uma secção canina e de cavalaria.

Devido à sua localização junto à esquadra, o bairro de Xinhembanine fica numa zona frequentemente vigiada pela polícia, que fazia rusgas de dia e de noite, com cavalos e cães da Polícia. Para aquela população, gerava-se um ambiente de medo e desconforto. Os residentes do bairro, concretamente as crianças e a juventude, viviam aterrorizados.

Nos momentos de lazer, a rapaziada jogava o *Xindiru* como alternativa à exclusão social permanente, traduzida na falta de brinquedos sofisticados (Remédios, 2018). Nas brincadeiras incorporavam as atitudes brutais da polícia, retratando os momentos em que viam os pais a serem perseguidos e, por vezes, agredidos com cassetetes. Daí que a população daquela zona, principalmente a rapaziada, nos momentos de lazer manifestasse repúdio pelo sistema colonial ou ainda a brutalidade dos professores. Imitavam as atitudes dos professores a darem-lhes reguadas.

O jogo de *Xindiru* é praticado por um ou mais indivíduos, e consiste em procurar manter um objeto com formato cônico a girar sobre o eixo em volta de si e para iniciar recorre-se a um taco - vara de pau - com uma fita de pano afixada, onde numa das extremidades era enrolado o objeto cônico feito de madeira que é de seguida jogado ao chão.

Depois de jogado ao chão a rolar sobre o seu eixo, o objeto cônico deve ser continuamente batido com muito cuidado, de forma a impulsioná-lo e a mantê-lo firme a rodar sobre si. Assim, contou o Bila e Magaia ao se recordarem dos anos de 1973 a 1975,

acrescentam que naquele tempo, cantavam animados, aos gritos, recitando cantigas revolucionárias enquanto jogavam.

*Zimith woh van Ihné? Wo vany nhaka, nhaka, themba madjuva suca! O busa gwala o busela Machele? Wo vany nhaka, nhaka, themba madjuva. Suca! Salazar woh vany Ihné? Woh vany nhaka, nhaka, themba madjuva. Suca! O buza gwala o buzela Machele? Wo vany nhaka, nhaka, themba madjuvane. Suca!*²⁰ (Bila & Magaia, 2018).

Em português: “Smith, o que procuras? Andas por aqui com manias de ser o dono da terra e a provocar-nos. És um bêbado, não confias nada, só confias em fugir. Deviam abandonar o país e deixar o Samora Machel a nós governar.”²¹

Com esta forma de manifestação, a população cumpria de forma dissimulada o seu dever nacionalista, através do *Xindiru* ou do *Ntxuva*.

Conclusão

A preocupação de estudar e compreender as expressões culturais, na sua ampla dimensão, em história, sociologia e política serve para complementar o trabalho iniciado no período da Luta de Libertação Nacional em Junho de 1971. Aliás, conta-se que Mouzinho de Albuquerque ensaiou um estudo na perspectiva da colonização com o título “Moçambique, 1896-98”, publicado em 1899 por constituir ferramenta indispensável no reconhecimento das manifestações das comunidades, grupos e indivíduos.

No caso do seminário realizado no período da Luta de Libertação a preocupação era pela necessidade de mapear as manifestações culturais e não só, pelo facto de estes jogos constituírem ferramentas indispensáveis no reconhecimento das comunidades excluídas que usavam os jogos folclóricos como forma de manifestação política e sociocultural. Aliado a isso a UNESCO pretendia produzir informes sobre a educação do futuro, a incluir avaliação e acções para a redefinição de técnica da educação e cultura.

Nesta ordem, o presente trabalho complementa e contribui com estudo sobre os jogos de *Ntxuva* e do *Xindiru* como uma das formas de manifestação de repúdio e de construção da consciência nacionalista. Não só, porque os jogos *Ntxuva* e *Xindiru* constituíram espaços estabelecidos e privilegiados de partilha de saberes e contacto com fontes para o registo de factos históricos, políticos e socioculturais. Generalizam toda a diversidade dita folclórica como vínculos iminentemente de manifestação de repúdio, de diversão, de contestação e como espaço de socialização, de empréstimo, de terapia para idosos e porque não também de consolo.

Através da prática do *Ntxuva* e do *Xindiru* muitos trabalhadores e jovens do então Lourenço Marques tomaram consciência nacionalista e iniciaram a luta clandestina contra o sistema colonial, através das greves ou em manifestações entoando canções de repúdio no trabalho e mesmo nas horas de lazer.

Em resultado destes encontros nos jogos de *Ntxuva*, muitos trabalhadores passaram a conhecer os movimentos nacionalistas e desencadearam fuga, indo ao encontro da FRELIMO na Tanzânia no período da Luta de Libertação e mais tarde encontramos o *Ntxuva*

²⁰ AH-CPHLLN, Cx 2/2018. Entrevista realizada no dia 30 de Outubro de 2018. Nota n.º 37.

²¹ Tradução do autor.

a ser praticado no período da guerra dos 16 anos e por ocasião da “operação produção”, e aqui ficou evidente que se tratavam de um espaço vital para a recolha de saberes políticos e sociais.

Por sua vez, as crianças que praticavam o jogo de *Xindiru*, mesmo sem consciência formada, ao bater nos objetos cónicos, *Xindiru*, por imitação ao que viviam, exprimiam o sentimento de revolta contra as agressões que aconteciam nas escolas e nas ruas, consolidando assim a vontade de reverter aquela situação.

Como vem sido referido ao longo do texto, há um aspeto pouco aprofundado. Os jogos de *Ntxuva* e do *Xindiru* eram acompanhados com canções populares que merecerão estudos particulares, mesmo pela sua importância no sentido de compreender a mensagem, a melodia, a dança, o teatro e todas as formas ricas de manifestação.

Por outro lado, estes jogos movimentam grupos de indivíduos detentores de conhecimentos extraordinários e podiam servir de base de espaço para conceção de ideias, que podem levar a tomada de decisões de acordo com as circunstâncias políticas e sociais. Afinal, estes jogos constituem um mecanismo de exercitação mental, cognitiva, com que se melhora, por exemplo, a capacidade de cálculo. A pergunta é a seguinte: porque não promover campeonatos escolares e comunitários e, até, olimpíadas uma vez que lá estão escondidos raciocínios de matemática?

Então, os jogos folclóricos constituem um património cultural histórico e social imensurável ainda por capitalizar.

Referências bibliográficas

- Albuquerque, J. M., (1899), *Moçambique (1869-1898)*, Vol. II. Lisboa.
- Craveirinha, José (2008), *Karingana ua Karingana*. Editora Alcance. Maputo.
- Hobsbawn, Eric (1990), *Nações e Nacionalismo deste 1780: Programa, mitos e realidades*. Rio de Janeiro.
- Laranjeira, Rui (2014), *A Marrabenta. Sua evolução e Estilização, 1950-2002*, Maputo: Ed. Autor.
- Manghezi, Alpheus (2003), *Trabalho forçado, cultura obrigatória do algodão: o Colonato do Limpopo e reassentamento pós-independência. C. 1895-1981*. Maputo: AHM.
- Newitt, Malyn (2012), *História de Moçambique*. In: Publicações Europa América. Portugal.
- Sartini, B. (2004), Uma Introdução a Teoria dos Jogos. In: II BIENAL DA SBM, Universidade Federal da Bahia, 25 a 29 de outubro de 2004. Anais. Salvador.
- Siliya, Carlos (1996), *Ensaio Sobre a Cultura em Moçambique*. Editora CEGRAF. Maputo.

Fontes orais

Muianga - Entrevistado a 30 out., 3 e 5 nov. de 2018 em pleno jogo
Hunguana - Entrevistado a 30 out., 3 e 5 nov. de 2018 em pleno jogo
Magaia - Entrevistado a 30 out., 3 e 5 nov. de 2018 em pleno jogo
Rosa Celeste dos Remédios - Entrevistada a 31 out. de 2018 em casa
Bila - Entrevistado a 30 out. e 5 nov. de 2018 em pleno jogo
Manlhate - Entrevistado a 30 out., 3 e 5 nov. de 2018 em pleno jogo
Sitio - Entrevistado a 6 nov. de 2018 na estação da Machava
Carlitos - Entrevistado a 6 nov. de 2018 na estação da Machava



Associativismo sino-moçambicano e o caso do Wushu: história, atualidade e perspectivas [□]

Laura António Nhauелеque* e Luca Bussotti**

PP. 49-59

Introdução

Este artigo pretende abordar um assunto quase desconhecido em Moçambique: o estado da arte, a difusão, os desenvolvimentos e as perspetivas do Wushu. O interesse em abordar um tal tema prende-se com a presença cada dia crescente da China e da sua cultura em África e nomeadamente em Moçambique, assim como com o conhecimento direto por parte dos autores deste texto dos protagonistas do Wushu moçambicano, a partir do Mestre Cheng Fu Wang. Calcula-se hoje que existem cerca de mais de 40 Institutos Confúcio em África (eram zero em 2005), usados como a mais eficaz, embora não a única arma de penetração no continente mediante políticas de *soft power* (Procopio, 2015).

Esta dupla motivação levou os autores a frequentar diariamente, com poucas ausências, as aulas de Wushu ao longo de quase todo o ano de 2018, por vezes até praticando os treinos que o Mestre costuma dirigir, desta forma entrando em contato direto com todos os praticantes desta disciplina, assim como com o pessoal do Centro Cultural China-Moçambique (CCCM), que desde 2014 hospeda as atividades do Wushu.

A pesquisa foi levada a cabo mediante uma abordagem qualitativa. A literatura especializada foi extremamente reduzida e focada numa perspetiva histórica, não tendo encontrado nenhum estudo específico sobre artes marciais em Moçambique, sobretudo com referência ao período mais recente. Contou-se, portanto, com textos que trataram de forma geral do associativismo chinês em Moçambique, explorando mais as informações provenientes das fontes orais a respeito da modalidade específica do Wushu. Tais fontes foram entrevistadas no CCCM da Baixa de Maputo, contando com pessoas de idade mais avançada, que foram testemunhas diretas e indiretas (geralmente mediante as narrações dos pais chineses, que contribuíram a fundar o Centro) do Wushu no século passado, e com muitas conversas informais junto aos protagonistas atuais desta modalidade em Moçambique. As conversas ocorreram quer durante as aulas de Wushu, quer na casa do Mestre, em momentos conviviais a que os dois autores deste artigo foram convidados regularmente.

[□] 10.21747/08742375/afr34a3

* CEMRI – Universidade Aberta de Lisboa, Instituto Superior Monitor, Maputo, Moçambique.

** Universidade Federal de Pernambuco (Brasil), CEI ISCTE-IUL, Lisboa.

Depois de uma primeira parte em que se reconstrói brevemente o historial do Wushu e as suas características, segue-se uma segunda dedicada ao associativismo chinês em Moçambique e, no terceiro ponto, apresentam-se os resultados da pesquisa empírica. Os autores estão conscientes de que este texto constitui apenas uma primeira pedra para construir um edifício que, se bem explorado, poderá apresentar diversos interesses em vários domínios, desde o do desporto no sentido estrito até à evolução do associativismo chinês e sino-moçambicano, para além da questão do provável uso “político” que o governo chinês poderá fazer (ou que já está fazendo) do Wushu, como elemento do seu *soft power*, juntamente com a abertura do Instituto Confúcio dentro da Universidade Eduardo Mondlane em 2012.

Breve nota sobre a história do Wushu

A literatura sobre a origem do Wushu mostra-se muito escassa, embora se suponha que esta arte marcial tenha suas bases já há 3000 anos (Acevedo, Gutiérrez & Cheung, 2011) ou até há 5000 anos (Tubino, Tubino & Garrido, 2007). Documentação comprovativa da existência do Wushu remonta à dinastia Shang (1766-1122 a.C.), segundo evidências encontradas em ilustrações feitas em ossos e cascos de tartarugas (Henning, 1999).

A dificuldade em estabelecer um início preciso do Wushu deriva de vários fatores, entre os quais o facto de muitos imperadores terem praticado a destruição sistemática da documentação anterior à sua ascensão política e, bem assim, a problemática interpretação das inúmeras metáforas expressas mediante ideogramas típicos da língua chinesa antiga (Silva Mocarzel, 2018).

Assim, há quem defenda que esta modalidade terá começado a partir da necessidade do próprio homem em se defender dos perigos derivados dos animais ferozes ou até do seu próprio semelhante. Por outro, esta arte marcial ter-se-á originado a partir da observação e emulação dos movimentos de defesa e ataque de 5 animais: serpente, leopardo, tigre, garça e dragão. Essas técnicas de defesa foram cada vez mais aperfeiçoadas através da prática que viria a dar origem ao Wushu, oficialmente reconhecido pelo governo chinês em 1926 como 中国武术, ou seja, *Zhongguo Wushu* (Zamblera, SD). Outra versão dá a paternidade do Wushu ao monge budista, Bodhidharma (que teria também fundado o budismo ch'an), que provavelmente entrou na China em 520 d.C., segundo a informação presente no livro dos considerados Altos Sacerdotes, disponível no templo Yung-ning em Lo-yang (Lopes, 2017). Bodhidharma terá desenvolvido cerca de 18 técnicas com a finalidade de ensinar aos monges do templo (atual Shaolin) formas de se aliviarem do cansaço corporal e mental provocado pelas prolongadas horas de meditação. Entretanto, existem sérias dúvidas sobre esta versão e, até, sobre a própria existência deste monge budista (Portal de Kung Fu, 2012).

Autores, como Lopes, afirmam que as escavações feitas revelaram artefactos como “catalanas, flexas, machados de pedra” usados em combates, que remontam ao terceiro imperador de Outono Chinês, o Huang-Ti (Lopes, 2017).

Outro mito que caracteriza a história do Wushu está relacionado com a prática do Tai Chi Chuan. Neste caso, teria sido o taoísta Zhang Sanfeng (nascido provavelmente por volta de 1270 d.C, durante a dinastia Song) a iniciar esta tradição, segundo o princípio de que “a imobilidade vence o movimento” e a “suavidade vence a dureza”. Tudo isso se basearia nos conceitos taoístas Ying e Yang, que expressam a harmonia dos contrários (Napolitano, 2019).

O termo Wushu quer dizer arte de fazer guerra, ou arte marcial, a qual se foi ramificando, dando origem a outras artes, como, por exemplo, Kung-Fu (que significa habilidade de um homem adulto em levar a cabo uma certa atividade), Tai chi chuan, até influenciando o surgimento do japonês Karaté, entre outras. A nomenclatura desta arte marcial conheceu várias mudanças ao longo da história da China. Na dinastia Shang (1766-1122 a.C.) o Wushu era conhecido por Ch'uan fa, ou seja, estilo do punho. No período dos Estados Guerreiros (480 a 221 a.C.), foram usadas as técnicas do Wushu para enfrentar o inimigo e aqui o chamavam de Chi Chi Wu (Lopes, 2017).

Um dos discípulos de Bodhidharma inventou o “sistema de punho de pedra e das 18 mãos de lohan” e, a partir deste sistema, o monge Chueh Yuan criou 72 técnicas. O Pai Yu-Feng e Li Cheng fundiram os dois primeiros sistemas e criaram 170 técnicas, consideradas como alicerce do Wushu do estilo Shaolin nos nossos dias.

Em 1912 é implantado o sistema republicano na China e este fato marca o Wushu moderno. Os republicanos chineses com objetivos políticos usaram o Wushu para persuadir o povo e implantar o espírito nacionalista. Chamaram o Wushu de Koushu, quer dizer, arte nacional (Li Chi, 1974).

Em 1949, quando os comunistas tomam o poder, o Wushu sofre profundas mudanças, não só a nível da nomenclatura mas também das próprias técnicas tradicionais. O então Koushu passa a ser chamado pela primeira vez de Wushu, designação que prevalece até aos nossos dias. Os filmes da década de 1980 realizados em Hong Kong e influenciados pela cultura artística japonesa, onde o Wushu estava presente, deram uma grande contribuição à popularização desta arte. Existem algumas datas importantes que mostram claramente a evolução do Wushu moderno. Como recordado anteriormente, em 1926 o governo chinês reconhece oficialmente o Wushu, e em 1928 é criado o Instituto Central do Wushu e, em 1956, a Associação do Wushu, associação que o torna uma competição oficial. Três anos depois são criadas as devidas regras de competição. Desde 1982, a China reconheceu o Wushu a nível nacional como um desporto, integrado no currículo escolar, com cursos de mestrado em Wushu funcionando em várias universidades chinesas.

Desde 1987 iniciou-se o Campeonato Asiático de Wushu. Em 1990, foi criada a Federação Internacional de Wushu, que marcou o início dos Campeonatos Mundiais de Wushu, o último dos quais foi celebrado em Outubro de 2018.

Breves notas sobre o associativismo chinês em Moçambique

O associativismo chinês em Moçambique está diretamente ligado à presença e evolução da comunidade chinesa no país. Conforme estudos anteriores, no período colonial os dois pólos atrativos para os chineses em Moçambique foram Beira e Lourenço Marques, atualmente Maputo. Desde 1858, quando os primeiros 30 *coolies* (chineses artesãos, entre carpinteiros, serralheiros, pedreiros e outras figuras profissionais) chegaram a Moçambique provenientes da colónia asiática portuguesa de Macau (Medeiros, 2007) até hoje, a comunidade chinesa tem sofrido inúmeras transformações, tanto quantitativa quanto qualitativamente.

Em síntese, é possível caracterizar os primeiros chineses como pequenos artesãos de língua cantonesa, chegados a Moçambique a pedido do Governador-geral, Visconde de Paço d'Arcos, provenientes da região de Guandong (Cantão). Entretanto, só depois de 1881, terminada a segunda guerra do ópio, os *coolies* se tornaram mais numerosos, e foi justamente a partir de então que o associativismo chinês começou a ganhar uma certa expressão em Moçambique.

A Associação da Comunidade Chinesa em Moçambique foi fundada em 1890, e em 1922 na Beira constituiu-se o Clube Chinês (Macagno, 2011). O primeiro associativismo chinês foi de matriz republicana, apoiante da revolução Xinhai liderada por Yat-sem e contra a dinastia Manchu ou Qing, que caiu em 1912. Portanto, formaram-se lojas secretas de orientação maçónica mesmo em Moçambique, controladas pela irmandade Mung Mun, também cantonesa. Na Beira, um tal movimento esteve liderado pela confraria Chee Kung Tong, ligada à associação Mung Mun (Medeiros, 2007).

Foi, porém, a partir de 1949, quando Mao assumiu a liderança do partido comunista chinês, que a comunidade chinesa em Moçambique se tornou mais forte, consistente e bem inserida no meio cultural e social local, basicamente devido ao fato de os homens encontrarem mais dificuldades em voltar para a mãe-pátria, com o objetivo de casar com mulheres da sua própria nação. Assim, uniões e casamentos mistos de sino-africanos multiplicaram-se, dando origem a uma comunidade mais numerosa e multicultural. Em 1938, foi aberta a Escola Chinesa em Lourenço Marques e, em 1950, na Beira. E foi nos anos 1950 que a comunidade chinesa se distinguiu em termos de associativismo e de sucesso em algumas disciplinas desportivas, acima de tudo basquetebol.

São suficientemente conhecidos os sucessos do Atlético Chinês nesta disciplina, dispensando portanto muitos aprofundamentos. Entretanto, é possível recordar aqui uma importante vitória num torneio internacional em Joanesburgo, e as provas de simpatia por parte da imprensa moçambicana (Macagno, 2011). Porém, além do basquetebol, também se praticavam outras modalidades desportivas, tais como ténis de mesa, badminton e artes marciais.

As artes marciais tiveram uma boa difusão na Beira. Nas décadas de 1940 e 1950, praticava-se o wushu e, nos anos 1960, há notícias de um mestre de Tai Chi Chuan, com uma turma de cerca de 40 alunos (Medeiros, 2013). O Karaté era também praticado, com a presença bastante assídua do cinturão negro residente na Rodésia, Ian Harris (Medeiros, 2013).

Um pouco antes da independência moçambicana, a comunidade chinesa, ou sino-africana, em Moçambique contava, segundo os dados oficiais (provavelmente subestimados) com cerca de 5000 residentes, dos quais cerca de 1370 (entre os quais 668 mulheres) no Centro do país, nomeadamente nas províncias de Manica e Sofala, e cerca de 2744 no resto do país, principalmente na então cidade de Lourenço Marques e seus arredores (Medeiros, 2007).

A independência de Moçambique assinala uma transformação nítida e até uma rotura no seio da comunidade chinesa e sino-moçambicana da altura. Ligados em larga medida ao poder colonial português (foram vários os chineses sobretudo de segunda geração convertidos ao catolicismo e que entraram na função pública, desempenhando diferentes papéis), orientados politicamente na sua maioria para Chang Kai Check e a nova China Formosa (Taiwan), a comunidade chinesa pré-independência dispersou-se por várias partes do mundo, principalmente Portugal, Brasil, Estados Unidos, com alguma tentativa não muito bem-sucedida de voltar para Macau (Medeiros, 2007). Os poucos que ficaram em Moçambique (cerca de 100 indivíduos) tiveram de aceitar uma nova presença, cada vez mais consistente, de chineses comunistas, seguidores da governação do Mao, com prevalência do mandarim e sem nenhuma possibilidade de serem aceites como chineses se anteriormente tivessem se convertido ao catolicismo.

Logo após a independência, as estruturas associativas chinesas foram nacionalizadas. A principal, onde hoje funciona o Centro Cultural China-Moçambique (CCCM) e a Escola Chinesa, teria sido transformada em Escola de Artes Visuais, e devolvida ao Estado Chinês

apenas em 2004, inaugurada em 2005, com a presença do embaixador de Pequim em Maputo. Apesar de muitos defenderem – não sem razão – a nova presença chinesa como forma de neocolonialismo (Silvestre, 2017), não resta dúvidas de que o associativismo chinês cresceu notavelmente nos últimos dez anos, quer mediante iniciativas espontâneas – como a relativa ao Wushu, de que se falará a seguir –, quer com a intervenção cada vez mais sistemática da embaixada, como demonstra a difusão do ensino do mandarim no próprio CCCM ou na Universidade Eduardo Mondlane e, também, o apoio (ainda modesto, mas entretanto significativo) a algumas atividades do Wushu. Tal é uma demonstração de que o *soft power* chinês em África, nomeadamente em Moçambique, é e continuará a constituir um elemento central da estratégia de penetração do governo de Pequim neste continente (Nye, 2005).

O Wushu em Moçambique

Como ficou dito, o Wushu começou a ser praticado pelos imigrados chineses em Moçambique, quer na Beira, quer em Lourenço Marques, na sede do atual CCCM, por volta dos anos 1950-1960. Uma entrevistada, uma senhora sino-moçambicana que faz parte ativa do Centro, confirmou esta circunstância, tendo sido o pai dela um dos fundadores do Centro, de língua cantonesa, que decidiu ficar em Moçambique depois da independência, apesar de grandes dificuldades então sentidas. Ela testemunhou que já na altura se praticava Wushu em Lourenço Marques, que depois da independência, com a nacionalização do CCCM, este património cultural e desportivo se perdeu e, por fim, que práticas baseadas no Wushu como Tai Chi, só foram retomadas apenas graças aos esforços do atual Mestre Cheng Fu Wang (na foto abaixo).



Ilustração 01 – O Mestre Cheng Fu Wang treinando no CCCM em Maputo (Foto dos autores).

A este propósito, uma longa entrevista com o atual Mestre do Wushu, Cheng Fu Wang, feita no CCCM de Maputo, assim como com alguns dos seus atuais atletas moçambicanos, permitiu obter informações sobre o Wushu hoje em Moçambique. Acima de tudo, o que parece interessante é a modalidade como o Wushu foi reintroduzido no país: fora das teorias de *soft power* acima evocadas (que poderão ser aplicadas entretanto a outros aspetos da cultura chinesa em Moçambique, tais como a difusão do mandarim, ou à segunda fase de expansão do Wushu), o Wushu contemporâneo em Moçambique surgiu por acaso, ou seja, por uma série de circunstâncias que levaram o Mestre Cheng Fu Wang a dedicar-se a tempo inteiro a esta atividade. Entretanto, ao wushu o Mestre associou outras atividades relacionadas com a cultura e a terapêutica chinesa, tais como as massagens praticadas no último piso das instalações do CCCM, onde o Mestre reside.

Em boa verdade, segundo o próprio contou, o Mestre Cheng Fu Wang chegou a Moçambique em 2010, como um dos muitos migrantes chineses à procura de melhores condições de vida, tendo-se instalado na Matola-Rio, arredores de Maputo. A sua ideia não era difundir o Wushu, mas simplesmente trabalhar. Entretanto, ele costumava treinar sozinho num sítio semiaberto; foi graças a este seu hábito que um grupo de jovens o viu e se começou a interessar pelo Wushu, pedindo-lhe insistentemente para que os ensinasse a arte, com o que se tornou mestre deles. Porém, o Mestre tinha se mentalizado – como várias vezes declarou ao longo da entrevista e das conversas informais – que o Wushu não se adaptava às características culturais dos moçambicanos, uma vez que exigia muito sacrifício, disciplina, com longas horas de treinos diários, e sem nenhuma perspetiva concreta de uma remuneração. Uma série de fatores que, na opinião do Mestre, iam impedir a difusão desta arte em Moçambique.

Dos oito jovens que inicialmente tinham solicitado ao Mestre Cheng Fu Wang que os ensinasse o wushu, depois de dois meses só ficaram dois deles, mas, mesmo assim, o Mestre continuou, entre 2010 a 2013, a organizar uma pequena escola informal de Wushu na Matola Rio, sem a ajuda de nenhuma instituição, nem moçambicana, nem chinesa.

Foi apenas em 2014 que o grupo passou de uma total informalidade a alguma formalização, com a publicação, no Boletim da República, da Associação Moçambicana de wushu, cujo presidente é Luís Wang. E foi neste ano que os gestores do CCCM chamaram o Mestre para que ele passasse a treinar os seus discípulos nos locais “históricos” da comunidade chinesa na Baixa de Maputo.

Um trabalho de observação direta e de conversas informais com os praticantes da disciplina de cerca de um ano levou-nos a vivenciar a experiência do wushu atual em Maputo, na circunstância no CCCM, contando com mais dois centros na cidade, um no Choupal, outro no Zimpeto, a que acresce um em Nampula, que o irmão do Mestre abriu em 2018, juntamente com o atleta conhecido como Jojó.

Os treinos de Wushu acontecem cinco dias por semana (de 2.ª feira a 6.ª feira) e duas vezes por dia. O primeiro turno vai das 5 horas às 7 horas da manhã e o segundo das 18 às 20 horas. No total, o Mestre confirmou que os praticantes são, hoje, cerca de 70-80, e eles são extremamente diversificados em termos etários, culturais, e quanto às condições económicas e até às origens étnicas, uma vez que muitos estrangeiros frequentam regularmente os cursos do Mestre.

Os inscritos à Associação de Wushu são hoje cerca de 200. Uma primeira diferenciação deve ser feita entre os jovens “atletas” e todos os outros. Na verdade, além do Mestre Cheng Fu Wang, ninguém vive do Wushu, pelo que a expressão “atletas” se refere ao facto

de este pequeno grupo de jovens ter assumido o compromisso de considerar o Wushu como a sua atividade principal, apesar de não terem ganhos económicos da prática desta disciplina.

Alguns dos atletas mais próximos do Mestre conseguem dar aulas em escolas ou escolinhas em Maputo de que obtêm um ganho mínimo, comparável a uma ajuda de custo, mas nada mais do que isso. Entretanto, eles vivem “para o Wushu”. Entre eles, a faixa etária é bastante diversificada, oscilando entre os 20 e os 35 anos. De igual modo, as profissões e a formação de cada um desses discípulos variam muito: do informático ao cozinheiro, passando pelo estudante de engenharia informática na Universidade Eduardo Mondlane. São todos homens, salvo uma jovem.

O interessante deste grupo é que, sendo todos os seus elementos moçambicanos, conseguem segurar as três escolas ativas em Maputo, ficando o Mestre Cheng Fu Wang no CCCM, com visitas regulares às escolas do Choupal e Zimpeto. O trabalho do Mestre Cheng Fu Wang não se limita apenas a ensinar a prática desportiva, inclusive pelo fato de o Wushu constituir muito mais do que um simples desporto, abrangendo aspetos culturais da tradição chinesa extremamente relevantes e nem sempre em sintonia perfeita com os valores africanos. Em várias circunstâncias o Mestre confessou que nunca teria imaginado de organizar uma escola de Wushu em Moçambique, pois, segundo ele, os moçambicanos estão reféns do espírito de disciplina e sacrifício exigidos por esta modalidade. Tal abordagem extremamente dura e rigorosa é visível nos próprios treinos, em que muitos principiantes, quer adultos, quer crianças, acabam desistindo depois de provar a dureza e dedicação que o Wushu precisa. Aliás, contrariamente ao que acontece nas outras escolas desportivas particulares, de frequente é o próprio Mestre a aconselhar para que uma certa pessoa sem atitude desista das aulas, procurando outra disciplina mais adequada para ela. Pelo contrário, os poucos que conseguem treinar devidamente se tornam adeptos do Mestre, partilhando com ele grande parte das suas vidas, inclusive os momentos de lazer, por exemplo ao longo do fim de semana. Eles acabam constituindo uma verdadeira elite de iniciados, adorando o Mestre e desenvolvendo com ele vínculos muitos estreitos de solidariedade e irmandade, baseados na comunhão de alguns valores fundamentais, que integram prática desportiva com filosofia de vida, tais como: a procura do melhor que cada um pode retirar de si próprio, a importância da reflexão interior e do diálogo com os outros, a generosidade e a gentileza, a honestidade e a escassa relevância atribuída ao dinheiro e à riqueza material.

Em termos desportivos, o Wushu moçambicano cresceu consideravelmente ao longo dos últimos anos. Com efeito, a cada dois anos um grupo de atletas que trabalha com o Mestre consegue fazer um estágio na China – graças a fundos de filantropos, assim como da embaixada chinesa em Moçambique – e treinar nas melhores escolas de Wushu daquele país.

Em 2016, por exemplo, Calisto Matsimbe, Mohamed Aghas, Artur Ernesto, Dinis António e Momed Dirfah foram para China durante um mês e na cerimónia de despedida se fez presente o então Ministro da Juventude e Desporto, Alberto Nkutumula. (Jornal de Notícias Online, 2016).

Em 2018, o atleta Edimilson, o dito estudante de informática, foi também convidado pelo Mestre a ir à China fazer o seu estágio. Na entrevista que lhe fizemos em Maputo, Edimilson, admitindo que foi uma experiência ímpar, afirmou que, em termos de preparação física e técnica, não existe uma grande distância entre o nível que ele e os seus colegas alcançaram em Moçambique e o dos atletas chineses, tanto que Edimilson ganhou a medalha de ouro numa competição muito importante de Wushu.

Além dos atletas, há grupos diversificados que praticam diariamente e regularmente o Wushu. Uma primeira observação, que foi possível fazer ao longo do período em que estivemos em contato direto com os treinos de Wushu no CCCM, é a de que os chineses que lá vão constituem uma minoria. Por vezes, há dias em que o único chinês é o próprio Mestre. Em várias circunstâncias quer o Mestre, quer o irmão dele falaram de forma não muito abonatória dos outros chineses que vivem em Moçambique, geralmente comerciantes e que muito pouco partilham dos princípios e valores do Wushu, sendo assim visível uma fratura entre o universo que se move em torno desta disciplina e filosofia e o resto da comunidade chinesa. Por isso é que, entre os adultos, a maioria são ocidentais ou moçambicanos mistos ou brancos, todos eles (e elas) interessados em apreender a arte do Wushu, assim como a cultura chinesa e o mandarim. Por exemplo, uma ex-jornalista da Rádio Moçambique (RM), já reformada procura conciliar a aprendizagem do Wushu com a do mandarim lecionado atualmente na Universidade Eduardo Mondlane.

O testemunho dos atletas também confirmou isso: apesar de eles estarem mais focados na parte do desporto e das suas performances, o aspeto cultural é decisivo. Várias vezes, nos almoços em casa do Mestre, eles têm afirmado que “temos de difundir a nossa cultura” (aludindo à cultura chinesa), revelando uma adesão a ela que vai muito além do interesse no Wushu como prática desportiva.

A este propósito, vale a pena recordar também que, em 2018 foi criado um espaço, logo na entrada do CCCM, ao pé da pequena biblioteca, para meditação, individual e em grupo, em que também uma vez participámos. Trata-se de uma capela taoísta, onde o Mestre com os atletas, assim como com alguns dos outros frequentadores do CCCM, se aproximam cada vez mais dos aspetos espirituais da cultura chinesa.

Ainda acerca dos praticantes de Wushu, merecem um destaque especial as crianças, cada vez mais numerosas. O Mestre Cheng Fu Wang dedica-lhes uma atenção especial, embora certas vezes, em dias de muita gente, seja necessário destinar pelo menos um dos atletas para o treino deste grupo, de maneira a ter um cuidado específico.



Ilustração 03 – A menina Lucia numa competição de Wushu no CCCM de Maputo (Foto dos autores).

A ligação entre prática desportiva e cultura chinesa encontra o seu momento de maior exaltação durante as festas e as competições, eventos que podem coincidir. São esses os únicos momentos em que foi possível ver uma presença significativa de chineses residentes em Maputo, mas não praticantes do Wushu, na sede do CCCM. Por exemplo, em 2018, ano do Cão, teve lugar uma grande festa, organizada pela direção do CCCM, em que houve uma exibição de algumas técnicas do Wushu, de Tai-tchi, assim como foram organizadas duas competições de todas as escolas de Wushu da cidade de Maputo e arredores. Nestas competições foram feitas demonstrações de várias disciplinas do Wushu, com atribuição no final de títulos e medalhas para os melhores atletas, inclusive crianças.



Ilustração 03 – Momentos da premiação numa das competições de Wushu organizadas em Maputo em 2018.

Para o Mestre Cheng Fu Wang, os objetivos da Associação Moçambicana de Wushu são bem claros: acima de tudo, é necessário passar de uma associação para uma federação e, para conseguir isso, devem criar-se centros de Wushu em vários cantos do país. Nampula só foi o início, a próxima etapa, provavelmente, será Beira, onde – como se referiu – já existe uma tradição de artes marciais chinesas. Os constrangimentos são os dos escassos meios financeiros, embora – como explicou o Presidente da Associação, entrevistado também em Maputo – já exista uma ajuda logística por parte do CCCM, assim como um renovado interesse por parte da embaixada chinesa em Maputo em apoiar o Wushu.

Finalmente, outro aspeto algo problemático atém-se à compatibilidade entre cultura chinesa e africana, nomeadamente, moçambicana. Por exemplo, quase todos os atletas entrevistados manifestaram as suas dificuldades em transmitir aos pais e demais familiares a ideia de que o Wushu é uma disciplina desportiva que vale a pena ser praticada, englobando nela elementos essenciais da cultura chinesa.

É largamente previsível que a nova fronteira do diálogo cultural China-Moçambique passe por atividades como o Wushu, em que as duas culturas poderão dialogar frutuosamente, assim como a chinesa poderá englobar a moçambicana, sobretudo no caso de jovens à procura duma identidade pessoal e profissional.

Com efeito, apesar do Wushu requerer muita dedicação, esforço e sacrifício físico/mental, ele disponibiliza um pequeno microcosmos em que laços de amizade e quase que familiares se formam, sobretudo no interior do pequeno grupo de jovens moçambicanos profissionalizados e que estão procurando, independentemente da sua proveniência social, pontos de referência éticos e culturais que um país como Moçambique dificilmente, neste momento, consegue assegurar. Graças também à personalidade do Mestre, que representa um exemplo vivo de tais valores de sacrifício, disciplina e lealdade, o restrito grupo de jovens “iniciados” foi impregnado da cultura chinesa, e não será de admirar que, num futuro muito próximo, alguns deles se tornarão difusores de tal cultura no contexto moçambicano.

Conclusões

O Wushu em Moçambique ganhou uma nova dinâmica a partir da década de 2010, graças a uma iniciativa bastante casual protagonizada pelo Mestre Cheng Fu Wang e desencadeada pelo interesse de um pequeno grupo de jovens moçambicanos da Matola. Com efeito, apesar de esta prática desportiva ter uma certa tradição em Moçambique, principalmente na Beira e em Maputo, o “corte” registado com a independência quase rasurou por completo esta jovem tradição que se tinha formado ao longo dos anos 1950 e 1960.

No Moçambique independente, foi apenas na década de 2010 que o Wushu foi retomado e ganhou uma nova expressão e difusão, principalmente entre os moçambicanos, com uma localização bem precisa, a cidade de Maputo e nas instalações do CCCM.

A pesquisa revelou que as interligações entre a Associação Moçambicana de Wushu e as outras entidades chinesas presentes em Moçambique, tais como o CCCM e a embaixada, se tornaram cada vez melhores e mais intensas ao longo dos últimos cinco anos. Enquanto isso, a curiosidade e a adesão dos moçambicanos a esta disciplina desportiva, assim como a muitos outros aspetos da cultura e da língua chinesas, ampliaram-se de forma significativa.

Neste momento, o Wushu moçambicano encontra-se numa fase intermédia: ele já passou do voluntarismo que o tinha caracterizado até 2014, mas ainda não se tornou numa federação, devido à sua escassa expansão no país, fora de Maputo, com a parcial e recente exceção de Nampula. Será este o objetivo rumo ao qual o Mestre Cheng Fu Wang e os seus discípulos orientarão a sua atividade em termos de propagação dessa prática desportiva nos próximos anos.

Referências bibliográficas

- Acevedo, William, Gutiérrez, Carlos & Cheung, Mei (2011), *Breve história do Kung Fu*, São Paulo: Madras.
- Henning, Stanley (1999), *Mitos das artes marciais do mosteiro Shaolin*, *Jornal da Associação do Havá de Pesquisa do Estilo Chen de Taijiquan*, Vol. 5, n.º 1.
- Jornal de Notícias Online (2016), *Para aperfeiçoar técnicas de Kung fu: Quinteto segue hoje para China*. [Em linha]. [Consult. 03.fev.2018]. Disponível em: <https://jornalnoticias.co.mz/index.php/desporto/desporto-nacional/60273-para-aperfeiçoar-tecnicas-de-kung-fu-quinteto-segue-hoje-para-china.html>.

- Li Chi (1974), *The Travel Diaries of Hsu Hsia-K'o. Hong Kong. The Chinese University of China*, note 17, pp. 253-254.
- Lopes, Francisco Palma (2017), *História e Técnicas do Kung Fu* [Em linha]. [Consult. 05.fev.2018]. Disponível em: <https://docplayer.com.br/50663228-Historia-e-tecnicas-do-wushu-kung-fu.html>.
- Macagno, Lorenzo (2011), Os “bons portugueses” do Atlético Chinês: desporto e fotografia no Moçambique colonial. *Comunicação apresentada ao CIEA 7*. Lisboa: ISCTE. [Em linha]. [Consult. 07.fev.2018]. Disponível em: <https://repositorio.iscte.iul.pt>.
- Medeiros, Eduardo (2013), *Etnia e Raça no Desporto Beirense da Época Colonial. O Caso dos “Sino-Moçambicanos”*. *Cadernos de Estudos Africanos*, n.º 26, pp. 43-81. [Em linha]. [Consult. 03.mar.2018]. Disponível em: <http://www.scielo.mec.pt/pdf/cea/n26/n26a03.pdf>.
- ____ (2007), *Os sino-moçambicanos da Beira: mestiçagens várias*, *Cadernos de Estudos Africanos*, vol. 13-14, pp. 157-187. [Em linha]. [Consult. 07.fev.2018]. Disponível em: <https://journals.openedition.org>.
- Napolitano, Andrea (2019), *Arti marziali cinesi: La storia del Wushu, Cina in Italia*, 02/01/2019. [Em linha]. [Consult. 15.maio.2019]. Disponível em: <https://cinainitalia.com/2019/01/02/arti-marziali-cinesi/>.
- Nye, Joseph (2005), *Soft Power*, New York: Public Affairs.
- Portal de Kung Fu (2012), *A história do Kung Fu* [Em linha]. [Consult. 03.fev.2019]. Disponível em: <http://portaldekungfu.com/kung-fu/a-historia-do-kung-fu/>.
- Procopio, Maddalena (2015), *The effectiveness of Confucius Institutes as a tool of China's soft power in South Africa*, *African East-Asian Affairs*, Issue 2, pp. 98-125. DOI: 10.7552/0-1-2-155.
- Silva Mocarzel, Rafael Carvalho da (2018), *Sobre o estilo de kung-fu garra de águia*, *Caderno de Educação Física e Esporte*, Vol. 16, n.º 1, pp. 167-178. [Em linha]. [Consult. 12.dez.2019]. Disponível em: <http://e-revista.unioeste.br/index.php/cadernodfisica/article/view/19049>.
- Silvestre, Jafar (2017), Presença chinesa em Moçambique, 2000-2015: hétero-identidades, neocolonialismo e “apartheid” sócio-laboral. In: Olivieri, Chiara & Ortega Santos, Antonio (Orgs.), *Decolonizando Identidades*, Granada: Universidade de Granada.
- Tubino, Manuel José Gomes, Tubino, Fabio Mazon & Garrido, F. A. C. (2007), *Dicionário enciclopédico Tubino do esporte*, Rio de Janeiro: SENAC.
- Zamblera, Stefano (SD). *Wushu ed arte rupestre cinese*. SE. [Em linha]. [Consult. 08.apr.2020]. Disponível em: https://www.academia.edu/39163993/Wushu_ed_arte_rupestre_cinese.

O combate ao mau cinema: propostas para a exibição de filmes em Cabo Verde dos primeiros anos de independência (1974-1980) [□]

Victor Andrade de Melo*

pp. 61-72

Introdução

Nos meses iniciais de 2012, nos jornais e na TCV (Televisão de Cabo Verde), foi anunciada a situação degradante na qual se encontrava o Cine-Teatro Êden Park¹, aberto em 1922, fechado em 2006, quando fora vendido pela família Marques Silva, proprietários da casa desde sua inauguração. Mindelo ficou sem um cinema durante anos, mais ainda sem um espaço muito valorizado na memória local.

Assim como ocorrera por ocasião do fechamento de suas portas, intelectuais e populares demonstraram profundo descontentamento com o estado daquela que foi a mais importante sala de espetáculos de São Vicente, uma das mais relevantes da história de Cabo Verde. Como de costume no arquipélago, a decadência daquele espaço de memória desencadeou reflexões sobre o abandono de certas tradições por alguns julgadas como centrais na construção de um “jeito próprio de ser” do cabo-verdiano, uma identidade, uma suposta peculiaridade que marcaria um lugar especial no mundo, algo ainda mais forte quando se trata das coisas de Mindelo, a cidade tida como centro do forjar de importantes representações sobre a cabo-verdianidade.

No ano anterior (2011), Daniel Blaufuks lançara “Êden”, abordando os hábitos cinematográficos de Mindelo, a forte relação dos sanvicentinos com a sétima arte, bem expressa em uma das afirmações de destaque no documentário: “O mar e o cinema eram as únicas formas de sair da ilha”². O Êden Park seria o templo principal desse culto aos filmes.

Uma série de ações foram promovidas tendo em vista relembrar a importância do Êden Park e do Miramar, outra antiga sala de Mindelo, criada em 1954, bem como sensibilizar os órgãos públicos para a necessidade de preservar e recuperar tão importante património³.

[□] 10.21747/08742375/afr34a4

* Universidade Federal do Rio de Janeiro.

¹ Ver, por exemplo. [Em linha]. [Consult. 11.dez.2019]. Disponível em: http://www.rtc.cv/tcv/index.php?paginas=13&id_cod=15893. Ver também, crônica de João Branco. [Em linha]. [Consult. 11.dez.2019]. Disponível em: http://cafemargoso.blogspot.com/2013/11/cronica-desaforada_26.html.

² Para mais informações. [Em linha]. [Consult. 11.dez.2019]. Disponível em: <https://www.danielblaufuks.com/webnew/film/eden.html> e <https://carmattos.com/2011/09/22/memorias-de-cinema-de-uma-cidade-sem-cinemas/>.

³ Ver, por exemplo. [Em linha]. [Consult. 11.dez.2019]. Disponível em: http://www.rtc.cv/tcv/index.php?paginas=13&id_cod=19760.



Em julho de 2012, houve até mesmo, no Éden, uma sessão especial organizada pelo Cine-club de Mindelo, ocasião que logrou grande sucesso⁴.

A despeito do clamor público e algumas medidas emergenciais, somente em 2014, depois de um incêndio no prédio, anunciaram-se, não sem polêmicas⁵, planos de recuperação do Éden Park⁶. A promessa de transformá-lo num grande centro cultural⁷, contudo, não se materializou até os dias de hoje, ainda que siga a ideia de reabrir a velha sala⁸.

Essas ocorrências recentes são contundentes indicadores de como o cinema ocupou um importante espaço na história de Mindelo, mesmo quando não havia mais nenhuma sala aberta⁹. O Éden Park e, em menor escala, o Miramar, são símbolos da intensa presença e valorização da sétima arte na Ilha de São Vicente. O mesmo se pode dizer do Cine-Teatro de Praia, bem como de outras salas que houve em Cabo Verde¹⁰.

Há que se considerar que em Cabo Verde, desde o século XIX, protagonizadas por uma elite local, houve iniciativas ligadas à literatura e ao teatro, indícios tanto de como o arquipélago dialogava com o cenário internacional quanto do precoce desenvolvimento de uma identidade própria que se pretendia distinta (Melo, 2011). Entre essas ocorrências, em 1868, na Praia, foi inaugurado o Teatro Africano, que se manteve ativo, mesmo passando por diversas crises, até a década de 1930. Segundo Branco (2016: 86):

Em 1909, acompanhando o progresso, o BO (Boletim Oficial) local anuncia a abertura, no Teatro Africano, de um Cinematographo, com sessões todos os domingos e quintas-feiras, às 9 horas da noite, tornando-se desta forma no primeiro cinema de Cabo Verde. O teatro passou a conviver de perto com o cinema, algo que teria uma expressão (ainda) maior, na cidade do Mindelo, com o nascimento, em 1922, do Cine-Teatro Éden Park.

No decorrer do tempo, o Éden Park foi muito mais do que um cinema, tornando-se, de fato, um espaço que abrigou apresentações teatrais, espetáculos musicais, bailes diversos, atividades beneficentes, cerimônias importantes, festas, palestras e até eventos esportivos, como lutas de boxe, um verdadeiro centro da vida cultural mindelense. Como bem afirma Branco (2016: 77):

- 4 Ver. [Em linha]. [Consult. 11.dez.2019]. Disponível em: http://www.rtc.cv/tcv/index.php?paginas=13&id_cod=20179.
- 5 Ver, por exemplo. [Em linha]. [Consult. 14.dez.2019]. Disponível em: https://www.facebook.com/cinema.edenpark/posts/241887365935283?__tn__=K-R.
- 6 Ver. [Em linha]. [Consult. 11.dez.2019]. Disponível em: http://www.rtc.cv/tcv/index.php?paginas=13&id_cod=30107.
- 7 Ver. [Em linha]. [Consult. 11.dez.2019]. Disponível em: http://www.rtc.cv/tcv/index.php?paginas=13&id_cod=31756.
- 8 Ver. [Em linha]. [Consult. 11.dez.2019]. Disponível em: http://www.rtc.cv/tcv/index.php?paginas=13&id_cod=75499.
- 9 Essa situação se prolongou por alguns anos e, em diversas ocasiões, foi motivo de reflexão por parte de intelectuais cabo-verdianos. Ver, por exemplo. [Em linha]. [Consult. 11.dez.2019]. Disponível em: http://www.bbc.co.uk/portuguese/africa/news/story/2007/11/071106_tribunacvcinemalc.shtml. Atualmente, há um cinema aberto na capital do país, o Cine Praia, bem como um na capital de São Vicente, o Cine Mindelo. Além disso, há eventos como o Festival Internacional de Cinema da Praia, bem como homenagens diversas aos filmes produzidos no país. Para um bom balanço, ver Cruz (2015).
- 10 Luiz Silva (2015) sugere que, na década de 1910, houve em Cabo Verde outra iniciativa cinematográfica, sem lograr, todavia, grande sucesso. Nos anos 1950, seriam abertas ainda cinemas em Praia e no Sal. Houve ainda o Cine-Teatro da Assomada.

Os testemunhos do que foi a época gloriosa do Cine-Teatro Éden Park são inúmeros. Foi o espaço cultural responsável pela paixão que o mindelense granjeou pelo cinema. (...). O Éden Park foi um espaço que, paulatinamente, se tornou numa sala mítica situada no coração da cidade"

O que desejamos destacar é que essas salas, mesmo com dificuldades no que tange à distribuição de filmes, mantiveram uma programação contínua durante décadas, trazendo para Cabo Verde grandes películas da história do cinema. Ao mesmo tempo, acolheram iniciativas filmicas do governo português à busca de conformar seu controle sobre suas colônias/províncias¹¹. Atenderam a gente de diferentes classes sociais e deram contribuições significativas para a formação cultural dos cabo-verdianos. O que terá ocorrido no período pós-colonial?

Considerando a intensa presença do cinema na história de Cabo Verde, o intuito deste artigo é lançar um olhar para as propostas relativas à exibição de filmes veiculadas nos seus primeiros anos de independência (1974-1980). Vale ter em conta, como demonstrou estudo de Melo (2011), que as ações do governo no que tange ao esporte, à busca de forjar uma identidade nacional africana e socialista que não se coadunava com a trajetória do arquipélago, se chocaram com uma compreensão historicamente construída acerca da prática, algo que começou a se matizar quando se extinguiu o projeto de Estado binacional com a Guiné e, posteriormente, com a adoção do multipartidarismo. O que teria ocorrido com o cinema? Como se deu o debate acerca do tema? Há que se considerar que, nas nações africanas lusófonas, a “descolonização das mentes” foi vista “como processo fundamental e contínuo no contexto das independências políticas”, “desde os primeiros filmes preocupação central dos envolvidos nas guerras libertadoras”, uma necessidade “compartilhada por todas as antigas colônias e articulada por futuros líderes” (Ferreira, 2016: 179). No caso de Cabo Verde, esse processo tinha que lidar com a já citada peculiaridade, o fato de que a:

compreensão do que deveria ser a nação, a partir de então, apontava para algo bastante distinto do que fora majoritário na história do arquipélago, inclusive por um controverso projeto de construção de um Estado em comum com a Guiné-Bissau: a opção pela “africanidade” estava clara nos discursos, em algumas ações e nos símbolos oficiais (Melo, 2011: 215).

Gabriel Fernandes (2006: 201) chegou a se perguntar:

nessas condições e moldes o projeto nacionalista africano não encerraria em si a preterição ou até negação da nação cabo-verdiana, fosse ela preexistente e latente, baseada na peculiaridade sociocultural cabo-verdiana, ou virtual, baseada num sentimento subjetivo, voltado para o futuro.

- 11 Para uma interpretação da importância do Éden Park, ver Silva (2015). Ver também o texto “Genius loci do Eden-Park e da Praça Nova”, de Nuno Ferro Marques. [Em linha]. [Consult. 14.dez.2019]. Disponível em: https://www.islasdecaboverde.com.ar/san_vicente/eden_park/9_nuno_ferro_marques_genius_locido_eden_park_e_da_praca_nova.htm. Para uma abordagem mais acadêmica, ver Pinheiro (2006) e Arenas (2011).
- 12 Por exemplo, no cinema municipal de Praia, um filme exibido foi sobre a visita presidencial a Angola e São Tomé e Príncipe, assim apresentado: “É um documentário que convence, onde se admira uma população estuante de fé e de patriotismo. Uma amálgama de raças, de credos e de classes, numa afirmação viva e categórica de nossa comum lusitanidade, numa inequívoca certeza de que estamos em Angola para ficar” (Arquipélago, ano 3, n.º 126, 18 mar. 1965: 4). Perceba-se que, a essa altura, as lutas coloniais já tinham se iniciado em Angola, Moçambique e Guiné.

Até mesmo por isso, muitas foram as tensões que cercaram os primeiros anos de Cabo Verde independente, algo que atingiu os mais diversos aspectos da vida do arquipélago¹³. Como isso teria se manifestado no âmbito do cinema? O recorte adotado considera o ano em que começou a transição para a independência (1974) e o ano em que se encerrou o projeto de Estado binacional com a Guiné (1980). Ressaltamos que, neste estudo, não nos interessa discutir a produção cinematográfica, mas sim a exibição desde o ponto de vista do proposto pelo Estado. Para alcance do objetivo, como fonte se utilizou o Voz di Povo, jornal no qual circulavam os posicionamentos do PAIGC (Partido Africano para Independência da Guiné e de Cabo Verde), bem como o Alerta! e o Novo Jornal de Cabo Verde, periódicos lançados no momento de transição para a independência¹⁴.

Não se pode dizer que, nesses periódicos, eram totalmente congruentes os posicionamentos de seus cronistas e as posturas governamentais, até mesmo porque por vezes se veiculavam expressões das tensões internas do âmbito estatal. Mas se pode aventar que o Voz di Povo foi uma arena na qual as novas propostas do PAIGC foram divulgadas e debatidas, sendo, inclusive, apontados os problemas na sua execução.

O (fracassado) combate ao mau cinema

*Oh senhor cidadão,
Eu quero saber, eu quero saber
Com quantos quilos de medo,
Com quantos quilos de medo
Se faz uma tradição?*¹⁵

Em outubro de 1974, antes mesmo da independência, Fausto Vasconcelos Barbosa publicou, no Novo Jornal de Cabo Verde, uma carta aberta ao PAIGC na qual criticava seu programa cultural por desconhecer e negar a história do arquipélago. Assim sendo, perguntou: *“A rádio e outros meios de difusão da informação e da cultura, sendo explorados pelo Estado, aceitariam difundir ideias e opiniões que não estivessem de acordo com o feixe dos que constituíssem a força política dirigente da sociedade?”*¹⁶.

Fausto Barbosa, entre outros, foi um dos que se opôs há uma série de ações propostas pelo PAIGC. Houve também aqueles que se opuseram ao relacionamento com a Guiné (destacando-se os reunidos na União do Povo das Ilhas de Cabo Verde), bem como os que eram contrários à independência (com destaque para a União Democrática de Cabo Verde). Há que se destacar que esses grupos eram fortes em São Vicente, em muitas ocasiões defendendo antigas tradições do arquipélago¹⁷.

Mesmo tendo preponderado o protagonismo do PAIGC, de diferentes maneiras, essas tensões se mantiveram no decorrer da década de 1970, relacionadas, inclusive, às mais diferentes manifestações culturais, entre as quais o cinema. Como bem afirma Cláudio Furtado (2016: 864),

13 Sobre o tema, ver Querido (1988), Lopes (2002) e Pereira (2003).

14 O Alerta teve apenas 5 números lançados em 1974. O Novo Jornal de Cabo Verde circulou de agosto de 1974 e julho de 1975. Já o Voz di Povo permaneceu ativo entre 1975 e 1992.

15 Sr. Cidadão. Letra e interpretação de Tom Zé.

16 Novo Jornal de Cabo Verde, ano 1, n.º 13, 24 out. 1974: 4.

17 Para um olhar sobre o tema, ver Pereira (2003) e Furtado (2016).

é fundamental insistir no fato de que a intensidade do período em análise e sua relevância sociopolítica, malgrado a sua pouca duração, demonstram a heterogeneidade política presente na sociedade cabo-verdiana, com visões díspares sobre o futuro das ilhas e a inserção das mesmas no contexto internacional.

No Novo Jornal de Cabo Verde, a primeira notícia sobre o cinema diz respeito a Guiné-Bissau, sendo a manchete explícita dos sentidos que os dirigentes pretendiam impor à exibição: *“O povo de todo país vai poder ver bons filmes”*¹⁸. De acordo com a matéria, uma distribuição e exibição que se concentrasse nas mãos de particulares, com filmes escolhidos por critérios comerciais, tinha o claro compromisso de vender ao público, *“a bom preço, o que o colonialismo as obrigava a consumir, sem se preocupar em elevar a capacidade crítica das pessoas, a sua criatividade e o gosto pelo belo e sem lhes fornecer estímulos para melhor conhecimento do mundo em que vivemos”*. A seu ver, claramente *“carregavam consigo a ideologia imperialista, reacionária e belicista”*.

Assim sendo, considerando o cinema como *“um veículo eficaz para o conhecimento do meio e do mundo em geral”*, o governo decidiu controlar os filmes, ainda que a exibição continuasse comercial e privada, sujeita à censura e interferência quanto aos títulos, estabelecendo-se um acordo com uma distribuidora de Portugal que forneceria películas que interessassem ao processo de formação da nova consciência africana, na concepção dos dirigentes do PAIGC. Mais ainda, anunciou-se a busca de acordos com países socialistas, africanos e distribuidoras brasileiras ligadas ao Cinema Novo.

Perceba-se como o novo governo ia contra uma longa trajetória de exibição e gosto filmico, considerando os clássicos que tanto agradavam o público como *“filmes ruins e inadeguados”*. Numa matéria, chegou-se a afirmar que *“os filmes de Caratê e outras mistelas do gênero não podem continuar a intoxicar o nosso povo”*¹⁹. Para o cronista,

num momento em que o nosso país procura concentrar todas as suas forças na grandiosa tarefa de reconstrução nacional, com o fim de vencer a sinistra herança de cinco séculos de colonialismo, dificilmente se pode aceitar que as salas de espetáculos continuem a intoxicar o nosso povo com filmes produzidos nos países em que ainda perdura a exploração.

O governo de cariz socialista sugeria que os *“filmes do capitalismo”* faziam apologia do individualismo, do herói solitário e do oportunismo, desviando a *“população da missão histórica que lhe foi concedida pela vitória do PAIGC na luta de libertação nacional”*. Nesse olhar, o cinema não deveria ser uma distração, mas permitir *“compreender o mundo em que vive e fortalecer os ideais de justiça e fraternidade pelos quais o camarada Amílcar Cabral e muitos outros militantes do nosso Partido combateram e deram a vida”*.

Nessa compreensão, negava-se qualquer possibilidade de entretenimento, algo que sempre marcou a relação do cabo-verdiano com o cinema. Acusava-se as películas de não serem ingênuas, mas sim máquinas para que o *“capital internacional continue a propagar o seu veneno, infestando a nossa capital com o odor putrefacto da irresponsabilidade política, do desinteresse pelos destinos do povo e do culto das mesquinhas ambições pessoais”*.

18 Novo Jornal de Cabo Verde, ano 1, n.º 34, 3 abr. 1975: 6.

19 Novo Jornal de Cabo Verde, ano 1, n.º 37, 30 abr. 1975: 6.

Obviamente, a tarefa de construir um país na dinâmica pós-colonial trazia uma série de desafios muito urgentes, tais como abastecimento, habitação, infraestrutura, educação escolar. A questão aqui não é ponderar o pequeno espaço que as artes tinham nas propostas dos momentos iniciais da independência, mas sim perceber que, até mesmo em função do diálogo com a obra de Amílcar Cabral, não poderiam tanto ser negligenciadas – como, de fato, não o foram –, quanto serem enquadradas de forma tão peremptória. O controle e a censura não eram surpreendentes, na verdade, a estruturas autoritárias que foram muito usuais nas experiências do socialismo real.

Mais ainda, no caso de Cabo Verde, em que, para parte da população, a independência foi algo nem tão esperado assim, incomodava o fato de apresentar-se o período colonial como algo que nada deixou, desprezando-se as ações e iniciativas entabuladas por cabo-verdianos ilustres, inclusive aquelas que forjaram uma identidade própria que valorizava hábitos cinematográficos que passaram a ser questionados por um poder central que procurava controlar e censurar na mesma medida, ou mesmo mais, que o governo colonial.

Essas contradições foram aparecendo em diversos momentos do Voz di Povo. Em julho de 1975, no artigo “Arte e Revolução”²⁰, Wanga é peremptório: “*Bem sabemos que a arte-arma não é toda arte. Sabemos bem que tudo pode ser objeto de arte, portanto, de poesia. Como temos, porém, de escolher, dizemos desde já que o nosso critério, aqui, será a arte ligada à consciencialização do homem, à sua libertação*”. Perceba-se que, de um lado, critica as censuras coloniais, quase uma ironia frente ao controle estabelecido pelo PAIGC, na mesma medida em que, de outro lado, distende sua consideração inicial: “*Um poema para esconjuram os colonialistas? (...). Longe de nós a ideia de apreciar um poema só pela sua correção política*”²¹. Qual seria, contudo, o limite da intervenção? Foram usuais esses debates, bem como as dissonâncias entre os discursos e as práticas.

Na página “Espaço Cultural” do Voz di Povo, constantemente se veicularam “reclamações” à falta de atenção ao tema. A própria existência e tamanho da coluna era variável, dependendo do espaço concedido a outros assuntos. Até mesmo por isso, para chamar a atenção para os assuntos culturais, era comum a busca de relacionar a arte com a consolidação da independência e de uma nova consciência:

*Não nos venham dizer que a poesia não interessa nesta hora de construção nacional. Não nos venham dizer que é perder tempo. (...). Já dissemos uma vez – e teremos que repetir certamente – que a poesia que nos interessa aqui é a que serve para consciencializar, para abrir os olhos às pessoas*²².

Somente em 1976, o cinema vai aparecer mais amiúde no Voz di Povo. Uma das manifestações mais comuns era a crítica contundente a certos filmes. Perceba-se que sempre foi usual no arquipélago os comentários acerca das películas. O que mudou foi o enfoque dos cronistas: antes, ligavam-se à sua natureza cinematográfica, no período inicial da independência, passaram a ser aos aspectos supostamente políticos que as cercavam. Por exemplo, os “westerns” eram considerados mistificações equivocadas dos heróis, um gênero “*dos quais que já não se coadunam com a nossa maneira de encarar o processo histórico, por forma nenhuma obra de um determinado herói, por maiores que sejam as suas qualidades*”²³.

20 Voz di Povo, ano 1, n.º 2, 24 jul. 1975: 7.

21 Voz di Povo, ano 1, n.º 6, 21 ago. 1975: 6.

22 Voz di Povo, ano 1, n.º 6, 21 ago. 1975: 6.

23 Voz di Povo, ano 1, n.º 33, 12 mar. 1976: 4.

Até mesmo por isso, celebrava-se a organização de festivais como a “1.ª Semana do Cinema Soviético”, anunciado na capa e merecedor de um editorial: “*para nós é um verdadeiro acontecimento, pois além de representar uma ‘trégua’ em relação ao mau cinema que estamos habituados, talvez venha a ser o início de uma nova fase de programação cinematográfica em Cabo Verde*”²⁴.

A ideia é que, a partir de então, as películas sempre apresentassem experiências revolucionárias, interrompendo-se em definitivo os filmes de “alienação”. O cinema deveria estar a serviço do povo e da construção do socialismo. Não surpreende saber que a semana foi apoiada pela embaixada da URSS (que encarava essas ações como mais uma possibilidade de ampliar sua influência no país, já fortalecida pela presença de cooperantes cubanos em vários âmbitos).

Perceba-se que o colunista chegou a admitir que os filmes soviéticos exibidos não eram “*obras primas*” mas ainda assim ponderou que eram importantes por apresentar uma postura visível distinta da realidade²⁵. O julgamento privilegiava a presumida utilidade política da película, deixando-se os critérios artísticos para um segundo plano, ainda mais aqueles ligados ao gosto do público que há décadas vinha se forjando. Na matéria “Mais uma semana de mau cinema”, além de criticar os espectadores que aplaudiam o filme norte-americano *Espíões de Helicóptero*, assim o cronista comentou a película *Marisol*:

*Se os meninos que estiveram presentes ao espetáculo gostaram ou não do filme, é um assunto que nada tem a ver com nossa crítica. Quanto a nós, partindo do princípio que às nossas crianças, gente em via de formação, só interessam filmes que se enquadrem num programa educacional sério, filmes do tipo Marisol não tem qualquer interesse*²⁶.

Os intuitos dessas lideranças enfrentavam problemas de ordens diversas. Um deles era a falta de interesse do público pelo “cinema revolucionário” que se queria impor. No que tange à Semana do Cinema Soviético²⁷, diagnosticou um cronista: “*Tão vazios de cinema do mundo, tão alienados pelo cinema comercial, tão incultos na arte do cinema, não fomos devidamente avisados nem informados. O nosso espectador assistiu, mas não esteve presente*”²⁸. Reforçava-se, então, a necessidade de implementação de um processo de educação que passava também pela restrição e controle.

No que tange à exibição, pelo visto, esse controle nunca funcionou a contento, talvez até mesmo porque a dificuldade maior era conseguir novos títulos, algo compreensível em função das dificuldades financeiras pelas quais passou o país nos seus primeiros anos de independência. Se tornou usual a programação de antigas películas que atraíam mais o público do que aquelas propostas pelas lideranças governamentais.

Em 1977, ligada à Direção Nacional de Informação, foi criada uma comissão para pensar alternativas para melhorar a distribuição de filmes, mas também decidir o que deveria ser

24 Voz di Povo, ano 1, n.º 35, 26 mar. 1976: 3.

25 Voz di Povo, ano 1, n.º 36, 2 abril 1976: 5.

26 Voz di Povo, ano 1, n.º 36, 2 abril 1976: 9.

27 Outros ciclos semelhantes foram organizados, como um dedicado ao cinema cubano (Voz di Povo, ano 2, n.º 88, 9 abr. 1977) e outro ao cinema brasileiro (praticamente só com filmes do Cinema Novo) (Voz di Povo, ano 3, n.º 140, 15 abr. 1978), ambos muito elogiados pelos cronistas. Já o ciclo dedicado ao cinema português (Voz di Povo, ano 3, n.º 145, 20 mai. 1978) foi visto com mais ressalvas por ser considerado ainda como decorrente do colonialismo e da ditadura.

28 Voz di Povo, ano 1, n.º 37, 10 abril 1976: 2.

exibido “de acordo com critérios diferentes dos que anteriormente presidiam a importação de filmes”²⁹. Além disso, deveria se encarregar da reforma de salas a fim de garantir uma melhor experiência³⁰. O público, contudo, preocupava-se mais com outro aspecto – o aumento do preço dos ingressos e o tamanho das filas.

Na coluna “Inquerito” da edição de 29 de janeiro de 1977, na qual gente do povo foi entrevistada para saber o que pensava do cinema, as respostas apontam para questões operacionais. O trabalhador de tráfego Benvindo Moreno, de 22 anos, lembrou que “O cinema é o único meio de diversão que temos na nossa terra, além de alguns bailes que de vez em quando se realizam ou uma pequena partida de futebol”³¹, estando, contudo, “o preço muito exagerado”. Conceição Barreto, 22 anos, funcionária do Jardim Infantil disse: “Eu por exemplo já não vou ao cinema. (...) Há que se ver que esses aumentos não estão à altura do salário de nossa população”.

O mecânico Daniel Tavares Pereira até apoiou o aumento dos preços, mas porque diminuiu o tamanho das filas. Percebe-se que era uma de suas práticas de lazer preferidas: “O cinema para mim é muito importante. Eu por exemplo não tenho nenhum sítio aonde ir e vou a todos os filmes”. Assim, sugeriu que as películas possam até ter melhorado, mas ponderou: “Se bem que há outras que não consigo compreender e tento depois percebê-las através da página cultural do Voz di Povo”. Ficava clara a distância entre o que o público apreciava e aquilo que a nova direção política procurava encaminhar de supetão.

C. Alcorba, que desempenhava o papel de crítico e porta-voz das novas propostas cinematográficas, chegou, em mais de uma ocasião, a perceber tal ocorrência: “não foi surpresa alguma para nós observar um certo desinteresse por parte desse mesmo público em relação aos filmes que têm integrado a nova programação”³². Em função disso, “a corrida dos bilhetes, verdadeiramente espetacular ainda há pouco tempo, parece ser agora um movimento em refluxo e o número de assentos vazios na sala tornou-se mais notório”.

Essa diferença ficou explícita quando se exibiu simultaneamente Medeia (de Pasolini) e Cleópatra (de Joseph L. Mankiewicz). O público lotou o segundo e deixou vazias as sessões do primeiro. O cronista percebeu que isso poderia trazer prejuízos para o aspecto comercial, bem como esvaziar o caráter popular do cinema³³.

O defensor ferrenho das propostas governamentais começou a ponderar a pertinência de certas propostas, perspectivando estratégias de mediação, caminhos intermediários. A seu olhar, “terá que se optar por um sistema de programação cinematográfica misto, isto é, que inclua certos filmes ao gosto do público mal iniciado, ao mesmo tempo que se lhe vai proporcionando, (...), uma iniciação gradual ao verdadeiro cinema”. Logo seria posta em marcha a estratégia de criar cineclubes para atingir tal fim.

Para além disso, tentava-se disciplinar os hábitos do público que frequentava os cinemas, chamando-se a atenção para a necessidade de se chegar na hora, não ficar conversando no meio da exibição e não comer amendoim na sala, o que atrapalhava a fruição das películas com o som das cascas quebradas³⁴. Perspectivava-se outro comportamento, mais circunspeto, mais de acordo com o que se esperava que fosse a assistência fílmica, longe da condição de diversão casual.

29 Voz di Povo, ano 2, n.º 76, 15 jan. 1977: 8.

30 Mariano Verdeano chegou a publicar uma crítica contundente a tal aspecto, notadamente no que tange aos lugares para os populares (Voz di Povo, ano 2, n.º 87, 2 abr. 1977: 9).

31 Voz di Povo, ano 2, n.º 78, 29 jan. 1977: 2.

32 Voz di Povo, ano 2, n.º 78, 29 jan. 1977: 9.

33 Voz di Povo, ano 2, n.º 90, 23 abr. 1977: 8.

34 Voz di Povo, ano 2, n.º 82, 26 fev. 1977: 8.

Vale lembrar que as propostas e iniciativas governamentais recebiam suporte e tinham como exemplo o que era desenvolvido em países socialistas, especialmente União Soviética e Cuba (Soranz, 2014), mas também nas ações de outras nações do continente africano, inspiradas por manifestos como “Hacia el tercer cine”, de Octavio Gettino e Fernando Solanas (Andrade-Watkins, 1995)³⁵.

Logo no parágrafo inicial, afirmam os autores: “No hace mucho tiempo parecía una aventura descabellada la pretensión de realizar en los países colonizados y neocolonizados un cine de descolonización. Hasta ese entonces el cine era sólo sinónimo de espectáculo o divertimento: objeto de consumo”. Assim, definiam o seu conceito-chave:

La lucha anticolonialista de los pueblos del Tercer Mundo y de sus equivalentes en el seno de las metrópolis constituye hoy por hoy el ojo de la revolución mundial. Tercer Cine es para nosotros aquel que reconoce en esa lucha la más gigantesca manifestación cultural, científica y artística de nuestro tiempo, la gran posibilidad de construir desde cada pueblo una personalidad liberada: la descolonización de la cultura.

Tendo em vista pensar estratégias para forjar um cinema africano dedicado à descolonização, foi realizada, em 1977, em Maputo, a Conferência Africana de Cooperação Cinematográfica, para a qual Cabo Verde enviou três representantes, Rolando Vera-Cruz Martins³⁶, diretor nacional de informação, Hermínia Correia e Silva e Anastácio Filinto Correia e Silva³⁷, este um dos diretores do Cineclubes de Praia – iniciativa que, nos anos 1960, tentou driblar a censura da PIDE para exibir determinados filmes, o que acabou por o levar a ser preso (Andrade-Watkins, 1995).

Entre os temas discutidos, encontrava-se a seleção e censura de filmes. O intuito do evento era claro, como se pode perceber nas palavras inaugurais de Jorge Rebelo:

Nossos objetivos não são só, portanto, combater e neutralizar o cinema inimigo em nossos países. São também produzir, exibir e desenvolver um cinema verdadeiramente revolucionário (...). Para fazer isso, precisamos estabelecer uma ruptura gradual com a dependência econômica e tecnológica dos setores de produção, distribuição e exibição cinematográfica. O combate nesta frente é ainda mais decisivo quando o cinema que domina nossos países (...) é aquele diretamente controlado por uma rede complexa de monopólios internacionais (apud Arenas, 2016: 26).

Um dos desdobramentos dessas articulações iniciais foi a criação do Instituto Cabo-Verdiano de Cinema, presidido por Martins. Com o objetivo de estimular a distribuição e produção de filmes, bem como de supervisionar a exibição, a proposta confirmava a adoção de uma linha intervencionista:

35 [Em linha]. [Consult. 22.dez.2019]. Disponível em: <http://www.rua.ufscar.br/hacia-un-tercer-cine/>.

36 Foi um dos responsáveis pela dinamização de “Seló - Página dos Novíssimos”, uma coluna literária publicada no Notícias de Cabo Verde, tendo como intenção dar sequência às experiências literárias de Claridade e Certeza, articulando a arte com a melhor compreensão dos problemas de Cabo Verde.

37 Voz di Povo, ano 2, n.º 83, 5 fev. 1977: 11.

*fazer a atividade cinematográfica acompanhar o processo em curso, não só pela eliminação dos vícios que a sua exploração num sentido alienante inculcou no público cabo-verdiano, como para possibilitar a médio prazo a produção de obras que exprimam a realidade nacional*³⁸.

As lideranças cinematográficas transitavam em reconhecer os limites e peculiaridades locais e implementar essa linha mais diretiva e controladora. Em junho de 1977, uma vez mais percebeu-se isso quando foram programadas as exibições do “Couraçado Potemkine” (de S. Eisenstein) e “Terra em Transe” (de Gláuber Rocha). As salas vazias eram sempre interpretadas como sinal da visão equivocada do público, que não considerava o cinema como educação, mas sim como passatempo. Armênio Vieira³⁹ uma vez mais enfatizou a necessidade de entabular estratégias para que se mudasse o perfil do espectador⁴⁰. A preocupação, em si, era louvável, a questão era a forma de intervenção proposta, que praticamente desautorizava antigos arranjos valorizados pela população.

Que estratégias foram entabuladas para alcance do que esperavam as lideranças? Uma delas foi recuperar a experiência dos anos 1960 com a reativação (ou recriação) do Cineclubes Popular de Praia, cuja sessão de estreia exibiu o filme “Sambizanga”, baseado na novela “A vida verdadeira de Domingos Xavier”, de Luandino Vieira⁴¹. Esteve presente na exibição a diretora Sarah Maldoror, uma das pioneiras cineastas dos países africanos de língua portuguesa (Andrade-Watkins, 1995).

A iniciativa, todavia, não parece ter avançado muito. Para Kwame Kondé⁴² tal fracasso se deveu a ter sido implementada em esquema improvisado, bem como porque “os seus promotores nunca estiveram, na realidade, imbuídos do espírito e propósito do cineclubismo e conseqüentemente da sua importância em prol da educação sempre necessária e válida das massas nessa arte maravilhosa”⁴³.

A outra estratégia foi publicar no Voz di Povo artigos sobre “Iniciação à técnica e estética cinematográfica”, a fim de sanar as “dificuldades que a maioria dos nossos espectadores de cinema – no número os quais podemos até incluir muitos dos sócios do nosso por ora paralisado Cineclubes Popular de Praia – experimentam face às obras cinematográficas”⁴⁴.

A questão é saber se o grande público lia essa produção ou estava mesmo disposto a mudar seus hábitos. Armênio Vieira chegou a ser pessimista em determinada ocasião “as coisas têm corrido mesmo mal é no que se refere à qualidade das fitas ultimamente exibidas (...). Pelo visto, verifica-se neste momento uma nítida tendência de retrocesso aos tempos, ainda não muito recuados, do mau cinema em Cabo Verde – contra a qual, verdade seja dita, fartamos de nos bater”⁴⁵.

38 Voz di Povo, ano 2, n.º 94, 21 mai. 1977: 5.

39 Um dos grandes nomes da poesia cabo-verdiana, agraciado com o Prêmio Camões (2009), Vieira desde jovem manifestou interesse pelas artes – foi um dos dinamizadores da já citada página literária “Seló”. Preso pela PIDE na década de 1960, esteve constantemente envolvido com as iniciativas ligadas ao cinema no período da independência.

40 Voz di Povo, ano 2, n.º 97, 18 jun 1977: 9.

41 Voz di Povo, ano 3, n.º 108, 27 ago 1977: 8.

42 Trata-se do médico Francisco Frágoso, um dos que se envolveu nas lutas coloniais na Guiné. Destacou-se mais por seu envolvimento com o teatro, tendo sido fundador, nos anos 1970, do grupo Korda Kaoberdi. Para mais informações sobre essa iniciativa, bem como sobre a politização do teatro cabo-verdiano no primeiro momento da independência, ver Branco (2016)

43 Voz di Povo, ano 4, n.º 165, 23 out. 1978, p. 9.

44 Voz di Povo, ano 3, n.º 113, 1 out. 1977, p. 8.

45 Voz di Povo, ano 3, n.º 139, 8 abr. 1978, p. 8.

O fato é que os filmes ditos comerciais seguiam atraindo maior público, até mesmo em função de uma certa redução do preço dos ingressos (mesmo que permanecessem relativamente altos). Em julho de 1978, foram fixados os novos valores dos bilhetes de cinema no Cine-Teatro de Praia (resolução do Conselho Deliberativo de da cidade): Balcão – 25\$00, 1.ª plateia 20\$00, 2.ª plateia 15\$00, 3.ª plateia 10\$00⁴⁶. Para comparar, o jornal custava 5\$00.

Na verdade, havia ainda outros dois problemas de fundo. Um deles era a ligação da área de cultura às áreas de educação e informação. Algumas lideranças identificavam que isso fazia que sempre fosse menos cuidada em função da urgência dos outros setores⁴⁷. O segundo era que, mesmo dentro do setor cultural, a literatura e a música – por questões históricas e operacionais – recebiam mais atenção.

No decorrer dos anos de 1979 e 1980, percebe-se a manutenção do mesmo debate. Na verdade, paulatinamente foram se reduzindo as discussões sobre o cinema, sendo de destaque a preocupação com a produção de filmes cabo-verdianos. Cabe no futuro investigar se isso se deveu a novos alinhamentos políticos, a novas opções de intervenção cultural ou mesmo à desistência de dar conta do tema complexo.

Pode parecer peremptória, mas não é de toda equivocada, a afirmação de Luis Silva (2015), sempre crítico a algumas intervenções governamentais, disposto a constantemente lutar pelas tradições mais antigas do Arquipélago: “Com a Independência e o seu partido único, as várias tentativas de impor um cinema diferente encontraram a oposição dos cinéfilos cabo-verdianos, habituados a fazer as suas escolhas em matéria cinematográfica”.

Para o autor, era como se “a democracia cabo-verdiana temesse também o cinema”. Temer, talvez, seja excessivo para definir as ações do Estado cabo-verdiano.

Mas certamente, pelo menos naqueles primeiros momentos do país independente, expressava pouca compreensão da dinâmica complexa do gosto cinematográfico.

À guisa de conclusão

Assim como em todos os setores, o novo governo do PAIGC dedicou alguma atenção à arte cinematográfica. Para tal, teve que lidar com os limites técnicos e financeiros, bem como se inspirou em linhas de atuação típicas de países socialistas e de outras nações africanas que também sistematizavam propostas para o setor.

No caso de Cabo Verde, um país em que poucos anos antes nem sequer havia grande convicção sobre a ideia de independência, mesmo que houvesse uma identidade forjada desde o século XIX (Fernandes, 2006), ainda se tinha que contar com hábitos culturais consolidados, muito pouco (ou quase nada) ligados a noções de africanidade que o novo governo queria implementar. No arquipélago, havia costumes cinematográficos muito arraigados, cujo símbolo maior foi um até os dias de hoje, mesmo fechado, o mítico cinema Éden Park.

Neste estudo, interessou-nos as posições dos cronistas do Voz di Povo, em certa medida uma expressão de posicionamentos governamentais, sobre a questão da frequência aos cinemas. A crítica central era de que não se encarava o hábito como uma opção de formação cultural e educacional, mas sim como pura diversão, algo que, a seu ver, era de menor importância e expressão de um colonialismo que deveria ser abandonado.

46 Voz di Povo, ano 3, n.º 153, 22 jul. 1978, p. 6.

47 Ver, por exemplo, entrevista com Mário de Andrade, na época coordenador geral do Conselho Nacional de cultura da Guiné-Bissau, publicada em Voz di Povo, ano 3, n.º 153, 22 jul. 1978: 3. O título da matéria foi “A cultura não é uma parente pobre da educação: a cultura deve reger a educação”.

As ações tomadas para encaminhar tal proposta não parecem ter logrado sucesso pelas próprias limitações operacionais, mas também porque o grande conjunto da população se negou a abandonar seus hábitos, como já fizera no que tange ao esporte (Melo, 2011).

Obviamente, não se trata de culpar o partido único por suas ações, tomadas a partir do que lhe parecia melhor e mais adequado ao espírito do tempo. Apenas deve-se chamar a atenção para as negociações que marcam, em maior ou menor grau, qualquer cenário histórico, nos permitindo identificar o quanto o grande conjunto da população também foi importante e participe no forjar de princípios que marcaram seu momento, mesmo quando isso se deu na recusa a aderir a determinados comportamentos esperados.

Referências bibliográficas

- Andrade-Watkins, Claire (1995), Portuguese African cinema: historical and contemporary perspectives - 1969 to 1993, *Research in African Literature*, Columbus, v. 26, n.º 3, pp. 134-150.
- Arenas, Fernando (2016), África lusófona nas telas: depois da utopia e antes do fim da esperança. In: Monteiro, Lúcia (org.), *África(s), Cinema e Revolução*. São Paulo: Buena Onda Produções Artísticas e Culturais.
- ____ (2011), *Lusophone Africa: beyond independence*, Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Branco, João Guedes (2016), *Crioulização cénica: em busca de uma identidade para o teatro cabo-verdiano*. Tese (Doutorado em Comunicação, Cultura e Artes). Faro: Universidade do Algarve.
- Cruz, Jorge Luiz (2015), Os cinemas de Cabo Verde: a visão de um estrangeiro. In: Lopes, Frederico, Cunha, Paulo, Penafria, Manuela (eds.), *Cinema em Português - VII Jornadas*. Covilhã: Editora LabCom.IFP.
- Fernandes, Gabriel (2006), *Em busca da nação: notas para uma reinterpretação do Cabo Verde crioulo*, Florianópolis/Praia: Editora da UFSC/Instituto da Biblioteca Nacional e do Livro.
- Ferreira, Carolin Overhoff (2016), O drama da descolonização em imagens em movimento - a propós do "nascimento" dos cinemas luso-africanos, *Estudos Linguísticos e Literários*, Salvador, n.º 53, pp. 177-221.
- Furtado, Claudio Alves (2016), Cabo Verde e as quatro décadas de independência, *Estudos Ibero-Americanos*, Porto Alegre, v. 42, n.º 3, pp. 855-887.
- Getino, Octavio Solanas Fernando (1970), Hacia un tercer cine, *Cine Club*, v. 1, n.º 1.
- Lopes, José Vicente (2002), *Cabo Verde: os bastidores da independência*. Praia: Spleen Edições.
- Melo, Victor Andrade de (2011), *Jogos de identidade: o esporte em Cabo Verde*, Rio de Janeiro: Apicuri/Faperj.
- Pereira, Aristides (2003), *O meu testemunho - uma luta, um partido, dois países*. Lisboa: Editorial Notícias.
- Pinheiro, Astrigilda Maria Delgado (2006), *O Eden Park e a dinamização sociocultural em S. Vicente (1922-2005)*. Trabalho de Fim de Curso (Licenciatura em Ensino de História). Praia: Universidade de Cabo Verde.
- Querido, Jorge (1988), *Cabo Verde: subsídios para a história da nossa luta de libertação*, Lisboa: Veja.
- Silva, Luiz Andrade (2015), *Crónicas da Terra Longe*, Lisboa: Editora Chiado Editora.
- Soranz, Gustavo (2014), O Instituto Nacional de Cinema e outras experiências audiovisuais em Moçambique no seu período pós-colonial, *Contemporanea - Revista de Comunicação e Cultura*, Salvador, v. 12, n.º 1, pp. 147-164.

Video as a Tool of Learning New Skills

Hamid Boudechiche*

pp. 73-90

Introduction


Online learning especially via videos has proved a greatly appreciated approach. The popularity of this educational means is tightly linked with its mimicry of real life learning as it involves both audio and video features. The advent of the digital age, the spread of connectivity to very remote dots on the planet, and the expansion of internet services among very disfavored communities put the use of videos ahead of many ways and methods of learning.

The availability, and in a great number of cases, the affordability of this digital learning method spurs people especially the youth with all sorts of social background to embark on learning new skills. Video learning is not bound by any educational requirements nor is it restricted to any social or intellectual category. This situation helps people learn special skills either by perfecting old ones or by starting new ones from scratch. From cooking to drawing, painting, styling, hair dressing, gardening, building, welding, carpentry, language learning, and an endless number of other talents are more and more being mastered through video streaming.

This paper deals with the practice of acquiring new skills via video in Algeria. An online survey is carried out for that purpose among a sample of youth mostly students. The results are analyzed to understand, in general how digital and in particular how video leaning the Algerian youth has turned and to assess how effective is the video learning approach becoming? Being not sizeable enough, the sample does not seek to produce very precise conclusions, it does serve as an indicator of ongoing trends. Conclusions are finally drawn to show the efficacy of the method, its wide or limited adoption, and the trendy skills among the Algerian youth.

The questions the paper seeks to answer revolve around the following:

- 1 - What is the rate of video viewership?
- 2 - How significant is the use of video in self-directed learning?
- 3 - How common is the state of using video to acquire new skills and how common are skills learned in this way?

 10.21747/08742375/afr34a5

* Université 8 mai 1945, Guelma, Algérie.

1. Literature review

Lipomi (2020) noted that although video-based learning has been an educational tool for decades, it is the huge advance in the video recording, production, and distribution, which boosted video as a greater part of online learning. As an example, YouTube pride themselves for the 2 billion monthly active users with viewing session averaging 40 minutes. The increase in the use of video reflects the remarkable ease with which videos are (re)produced.

As the use of video-based learning has grown over the last decades, research has also shown interest in the field. Mayer (2006) led the way with his 12 design principles drawn from educational psychology, learning sciences, and educational design. Most of the current research about the use of video sprang from Mayer's theoretical foundation. Kay (2012) for instance discussed the benefits learners can draw from video podcasts. O'Callaghan *et al.* (2017) in their study about the efficiency of lecture recordings gave mixed findings between the use of video and student learning especially in attendance and learning outcome.

The performance of students with a video instructional format in a large programming course by Angrave *et al.* (2020) was better than that of those who did not use video. Likewise, low performing learners fare much better in the course with repetitive video watching than those who did not repeat video. This demonstrates how the amount of time watching video affects the learning process and videos are handy in allowing repetition. It shows also learners willingness and desire to re-watch video which is an indication of learners' expectations from video. Not all types of videos are popular with learners, Bates (2018) wrote, "students often reject videos that require them to do analysis or interpretation; they often prefer direct instruction that focuses primarily on comprehension", p. 269. Costley *et al.* (2017) found complete video viewing and completion by learners closely related with using instructional design methods.

In their common work Mirriahi and Vigentini (2017) uphold that the expansion in video use is associated with the relative ease of video production (e.g. voice over PowerPoint) with accessible ready-to use tools, institutionally-available recording studios, and streaming media platforms, such as YouTube. Further, for Hansch *et al.* (2015) video is becoming the main method of content delivery in online education, a sector that is steadily experiencing growth according to Allen and Seaman (2017).

Sherin, and van Es. (2009) noted in a report that videos show information and details difficult to explain by text or static photos. In addition, videos can attract students' attention, thus motivating them and engaging them to increase their collaboration. For Zhang (2006) using videos can lead to better learning outcomes. Moreover, video can support different learning styles, specifically students who are "visual learners", Calandra (2006) reminded.

2. Background

2.1. Mutations in learning methods

The overall change in methods of learning is greatly due to the nature of video technology. First, no major skills are needed to use this technology. Second, a simple device as a mobile phone can provide access to all sorts of video sources that can be watched just about

anywhere on the planet. This enables widespread learning in areas once geographically isolated (6 Pros). Third, the amount of freely available resources on open platforms can respond to the needs of learning a huge number of fields and skills. Lastly, easily produced videos helped teachers think of new ways of presenting knowledge.

The concept of classroom flip in which the role of the teacher is reduced to very few tasks of guidance or assessment, in a world shifting to a hastened implementation of technological learning tools, is widely spreading. Advances in the field of Information Technologies (IT) are creating new opportunities for learning. In this method, the student familiarizes with the course independently through material online. He has a good knowledge of the material in advance, his time with the lecturer is used in group projects, asking questions, getting responses, and understanding complicated issues. The lecturer can deal with personal tutoring and focus on challenging tasks (Rouse, 2017).

Teaching platforms, Massive Open Online Courses (MOOCs), websites, blogs, or YouTube videos are becoming favorite substitutes of traditional teaching methods. Instead of a passive learning by listening, reading, or memorizing, the new methods prompt students to engage actively in seeking knowledge by searching information. In this approach the initiative is with the learner who controls the pace and schedule of his studies. This promotes a healthy and motivating environment.

The basic concern of the paper being learning skills using online videos, adult learning theories ought to get a proper interest. In video skill learning experience, the process of learning involves two facets; the first one is the use and reliance on video-based learning (VBL). The second aspect is that this activity is a form of self-directed learning (SDL). University students taken as a sample in the study fit in the category of adults and should be dealt with from the perspective of adult learning theories. Skill learning in this case is not imposed on students but a free and personal motivation to acquire knowledge and competence in a given field of the learner's liking or need.

Most adult learning theories agree that the way adults and children learn differs in many ways. Adults tend to be more self-motivated, as they understand the value of education and often have a solid goal in mind when they begin studying. Children need higher levels of engagement, as they are less naturally motivated in learning situations and can be distracted easily. Adults can use their existing knowledge to assimilate new concepts, while children often approach a new subject with an entirely blank slate (Valamis, 1997).

Likewise, adults rely on experience and are much more able to self-direct to solve problems and learn new concepts, while children require some direction when in front of new concepts or situations. "Valamis, 1997" mentions 10 adult learning theories which are: Andragogy, Self-directed Learning, Transformational Learning, Experiential Learning, Project-based Learning, Action Learning, Behaviorism, Cognitivism, Constructivism, Social learning theory, but only some of these are handled here as they are closely associated with VBL and SDL.

The first theory is andragogy and it means the art and science of teaching adults, as opposed to pedagogy, which is the art and science of teaching children. Malcolm Knowles (1968) developed this theory which posits that the adult learner is better suited to direct their own learning than a child learner is. He is able to use his own knowledge base and life experience to help in the learning. The adult learner can be engaged, present, and ready to learn if the material is of immediate relevance or importance such as in a new job, social, or life role. The students sampled in this study personally seeking the mastery of a new skill fit well in this case.

The second theory is Self-directed Learning (SDL), D. R. Garrison (1997) developed this theory, built on Malcolm Knowles' theory of andragogy. It is based on how adults self-manage and seek to understand their learning needs. SDL stipulates that learners set learning goals, find resources, create learning schedules which they follow, and ultimately evaluate their learning outcomes. They also search for help from teachers, mentors, or peers and are ready to react in a positive manner for being able to pilot their learning journey. This category of learners, take the needed time to make informed decisions, and incorporate learning on a daily basis. "Valamis, 1997" assert that "self-directed learning is well suited for self-motivated learners, as well as those who respond well to technology-based learning." This fact too is applicable to the skill learners sampled in this study.

John Sweller (1988) developed the Cognitive Load Theory also known as Cognitivism by expanding the principles of the human cognitive model of information processing. He suggests that memory has several components: sensory memory, which is a transient collecting of information from the environment. Information from sensory memory can be picked for temporary storage and processing in working memory, which has very limited capacity. This processing is necessary for transformation into long-term memory, which has virtually unlimited capacity. Because working memory is so limited, the learner has to select which items from sensory memory to pay attention to during the learning process (Brame, 2015).

Based on this model of memory, Cognitive Load Theory suggests that any learning experience has three components. The first of these is intrinsic load, which is inherent to the subject under study and is determined in part by the degrees of connectivity within the subject. The word pair (blue = azul) (Brame, 2015) is a common example to show an information item with low intrinsic load, whereas a grammatical concept can be an item with a high intrinsic load due to its many levels of connectivity and conditional relationships. The second component of any learning experience is germane load, which is the level of cognitive activity necessary to reach the desired learning outcome like being able to make comparisons, to perform an analysis, or to elucidate the steps necessary to master the lesson. The final purpose of these activities is being able to incorporate the subject under study into a schema of richly connected ideas. The third component of a learning experience is extraneous load which is the cognitive effort that distracts the learner from the desired learning outcome like confusing instructions or extra information (Draus, 2020).

2.2. Video-based learning

The large popularity of videos speaks for itself; the following figures highlight this fact beyond any doubt. There "are 22 billion daily video views: Snapchat (10 billion), Facebook (8 billion), and YouTube (4 billion). By the end of 2018, 75 % of workers at large organizations would have dealt with a video content more than 3 times a day" (as cited in Pandey, 2019). Moreover, an amazing "59 % of senior executives opt for watching a video if both text and video of the same topic are available on the same page. Viewers retain 95 % of a message when they watch it on a video, compared to 10 % when reading it in a text" (as cited in Pandey, 2019).

The increasing influence of digital videos on our everyday life is unquestionable. Online video sharing sites such as YouTube, Vimeo, and Metacafe boast monthly audience numbers in the millions. With digital videos continuing to gain popularity, their extension to

educational system is only natural. Indeed, learners "today are using educational videos as a tool of learning for everything: from basic skills - like changing a tire - to the latest dance craze". In the United States, Millennials (people now aged 21 to 40) make up 92 % of the digital video viewing audience (Next Thought Studios, 2017). Abstract topics that once seemed difficult to teach and learn are now more accessible and understandable thanks to the availability of educational videos for online learning.

Video-based learning (VBL) possesses unique features that make it an effective learning method which can enhance and partially replace traditional learning approaches. It is a powerful model used to improve learning outcomes and learner satisfaction (G-Cube, 2017). Klefodimos and Evangelidis (2016) emphasize the importance of interactive features in video-based learning environments. They place the increasing emphasis on integrating interactive elements and web-content into educational videos. For example, the use of notes to video content can provide learner with additional explanations, highlight points of interest, raise questions, and provide feedback (Sablić *et al.* 2020).

Unlike education by a tutor, in self-directed education also known as self-education or simply autonomous learning, the learner takes charge of his learning tasks like reading, understanding, memorizing, and solving problems. He is expected to shoulder the responsibility of those tasks pertaining to a tutor like choosing and providing the appropriate material, checking results of drills and tests, and making sure of achieving the set objectives and reaching an outcome.

These tasks of self-education were classified by Lee and Osop into four basic dimensions in self-directed learning. The *control* dimension is the first one and is concerned with the potential of the learner to manage his or her learning. Second, is the *initiative* dimension related to how a learner can proactively make decisions and take actions in his learning process. The *motivation* dimension is the third one and it explores the desire driving the learner in pursuing his or her learning goals. Lastly, the *self-efficacy* dimension and is concerned with the learner's belief in his or her capabilities to produce an outcome.

The website *Next Thought Studios* published an article in 2017 titled "Why Videos are Important in Education?" where they enumerate four requisite methods in effective learning videos to maximize reception and processing of information by the learner. The first method is *Signaling*: it consists of the use of on-screen text or graphics to direct the learner's attention towards specific information that needs to be processed.

Segmenting: The division of information into suitable chunks to facilitate its processing. This is achieved through the effective management of video length (between five and ten minutes) and the use of break points or pauses throughout to help keep viewers engaged. Short chunks are the standard, yet in specific situations some learners may opt for longer videos. A well-conceived and nicely presented material covering all the content in one place offsets the factor of time. "[L]onger [is] better, but fewer mistakes", commented a learner (Yuen *et al.*, 2018, p. 96).

Weeding: This method is associated with the exclusion of unnecessary information that may prevent the learner's ability to process and recall the information. Weeding maximizes the memory capacities for both the auditory and visual channels. *Matching Modality*: This refers to presenting information in a way that targets both the auditory and visual channels simultaneously. An example of this would be providing a narration while showing an on-screen animation. This serves to increase processing in the working memory and prevents cognitive overload.

In videos, visual aspects provide the primary source of information and the audio feature is used to elaborate on the information (G-Cube, 2017). While the audio feature is a critical aspect of learning, the combination of sound and pictorial content allows the viewer to memorize information easily, especially information that is inherently visual. Even if the subject is not visual, a video is usually better than a podcast or an audio recording since it can capture nuances of meaning and body language. Video is a real bounty for visual learners who retain visual better than auditory information (Brainscape, 2020). Some statistics in relation to employee memory of a training matter, found that the average worker “forg[ets] 65 % of material they’ve covered within just 7 days of completion. After six months, ... the average employee will forget 90 % of the same content covered” (O’Donnellan, 2019).

Data has shown the use of video could reduce memory gap in comparison to text-only content when assessed immediately after training or a lecture. The figure may reach a staggering 83 % when tests are delayed. Reports from Thermopylae Company back up this point; they found that the human brain can “process imagery 60,000 times faster than text and further cements video’s case with the powerful stat that 90 % of information transmitted to the brain is visual” (O’Donnellan, 2019). Visual content is clearly more effective or “stickier” form of delivering learning not only for visual subjects but for auditory ones too.

Video-based education keeps learners interested and engaged and breaks up monotony of “page-turning”, it also reduces the reading load and thereby shortens the training time. Moreover, given modern learners’ hectic schedule, being able to fit in smaller chunks of learning when able, is the perfect solution to a busy workweek. Delivering these small learning modules through video allows learners to complete their training on the go and at their own pace. In relation to learning length, when delivered with video and as part of a microlearning strategy which means the run length should be no longer than three minutes according to elearningindustry.com in their 2019 publication (as cited in O’Donnellan, 2019).

2.3. Cognitive Theory applied to Video Learning

This theory, developed by Richard Mayer (2002) upholds that two channels of input, audio and visual combined can increase cognitive throughput, but if either channel is overloaded with undesirable information, the negative aspects affect both channel throughput. Some consequential effects of this theory (Mayer & Moreno, 2003) include multiple representation principle, which states that words and pictures provide decreased cognitive load better than words alone. The contiguity principle requires words and pictures to be presented together to have an impact. A third principle is the coherence principle, which states that cognitive load is reduced when non-message images and sound are reduced in the media. The modality principle is that spoken word over images is superior to written text and images together. Finally, the redundancy principle is that images, and narration is superior to images, narration, and text. Cheah & Leong (2019) studied the redundancy effect and found that indeed screen and narration was superior to screen, narration and text.

Brame (2016) summed up the use of video as follows:

Educational videos have become an important part of higher education, providing an important content delivery tool in many flipped, blended, and online classes. Effective use of video as an educational tool is enhanced when instructors consider three elements: how to manage cognitive load of the video; how to maximize student engagement with the video; and how to promote active learning from the video.

These facts serve as guiding lines in the assessment of the studied sample as how the respondents reacted to the concepts of the chunking. Handling of the video-based learning epitomizes this study in that the goal of the videos used were designed to be short and focused, only use video and narration to reduce cognitive load and to allow the students to follow along with the video by providing multiple program files that were used in the videos (Poquet *et al.*, 2018).

The adequate videos for self-directed learning are instructional and informational videos. Instructional videos are used to teach a process, such as a step-by-step tutorial or how-to video. These include tutorial videos, training videos, and process videos. For example, “How to add a new customer to the database” is a good instance of instructional videos (TechSmith, 2021). Informational videos too belong to the category employed in self-directed learning because they serve to deliver “facts, ideas, or important information”. They include explainer videos, presentation recordings, and product demos. For example, “Overview of the new safety regulations” or “Insights from the last departmental meeting” are titles that fit in the category. Video-based learning requires quality educational videos that are also engaging and enjoyable to watch (Next Thought Studios, 2017). This is true for the overall use of videos as it is valid for self-directed learning videos.

3. Research methodology

After laying a background for the study, the paper continues with the survey which is a questionnaire using a Google form. The questionnaire consists mostly of closed ended questions. For some questions, students can choose more than one answer, which explains, for these questions, the total number of responses exceeding the number of respondents. The survey is of the longitudinal type because the collection of data is not limited to a precise point in time but rather spans over an indefinite period. The aim is not the reflection of punctual attitudes of respondents but the representation of the trend of video-based learning skill among students.

Algeria is a country with internet penetration standing at 59.6 % of the total population according to Datareportal report (January 2021). With this score, Algeria comes well after Northern America with 90 %, Western Europe with 93 %, and slightly heading neighboring Northern African countries with an average of 56 %. The report states that Facebook caps the rank of the social media in Algeria followed by YouTube then come the other brands in a picture closely mirroring the world pattern. It should be noted that these figures represent the overall population; numbers for educated young connection minded students are well above these mean ones.

The position of YouTube at the top of these media is essential to the study because it is a leading video provider platform. Undoubtedly, video is not limited to this platform; it can be viewed from other platforms, blogs, web pages, or websites. The overwhelming

shift to distant learning with the help of more accessible technologies in the formal educational world did not go unnoticed. Online individual learning especially by the means of videos soon took over to become a real public phenomenon. Sprawling videos on these platforms and on the web turned online learning by videos into a widely spread practice. In a fast growing connected world, videos are being used for many purposes and mainly for teaching and learning different skills.

3.1. Discussion

The respondents are predominantly Algerian females (100 females, 10 males, including one male from Niger and one female from Mali) which affects responses about the type of skills learned. With an active connectivity satisfaction exceeding 80 %, as 23.9 % have a permanently active connection and 57.8 % with an often-active one, most of the students have to bear the inconvenience of a slow internet. For the used devices, mobile phones 102, far outnumber laptops/desktops 33 and tablets 03, with some users having more than one device.

3.2. Effectiveness of VBL

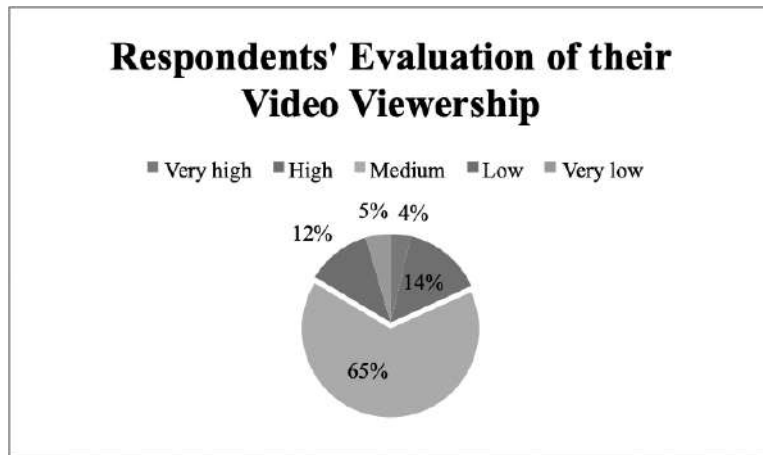


Ilustração 01 – Video viewership as assessed by students.

The study group was asked about their video watching and have to estimate how they perceive this experience? On a range extending from “Very high” to “Very low” with “High”, “Medium” and “Low” in between. The “Medium” choice topped the replies with an almost symmetrical distribution of the values “Very high”, “High” on one side and “Low”, “Very low” on the other. The notable 65 % “Medium” evaluation of although video watching is explained by the diversity of online life. The “Medium” score is rather a good assessment in a media-swarming digital world. This is particularly true when the targeted sample is a multi-interest group of young females. It can be concluded that video watching does not match other online media it is occupying a high position in the digital life of the sample group.

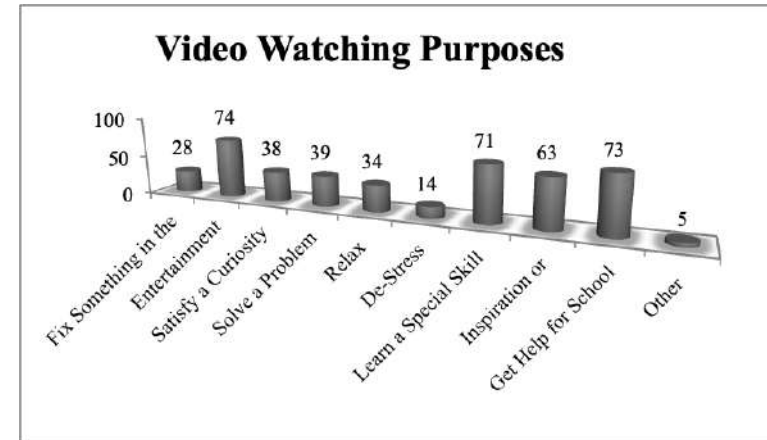


Ilustração 02 – Video watching purposes.

The group had to answer a question related to the type of video content to help estimate where does skill video-based learning stand among other types. To the question what is the main purpose sought by watching videos, entertainment came first and school works second with 74 and 73 responses respectively, closely followed by 71 students choosing learning a skill. Number 04 in the list are videos viewed for inspiration and motivation. Aslam (2020) argues even though music and game videos are heading YouTube most watched channels, the popularity of “How To” and training videos is fast growing too. The responses not only corroborate the thesis here advanced by Aslam, but put “How to” video ahead of entertainment one when considering videos for inspiration and motivation and those for getting help for school works as falling under the category of training and “How to”.

Tabela 01 – Respondents appreciation of VBL features

VBL Positive Features	Number of Responses	Percentage
Combination of audio and video feature	65	60,2 %
Stop, rewind, and repeat feature	50	43,3 %
Highlighting signals (arrows, text, colors, comments, graphics)	41	38 %
Short chunks	21	19,4 %
Other	2	1,8 %

The survey sought to assess student preferences and attitudes vis-à-vis video features commonly reported in the academic literature as being positive and appreciated in the learning process. The combination of audio and visual is a feature highly appreciated by respondents. As stressed in the literature, the use of two channels, auditory and visual facilitate learning and justifiably make this characteristic top the survey replies. Almost equally valued is the video user technical ability to stop, rewind, and repeat viewing a video. This feature is essential for learning at one's pace. Coming second with a rate of 43.3 % after the video and visual preference with 60.2 %, the repeat possibility in video is greatly helpful (Angrave *et al.*, 2020).

Signaling or the use of highlights is a feature mentioned by Brame (2015) and is the third preference of the group with a rate of 38 %. It helps lower the extraneous load enabling the learner to focus on the key parts of the information. Although very significant, chunking or the division of video into short segments is the last preference of the group with a percentage of 19.4 %. In another response about the favorite duration of a video, a very sizeable number opted for short timings.

Tabela 02 – Favorite duration in an educational video

Favorite Duration of a Educational Video	Numbers of Responses	Percentage
15 minutes	22	20,20 %
6 minutes	18	16,50 %
3 minutes	17	15,60 %
9 minutes	16	14,70 %
30 minutes	13	11,90 %
20 minutes	10	9,20 %
1 hour	8	7,30 %
1 minute	4	3,70 %
2 hours	1	0,90 %

Focus is vital in learning, therefore duration, in the design of an educational video, has to be adapted to this constraint. According to different studies, the usual time in an educational video ranges from three to ten minutes with an ideal preference for six minutes. In the survey, although the first place goes to videos of fifteen minutes with 22 respondents, videos of six minutes come immediately in the second position with eighteen respondents. The range, three minutes to nine, counts 51 over 109 respondents, far exceeding the first choice thus dovetailing with published literature findings. The shorter the video, the less bored gets the learner and the more likely is the probability of learning and acquiring a skill.

3.3. Skill acquisition via VBL

The survey indiscriminately includes as a skill any amount of knowledge or set of information associated with one field and help to perform a given activity or assimilate a savoir-faire. It may encompass the learning of a craft, the acquisition of a language, mastery of typewriting, or the use of software like PowerPoint and Excel. Students were left to freely understand the concept of a skill and respond accordingly.

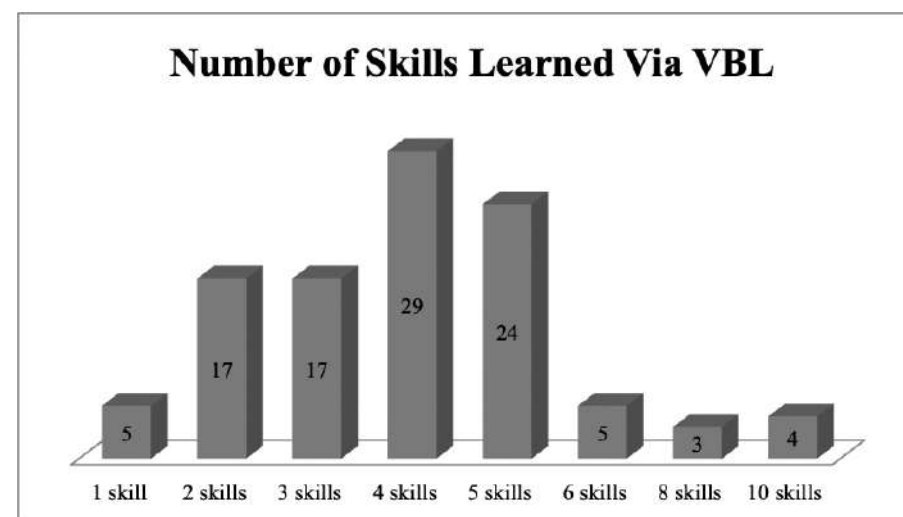


Ilustração 03 – Number of learned skills.

Well-designed video when coupled with motivation and need allows the mastery of more than one skill. Indeed, students were asked how many skills they learned using videos? The greatest part of respondents asserted having learned more than one skill in this manner. From 104 who answered this question, 29 said they learned 4 skills, 24 learned 5 while 17 and 17 others acquired 3 and 1 skills respectively.

One of the frequently stated advantages of video learning is flexibility of the repeat feature. A person can pause, stop, rewind, and schedule the timeline of learning. Unlike in a traditional training, a video learner need never miss something, as long as they have time to try again they can go back (Next Thought Studios, 2017). If freedom of repeating the material as many times as they want or need is of great help, the possibility of controlling the pace of their studies offers better opportunity for less skilled learners. Most importantly, the learner may choose the specific parts they want to learn.

What also makes video material attractive is the fact that it is accessible all the time. Any individual desirous to study by themselves can simply search the content they want and start learning. A person can use the material and study it when it suits them the best (Rouse, 2017). This is extremely helpful for adult learners who may be working during the day or raising a family. Because of flexibility characteristic such a learner can take his reviewings of the video in one go or schedule them on a period of his convenience. Videos

may feature very skillful or foreign experts to deliver content an option not available in all traditional classes.

Tabela 03 – Number of viewings to assimilate a video content

Count of Viewings to Assimilate a Video Content	Number of Responses	Percentage
1 time	15	13,60 %
2 times	49	44,60 %
3 times	38	34,50 %
4 times	4	3,60 %
5 times	4	3,60 %

The results obtained from the survey about the average number of repeats it takes students to feel comfortable with content of a video revealed that only two viewings suffice a notable great part of learners. Out of 110 respondents who answered this question, 49 of them, 44.6 % find that 02 times made them feel satisfied with learned matter. On the other hand, if as much as 38 students necessitate 03 times of repetition, 15 students can assimilate the video matter from the first time.

Tabela 04 – Number of watched videos to learn a skill

Number of watched videos to learn a skill	Number of Responses	Percentage
1 video	5	4.54 %
3 videos	50	45.45 %
5 videos	40	36.36 %
10 videos	9	8.18 %
15 videos	5	4.54 %
20 videos	1	0.90 %

Multi-viewing can be applied to the same video or can be extended to other videos featured by the same author and source or presented by another person from a different source. Accordingly, the survey attempted to cover this situation by assessing the learners' resort to more than one video. Students' answers were almost a match of the question about one video repeats. Fifty students need three videos to be satisfied with their skill learning, whereas 40 students watch five videos and nine students watch as much as ten videos to feel comfortable with their skill. On the other hand, only five respondents watch one video and five watch fifteen videos to learn a skill.

Among the questions associated with the evaluation of the skill learning experience, one sought to explore the students' satisfaction in their self-directed learning endeavor. They were asked to grade their experience on scale ranging from 01 to 10. From first sight, 75 from 107 or 80.25 % graded themselves between five and ten thus expressing acceptable satisfaction to complete satisfaction. Another notable figure is the grade 07 which is the median of the range (5, 6, 7, 8, 9, 10) was the self-allocated grade by the highest number (25) of learners not only within the satisfied part but among the total number of respondents as well.



Ilustração 04 – Number of students satisfied about their skill learning over a scale of 10.

In spite of the high numbers of people feeling positively about skill acquisition by VBL, the experience, as introduced above, involves self-education or what is increasingly becoming known as SDL. The survey, so as to assess students' skill learning from this perspective, sought to estimate their appraisal of self-teaching approach and if they agree about its non-flawlessness. Again, student's awareness was strikingly high as 82.95 % confirmed agreeing with the fact that SDL bears many shortcomings.

Among those who have a great confidence in SDL, one student's reaction was "No, I do not agree. Everyone can teach himself by watching more than one video, then take notes, like I did." As an example of those who are wary about the perfection of SDL, is one who

wrote, “Learning by video remains an imperfect educational approach that is not the same as learning with your teacher and the presence of your learning group.” For this other one relying on videos alone “is not sufficient because the student cannot understand and cannot find an answer.”

To implicate self-education further and while stating encountered difficulties, the greatest majority of 76.10 % put the blame on video technical aspects like slow connection, poor quality, and fully or partly blurred video. Video content flaws like poor delivery or non-explained jargon were the pleas of another non-negligible 40.40 % of the respondents. In the last position with 26.60 % come the students who have issues such as the difference between video content and practice or between video content and the learner's expectations. These issues may lead to a despairing waste of time and cause the loss of motivation even though motivation is usually very strong among this type of learners (“SDL learners”).

3.4. Findings

1. Video watching does not match other online media but it is occupying a high position in the digital life of the sampled group 65 % of whom having a medium preference for videos over other media while 14 % and 4 % have high and very high preferences respectively.
2. Audio and video like play, stop and rewind feature is appreciated in videos just as segmentation and short streaming not exceeding 10 minutes.
3. The category of “How to” and other training videos where can be fit skill learning videos is well classified and bodes well for the future of this type.
4. Skill acquisition with the help of VBL is common and most students of the survey confirm having learned more than one skill in this way.
5. Video reviewing is vital for mental intake of content and mastery of the skill.
6. Viewing more than one video is essential in the skill learning process.
7. A good majority of respondents 82.95 % are satisfied with their experience of skill acquisition. This opens a very big window for skill learning and the future VBL in general.
8. Skill learning which uses VBL and is an SDL has many shortcomings stemming from both VBL and SDL. Skill learning will reach higher ranks when the technical inadequacies of VBL and the inherent drawbacks of SDL are addressed.
9. In the end, the results of the survey reflect a tendency among students as a category in the population to use videos notably. Practice by students confirms the theory that video-based learning is a fact which proved its efficacy as 83 % of them estimate that online video-watching has at least a “medium” if not a “high” or a “very high” importance for them. Finally, the study has shown that skill learning by the means of videos, because of wide practice, the trend for it is to turn into a habit for this category of respondents and the population at large.

Conclusion and suggestions

Coming with the digital revolution, video is undeniably becoming a part of people daily life. From entertainment to education, video is watched everywhere and used in every field. It is used in education as a complement in class or independently at home. This paper explored the use of video in learning skills. It first exposed the great explosion in the use of video and stated its inherent characteristics such as auditory and pictorial feature. Other advantageous traits like chunking or repeat, stop, rewind were also investigated through the different research works undertaken in the field.

In the same way, learning theories were dissected because VBL is grounded on principles underlying these theories. Cognitive load, intrinsic load, and extraneous load are concepts of cognitive theory Mayer expanded to VBL. Self-reliance and strong motivation are known to drive adult learners in their search for learning. This fact underpins SDL and video designers have to consider it when devising learning material for this category.

The other part of the paper focused on the discussion of many points resulting from responses to the survey questions. Analysis of student responses revealed that video viewership of the greatest majority is at least medium. Now as far as purposes of viewing video, the survey showed that skill learning is at a head position after entertainment and school tasks. The survey confirmed users appreciation of features like audio/visual, signaling, and the stop, repeat, rewind function. The favorite duration in a learning video has come as a match of preferences published in the literature.

Most importantly, results showed that students not only learn skills via VBL but a sizeable number of them learned quite a few skills in this way. In their journey of skill learning, respondents declared that they do take advantage of the repeat feature in a video to learn it. They affirmed too that they frequently need more than one video to master their skill. In this way, the conclusion is that Algerian young students do not only learn a skill by the means of online video, but for many of them it is becoming a repeated practice.

Research responses also demonstrated that skill learning, a primarily an SDL type of learning, suffers from shortcomings. As an SDL, it still necessitates the presence, if not of a teacher, of a facilitator. Research has to be directed especially in video design to improve video efficiency to reduce further the need to human presence of the teacher or facilitator. With such improvements, video will be more reliable and will gain a consolidated position as an educational tool.

Bibliographic references

- Allen, I. E. & Seaman, J. (2017), Digital Learning Compass: Distance Education Enrollment Report 2017. *Babson Survey Research Group*, e-iterate, and WCET.
- Angrave, L., Zhang, Z., Henricks, G. & Mahipal, C. (2020), Who Benefits? Positive Learner Outcomes from Behavioral Analytics of Online Lecture Video Viewing Using ClassTranscribe. In Proceedings of the 51st ACM Technical Symposium on Computer Science Education, pp. 1193-1199. [Online]. Available at: <https://doi.org/10.1145/3328778.3366953>.

- Answers (2013), "What are the advantages and disadvantages of video tutorials?", 22th april. [Online]. [Consult. 10.Jan.2021] Available at: http://www.answers.com/Q/What_are_the_advantages_and_disadvantages_of_video_tutorials.
- Aslam, S. (Feb 10, 2020), YouTube by the Numbers: Stats, Demographics & Fun Facts. [Online]. Available at: <https://www.omnicoreagency.com/youtube-statistics/>.
- Bates, A. W. (Tony) (2018), Teaching in a digital age: Guidelines for designing teaching and learning, Vancouver: Tony Bates Associates Ltd. [Online]. Available at: <https://openlibrary-repo.ecampusontario.ca/jspui/handle/123456789/276>.
- Brainscape (2021), "6 Pros and Cons of Video Learning". [Online]. [Consult. 07.Jan.2021]. Available at: <https://www.brainscape.com/academy/6-pros-and-cons-of-video-learning>.
- Brame, C. J. (2016), Effective educational videos: Principles and guidelines for maximizing student learning from video content. CBE—Life Sciences Education, 15(4), eS6, pp. 1-6. [Online]. Available at: <https://www.lifescied.org/doi/pdf/10.1187/cbe.16-03-0125>.
- _____ (2015), Effective educational videos. Vanderbilt University Center for Teaching. [Online]. Available at: <http://cft.vanderbilt.edu/guides-sub-pages/effective-educational-videos/>.
- Calandra, B. *et al.* (2006), "Using digital video for professional development in urban schools: A preservice teacher's experience with reflection". *Journal of Computing in Teacher Education*, 22(4), p. 137.
- Cheah, Chin-Shoon & Leong, Lai-Mei (2019), Investigating the Redundancy Effect in the Learning of C++ Computer Programming Using Screencasting, *International Journal of Modern Education & Computer Science (IJMECS)*, Vol. 11, n.º 6, pp. 19-25. [Online]. Available at: <http://www.mecs-press.net/ijmecs/ijmecs-v11-n6/IJMECS-V11-N6-3.pdf>.
- Costley, J., Hughes, C. & Lange, C. (2017), The effects of instructional design on student engagement with video lectures at cyber universities. *Journal of Information Technology Education: Research*, Vol. 16(1), pp. 189-207. [Online]. Available at: <https://www.informingscience.org/Publications/3728>.
- Datareportal (January 2021), "Digital 2021: Algeria". [Online] [Consult. 15.Feb.2021]. Available at: datareportal.com/reports/digital-2021-algeria.
- Digital Chalk (2020), "Pros and Cons of Using Video in eLearning". [Online]. [Consult. 21.Jan.2021]. Available at: <http://www.digitalchalk.com/resources/blog/tips-and-tricks/pros-and-cons-of-using-video-in-elearning>.
- Draus, Peter (2020), "Impact of Student Engagement Strategies on Video Content in Learning Computer Programming and Attitudes towards Video Instruction that Was Developed Based on the Cognitive Theory of Multimedia Learning." *Issues in Information Systems*, Vol. 21.3, pp. 126-134. [Online]. [Consult. 05.Feb.2021]. Available at: doi.org/10.48009/3_iis_2020_126-134.
- E-student.org (n. d), "Disadvantages of E-Learning". [Online] [Consult. 11.Jan.2021]. Available at: <https://e-student.org/disadvantages-of-e-learning/>.
- G-Cube Webwide Software Pvt Ltd. (2017), "Getting Started With Video-Based Learning." *eLearning Industry*, Sponsored by ELEARNING BEST PRACTICES. [Online]. [Consult. 11.Jan.2021]. Available at: <https://elearningindustry.com/video-based-learning-getting-started>, 26 Nov. 2017.
- Garrison, D. R. (1997), Self-Directed Learning: Toward a Comprehensive Model. *Adult Education Quarterly*, vol. 48, pp. 18-33. [Online]. Available at: <http://dx.doi.org/10.1177/074171369704800103>.
- Hansch, A. *et al.* (2015), "Video and Online Learning: Critical Reflections and Findings from the Field." Technical Report, *HIIG Discussion Paper Series*, n.º 2015-02.
- Kay, R. H. (2012), "Exploring the use of video podcasts in education: A comprehensive review of the literature." *Computers in Human Behavior*, Vol. 28, 3, May 2012, pp. 820-831. [Online]. Available at: [dx.doi.org/10.1016/j.chb.2012.01.011](https://doi.org/10.1016/j.chb.2012.01.011).
- Kleftodimos, A. & Evangelidis, G. (2016), Using Open-Source Technologies and Open Internet Resources for Building an Interactive Video-Based Learning Environment That Supports Learning Analytics. *Smart Learning Environments*, 3(9). [Online]. [Consult. 16.Jan.2021]. Available at: doi.org/10.1186/s40561-016-0032-4.
- Lee, Chei Sian & Hamzah, Osop. (2015), "Investigating the Use of YouTube as a Self-Directed Learning Platform." R. B. Allen *et al.* (eds.), Springer International Publishing, ICADL, LNCS 9469, pp. 308-310. [Online]. [Consult. 25.Jan.2021]. Available at: [10.1007/978-3-319-27974-9](https://doi.org/10.1007/978-3-319-27974-9).
- Lipomi, Darren J. (2020), Video for Active and Remote Learning. *Trends in Chemistry*, June 2020, Vol. 2, n.º 6, pp. 483-485. [Online]. [Consult. 03.Feb.2021]. Available at: <https://doi.org/10.1016/j.trechm.2020.03.003>.
- Mayer, R. E. (2006), Ten Research-Based Principles of Multimedia Learning. In F. O. O'Neil, & R. S. Perez (eds.), *Web-Based Learning: Theory, Research and Practice*, pp. 371-390. Mahwah, NJ: Lawrence Erlbaum Associates.
- _____ Cognitive Theory and the Design of Multimedia Instruction: An Example of the Two-Way Street Between Cognition and Instruction. *Journal New Directions for Teaching & Learning*, Issue 89, pp. 55-71, Wiley. [Online]. Available at: <https://onlinelibrary.wiley.com/doi/abs/10.1002/tl.47>.
- Mayer, R. E. & Moreno, R. (2003), Nine ways to reduce cognitive load in multimedia learning. *Journal of Educational Psychologist*, Vol. 38(1), pp. 43-52. [Online]. Available at: https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1207/S15326985EP3801_6.
- Mirriahi, N. & Vigentini, L. (2017), "Analytics of Learner Video Use." *Handbook of Learning Analytics* (eds.) Society for Learning Analytics Research (SoLAR). Columbia University, USA, C. Lang, G. Siemens, University of Texas at Arlington, USA, A. Wise, New York University, USA, D. Gasevic, and University of Edinburgh, UK, pp. 251-267. [Online]. [Consult. 02.Feb.2021]. Available at: [dx.doi.org/10.18608/hla17.022](https://doi.org/10.18608/hla17.022).
- Next Thought Studios (2017), "Why Videos are Important in Education?", 31st Jan. 2017. [Online]. [Consult. 20.Jan.2021]. Available at: <http://www.nextthoughtstudios.com/video-production-blog/2017/1/31/why-videos-are-important-in-education>.
- O'Callaghan, F. *et al.* (2017), The use of lecture recordings in higher education: A review of institutional, student, and lecturer issues. *Education and Information Technologies*, 22, 1, pp. 399-415. [Online]. Available at: <https://dx.doi.org/10.1007/s10639-015-9451-z>.

- O'Donnellan, Ruairi (2019), "Video Learning: Latest Data, Stats and Trends". *Intuition*, 22nd Oct 2019. [Online]. [Consult. 23.Jan.2021]. Available at: [http://www.intuition.com/video-learning-latest-data-stats-and-trends/22 Oct. 2019](http://www.intuition.com/video-learning-latest-data-stats-and-trends/22-Oct-2019).
- Pandey, Asha (2018), "8 Examples of Video-Based Learning for Corporate Training", 29th May 2018. [Online]. [Consult. 05.Feb.2021]. Available at: https://medium.com/@asha_pandey_elearning/8-examples-of-video-based-learning-that-will-help-you-deliver-high-impact-mlearning-ffd7308aeb8.
- Pew Search (2019), "Mobile Fact Sheet", 12th June 2019. [Online]. [Consult. 10.Jan.2021]. Available at: <http://www.pewsearch.org/internet/fact-sheet/mobile>.
- Poquet, Oleksandra *et al.* (2018), "Video and Learning: A Systematic Review (2007-2017)". *Proceedings of the 8th International Conference on Learning Analytics and Knowledge (LAK'18)*, Sydney, Australia, March 2018. pp 151-160. [Online]. [Consult. 06.Jan.2021]. Available at: doi.org/10.1145/3170358.3170376.
- Rouse, Margaret (2017), "Flipping the Classroom." *TechTarget*. [Online]. [Consult. 15.Jan.2021]. Available at: <https://whatis.techtarget.com/definition/flipping-the-classroom>.
- Sabljić, M. *et al.* (2020), "Video-Based Learning (VBL)—Past, Present and Future: An Overview of the Research Published from 2008 to 2019", *Tech Know Learn*, 20th July 2020. [Online]. [Consult. 12.Jan.2021]. Available at: doi.org/10.1007/s10758-020-09455-5.
- Sherin, Miriam Gamoran & Van Es, Elizabeth, A. (2009), "Effects of Video Club Participation on Teachers' Professional Vision." *Journal of Teacher Education*, 60(1), 2009, pp. 20-37. doi.org/10.1177/0022487108328155. Accessed 03 Feb. 2021.
- Statista (2002-2019), "Desktop/laptop ownership among adults in the United States from 2008 to 2019." [Online] [Consult. 10.Jan. 2021]. Available at: <http://www.statista.com/statistics/756054/united-states-adults-desktop-laptop-ownership/>.
- Sweller, J. (1988), Cognitive load during problem solving: Effects on learning, *Cognitive Science* n.º 12, pp. 257-285. [Online]. Available at: https://onlinelibrary.wiley.com/doi/epdf/10.1207/s15516709cog1202_4.
- TechSmith (2021), "Video Statistics, Habits, and Trends You Need To Know." [Online]. [Consult. 10.Jan. 2021]. Available at: <http://www.techsmith.com/blog/video-statistics/#video-rising>.
- Valamis (1997), "Adult Learning Theories". [Online]. [Consult. 09.Feb. 2021] Available at: <http://www.valamis.com/hub/adult-learning-theories#:~:text=2.-,Self%2Ddirected%20Learning,developed%20in%201997%20by%20D.R.&text=The%20learner%20sets%20learning%20goals,teachers%2C%20mentors%2C%20or%20peers>.
- Yuen, May-Chan *et al.* (2018), "Online Getting Video for Self-Directed Learning in Digital Animation", *Tojet: The Turkish Online Journal of Educational Technology*, July 2018, volume 17, issue 3. [Online]. [Consult. 26.Jan.2021]. Available at: <http://www.tojet.net/articles/v17i3/1739.pdf>.
- Zhang, D. *et al.* (2006), "Instructional video in e-learning: Assessing the impact of interactive video on learning effectiveness", *Information & Management*, 43, pp. 15-27.

The image shows a YouTube video player interface. The video title is "تعلم البرتغالية" (Learn Portuguese) with a duration of 93 minutes and 1000 words. The video is from the channel "Education World" and has 31,442 views as of May 6, 2017. The video player shows a woman holding a play button icon. The interface includes a search bar, navigation tabs for "Tout" and "Leçons", and a list of related videos on the right side.



Cultura popular e identidades



Colonialismo-tardio, pós-colonialismo e cultura popular nos subúrbios de Maputo: um olhar a partir da marrabenta (1945-1987) [□]

Matheus Serva Pereira*

pp. 95-115

Apresentação¹

O estudo do passado moçambicano, sobretudo para o período compreendido entre as décadas de 1950 e 1980, tem recebido uma crescente diversificação em suas temáticas, objetos de investigação e nas metodologias empregadas. Apesar da permanência da centralidade das narrativas – historiográficas ou memorialísticas – para esse período histórico continuarem a concentrarem suas atenções nas lutas de libertação contra o colonialismo português e no processo de consolidação da nação após a independência, perspectivas recentes têm lançado novos olhares sobre os temas já clássicos da história moçambicana ou apresentado problemas históricos anteriormente negligenciados (Armando, 2018; Cahen, 2018 e 2019; Chaves, 2019; Meneses, 2019). Ao mesmo tempo, as análises contemporâneas sobre a ação colonial portuguesa em Moçambique durante a primeira metade do século XX, que dialogam intensamente com uma problematização do colonialismo europeu na África enquanto fenômeno histórico, estão influenciando abordagens singulares sobre o período do colonialismo-tardio e do pós-independência (Penvenne, 2015; Machava, 2018; Mattos, 2019; Pereira, 2020). Afinal, com o fim do colonialismo no pós-Segunda Guerra Mundial, as possibilidades de transformações existentes nas sociedades africanas estavam diretamente relacionadas com as configurações sociais e de poder existentes nas últimas décadas da presença europeia no continente.

Neste artigo, trilhando um caminho preliminar sobre uma vasta bibliografia que têm se assomado na última década, pretendo explorar alguns aspectos referentes as pesquisas que abordam aspectos das transformações cotidianas na vida de homens e mulheres dos subúrbios de Maputo, a “música popular” urbana, o surgimento de uma classe de músicos moçambicanos, como Alexandre Langa e Fany Mpfumo, e de ritmos musicais, como o smanje-manje e a marrabenta. O recorte cronológico proposto é justificado no sentido de buscar abarcar uma visão a partir “de baixo”. Nesse sentido, a análise que proponho parte do pressuposto de abordar a bibliografia existente a partir de suas interpretações – ou

[□] 10.21747/08742375/afr34a6

* Instituto de Ciências Sociais da Universidade de Lisboa. Investigador no projeto “INDICO – Arquivos coloniais nativos: micro-histórias e comparações” financiado através de fundos nacionais pela FCT (referência PTDC/HAR-HIS/28577/2017).

¹ Agradeço a FAPESP pela concessão das bolsas n.º 2017/07096-4 e 2018/05617-0.

não – de aspectos socioculturais das perspectivas dos próprios sujeitos sociais no passado. O objetivo é de apresentar um olhar para a vida daqueles que não necessariamente estiveram envolvidos diretamente com as transformações políticas e econômicas pelas quais passou Moçambique durante esse período e que não necessariamente estiveram em acordo com os esforços de rupturas promovidos pelas lideranças dos movimentos que estiveram na dianteira da alternância do poder colonial para o que foi desenvolvido no período pós-colonial.

Nesta empreitada, tento seguir alguns dos traços que trilhei ao longo das minhas investigações recentes, que, resumidamente, se concentraram em analisar as maneiras pelas quais formas de dançar e cantar das populações africanas sul-moçambicanas interagiram com o colonialismo português ao longo da primeira metade do século XX (Pereira, 2019a, 2019b). Avançando cronologicamente para o período pós-1945, marcado por intensas transformações, busco analisar os subúrbios da capital moçambicana, os novos ritmos musicais que pululavam nas esquinas, bares, associações, quintais, e outros espaços de interação entre mundos distintos existentes na periferia da capital, as formas de lazer e as ideias sobre o lazer, suas relações com o mundo do trabalho, com o desenrolar das causas nacionalistas e com os projetos pós-coloniais.

O texto é composto por três partes. Na primeira apresento algumas questões sobre os contextos históricos e problematizações historiográficas sobre o colonialismo e o pós-colonialismo no sul de Moçambique. Em seguida, exploro questões sobre o debate bibliográfico existente ao redor da noção de “cultura popular” para os estudos do passado africano e das pesquisas existentes sobre aspectos artísticos da produção moçambicana, enfocando nos trabalhos existentes sobre o ritmo musical marrabenta. Por último, apresento algumas reflexões e questões que pretendo desenvolver nos próximos anos.

Colonialismos e pós-colonialismos no contexto sul moçambicano: caminhos historiográficos

Em toda a região sul de Moçambique e pelas zonas mineradoras ao redor de Johannesburgo, a circulação de capitais, produtos e, principalmente, de pessoas, influenciou decisivamente aspectos fundamentais das políticas coloniais portuguesa e as experiências das populações africanas, independentemente de suas identificações jurídicas, étnicas ou raciais, durante o regime colonial. Ainda que pesquisas demonstrem a existência de uma tradição de migrações entre as populações dessa região que antecedia a presença colonial portuguesa, foi apenas com a construção e a consolidação das estruturas do poder colonizador, nas primeiras décadas do século XX, que emergiram pressões sistemáticas para um impulso migratório (Harries, 1994). O intuito principal era o de suprir, com uma mão de obra barata, as zonas mineradoras sul-africanas e a crescente malha urbana da capital Lourenço Marques – atualmente Maputo –, criando para o Estado colonial português uma de suas principais fontes de rendimento econômico (CEA-UEM, 1977; Penvenne, 1995; Covane, 2001; Zamparoni, 2007).

Com o fim da Segunda Guerra Mundial, inicia-se um novo momento na ocupação colonial no continente africano (Cooper, 2016c). No período de derrocada do colonialismo enquanto atuação europeia político-militar sobre o mundo e das respostas as ondas independentistas africanas, o contexto português de dominação na África foi marcado por um esforço de reordenamento das justificativas do poder colonial em pejejas internacionais (Monteiro, 2018), tentativas de promoção de novas políticas econômicas de exploração

(Domingos, 2013 e 2014), muitas delas baseadas em projetos de reconfigurações da posição das populações africanas dentro do campo jurídico da cidadania portuguesa e, conseqüentemente, de novas formas de exploração dessa mão de obra (O’Laughlin, 2000). O conjunto de ações em prol da reformulação colonial, ambíguo e marcado por conflitos, foi encampado por processos de formulação de formas de “nacionalismos banais luso-tropicais” (Cardão, 2014).

Esse período, denominado por uma parcela da bibliografia como do colonialismo-tardio (1945-1975), tem sido apontado como um momento “particularmente dinâmico e em grande medida responsável pela diversidade moçambicana que sucede à independência do país” (Castelo *et al.*, 2012: 24). As interpretações que repensam o mundo colonial para além da divisão entre colonizadores e colonizados, e das ações africanas marcadas apenas por dinâmicas de resistências ou colaborações, demonstraram um mundo colonial multifacetado e múltiplo (Cooper, 2005 e 2016a). A sua caracterização de processos de desmantelamentos, transformações, ressignificações, bricolagens, experiências, conflitos e negociações, implica na compreensão da realidade social do período pós-independência fundamentalmente caleidoscópica. Ou seja, como uma sociedade fragmentada, mas aberta para a produção de variadas combinações.

Após a conquista da independência moçambicana, em 1975, no contexto desenhado pela Frente de Libertação de Moçambique (FRELIMO) e na década subsequente a libertação, existiu um esforço de organização do caleidoscópico social herdado do período colonial a partir de um projeto de unificação social que tinha como base a construção da nova nação a partir do que ficou convencionado chamar de o “homem novo” moçambicano (Mariani, 2012 e Meneses, 2015). Essa proposta identitária da FRELIMO consistiu numa percepção da necessidade de eliminação, no cotidiano, do que a mesma havia definido como sinais ideológicos e culturais colonialistas (Cabaço, 2009). O ideário do “homem novo”, assim como as inúmeras políticas que foram desenvolvidas a partir dele, demonstra o quão complexa foi a construção do que a FRELIMO defendia enquanto identidade nacional moçambicana, sobretudo pelas imbricadas implicações na relação entre tradição e modernidade do mundo colonial, o que impactou diretamente as experiências cotidianas do pós-independência (Paredes, 2004 e Thomaz, 2012).

Uma parcela significativa da bibliografia sobre a construção da nação moçambicana e da identidade nacional centraliza suas questões no estudo da luta armada e/ou das ideias e ações da FRELIMO, sobretudo a partir das palavras de seu fundador, Eduardo Mondlane, e de seu sucessor e primeiro presidente moçambicano, Samora Machel. Sem dúvida, esses aspectos são importantes para compreender a formação de Moçambique enquanto nação independente. Porém, não é a única. As narrativas de unidades que giram ao redor da figura de Samora Machel possuem uma força particular num país multilíngue, plurirreligioso e pluriétnico como Moçambique. A construção de uma “comunidade imaginada” para o caso moçambicano pressupõe uma forma de amnésia que cria um passado mítico atrelado a um processo intelectual de construção de um “inimigo interno” (o “Xiconhoca”), o seu contrário correspondente, o “homem novo”, e a substituição de recordações por processos de conversão mítica do passado que elencam a liderança de Samora Machel como ponto fulcral (Macagno, 2003 e 2019).

No campo das disputas narrativas da história oficial, a consolidação de uma “história patriótica” silencia, marginaliza ou simplesmente exclui projetos políticos distintos para a nação e seus respectivos sujeitos sociais dissidentes (Ranger, 2004). Isso pode ser um problema analítico para o/a historiador/a que tenha como pretensão produzir uma análise

se a partir de uma perspectiva da História Social, que, ainda que atualmente teoricamente *démodé*, tem como pretensão interpretativa a busca por algum tipo de análise do “real”.

Os projetos nacionais pressupõem a elaboração de uma memória política silenciadora de vozes dissonantes, consequentemente empenhado numa politização narrativa sobre o passado e marcada por variadas ambiguidades (Bhabha, 1990). Nesse sentido, pesquisas como as de Omar Ribeiro Thomaz, ao empregarem de forma interdisciplinar perspectivas do trabalho de campo antropológico cruzadas com um olhar micro-histórico do cotidiano, indicam a existência de um passado recente em Moçambique marcado por amnésias e reatualizações mitificantes. Essas, por sua vez, estariam presentes mais nos desejos e discursos oficiais do que no dia a dia do rememorar daqueles que sofreram diretamente em suas vidas as consequências das ações repressoras existentes durante o período colonial ou dos reordenamentos provocados pelas engenharias sociais implementadas no “Tempo Samora” (Thomaz, 2005-2006 e 2008).² Ainda que esses questionamentos vindos de baixo não pareçam interferir num sentimento de fratricídio nacional, eles acrescentam novas camadas a complexidade da construção de uma confraternização promotora de uma unidade nacional moçambicana.

Uma maneira de identificar historicamente esses processos é por meio de uma leitura crítica da formação da FRELIMO e sua relação, por exemplo, com os diversos grupos nacionalistas surgidos no período do colonialismo-tardio, com posturas e propostas variadas, que compunham o cenário contestatório colonial urbano da então cidade de Lourenço Marques (Bastos, 2018). A existência de relações ambíguas, marcadas por aproximações porosas com as movimentações da frente de libertação, aparecem constantemente em memórias de importantes agentes sociais do contexto contestatório colonial da capital moçambicana (Honwana, 2017). Nesse período de intensas transformações da realidade colonial emergiram novas formas de viver a vida e de se expressar nos subúrbios da capital colonial.

Numa perspectiva ampla, os subsequentes contextos pós-coloniais africanos estiveram diretamente vinculados aos processos de transformações pelas quais passaram as sociedades coloniais nos anos imediatamente anteriores as conquistas das independências. Portanto, uma interpretação que coloca como perspectiva a inevitabilidade da descolonização perde de vista os variados caminhos que existiram no momento de pressões por mudanças no colonialismo, subordinando o passado ao que veio a ser construído no futuro (Cooper, 2016b). Neste sentido, defendo a necessidade de, dentro de uma perspectiva da História Social preocupada em investigar as experiências sociais de homens e mulheres subalternos no contexto moçambicano da segunda metade do século XX, deve-se evitar recortes cronológicos delimitados por periodizações demarcadoras de rupturas políticas. Isto não quer dizer que o 16 de junho de 1960, quando do Massacre de Mueda, o 25 de junho de 1962, data da formação da FRELIMO, o 25 de setembro de 1964, início da luta armada, ou o 25 de junho de 1975, dia da independência, devam ser desconsiderados enquanto datas-eventos que demarcaram processos históricos específicos fundamentais para a elaboração do que veio a ser a nação moçambicana independente. Livros como o *História da FRELIMO* (1983) ou o filme *25*, realizado por José Celso Martinez e Celso Lucas, com o apoio do Instituto Nacional de Cinema, lançado entre 1976/77, demonstram a existência de uma contínua preocupação dos dirigentes da FRELIMO, na década subsequente a independência, em monopolizar uma narrativa sobre a história de Moçambique

enquanto nação demarcada por datas que estivessem diretamente vinculadas a formação do movimento de contestação política. Nessa perspectiva, imaginar a nação seria o mesmo que imaginar a FRELIMO.³

No entanto, apesar da transição da colonização para a independência ser um marco cronológico fundamental, no campo das convivências cotidianas das populações “comuns” existiram rupturas e continuidades, muitas vezes não intencionais, no que diz respeito à atuação do Estado colonial para o Estado pós-colonial (Ribeiro, 2007 e Gallo, 2017). Nesse sentido, a construção dos inimigos do projeto revolucionário frelimista passou por uma proposta moralizante da experiência humana que elencou, dentre outros, músicos, boêmios, prostitutas, ou seja, toda uma ampla gama de indivíduos, muitos deles produtores de uma cultura popular urbana, existentes no complexo mundo citadino da capital colonial, como pessoas desviantes das normas pressupostas e, consequentemente, inimigos da nova nação libertada.

Cultura popular e marrabenta (1945-1987)

A utilização de conceitos específicos construídos e empregados pelas Ciências Sociais, com o intuito de definir, delimitar ou caracterizar grupos – ou classes – a partir de suas práticas culturais possui uma história longa, multifacetada e repleta de clivagens. Fadada ao desaparecimento, amálgama da nação, patrimônio imaterial potencialmente comercializável para o mercado internacional do turismo, essas são apenas algumas das possibilidades e maneiras pelas quais o conceito de “cultura popular” foi – e continua sendo – empregado. Disputas acadêmicas e políticas distintas permeiam a aplicação do conceito e suas possíveis variações, sobretudo quando o mesmo é empregado, resignificado ou problematizado a partir da sua relação com a configuração, por vezes identitária, sobre o sentido de “povo” e nação.

Sua característica controversa, como apresenta Martha Abreu, está na dificuldade em definir o conceito e, consequentemente, na pluralidade de perspectivas que o empregam:

No sentido mais comum, [o conceito de “cultura popular”] pode ser usado, quantitativamente, em termos positivos [...] e negativos [...]. Para uns, a cultura popular equivale ao folclore, entendido como o conjunto das tradições culturais de um país ou região; para outros, inversamente, o popular desapareceu na irresistível pressão da cultura de massa (sempre associada à expansão do rádio, televisão e cinema) e não é mais possível saber o que é originalmente ou essencialmente do povo e dos setores populares. Para muitos [...] o conceito ainda consegue expressar um certo sentido de diferença, alteridade e estranhamento cultural em relação a outras práticas culturais (ditas eruditas, oficiais ou mais refinadas) em uma mesma sociedade, embora estas diferenças possam ser vistas como um sistema simbólico coerente e autônomo, ou, inversamente, como dependente e carente em relação à cultura dos grupos ditos dominantes (2003: 83).

A emergência da palavra inglesa *folklore* (saber do povo), em meados do século XIX, em comitância a processos europeus demarcados pela consolidação dos Estados-nação e das mudanças das posturas imperiais europeias sobre a África, correlacionaram a ideia de folclore com perspectivas de recolha de costumes – músicas, festas, saberes, rituais –, sobretudo rurais europeus, enquanto sinônimos de uma essência, do espírito de um “povo”. Neste cenário, a África emergia, por um lado, como um local socialmente e culturalmente estagnado no

2 O “Tempo Samora”, faz referência ao período correspondente entre 1975 e 1986, de presidência do líder da FRELIMO, Samora Machel.

3 Esse aspecto da história moçambicana foi abordado recentemente na exposição “Moçambique: independência e nação no AEL”, que pode ser vista pelo link: <https://www.expo.ifch.unicamp.br/portal/mocambique> e teve como coordenadores Lucilene Reginaldo e Matheus Serva Pereira Consultado em 07/04/2020.

tempo que, por isso mesmo, demandaria a intervenção civilizacional europeia. Por outro lado, as formas de vida das populações africanas foram entendidas como laboratórios para investigações e engenharias sociais que almejavam encontrar no continente formas organizacionais homeostáticas, ou seja, distantes das supostas ameaças da modernidade que pairavam o solo Europeu e que haviam apagado as almejadas essenciais da tradição (Harries, 2007).

A artificialidade dessa formulação teórica-intervencionista sobre as realidades socio-culturais africanas, sobretudo em contextos subsaarianos, que integram, interagem e interveem, de maneira variada, nas dinâmicas econômicas, políticas, sociais e culturais da expansão e consolidação do capitalismo e da modernidade, o que quer que ambos os termos signifiquem, enquanto sistema mundo, escamoteia as interpretações racializantes e racistas intrínsecas aos projetos coloniais europeus dos séculos XIX e XX. Para Portugal, trabalhos como os de Vera Marques Alves e de Marcos Cardão, demonstram as íntimas relações existentes entre órgãos do Estado, política Salazarista, ciências sociais e projetos políticos ideológicos nacionalistas-colonialistas, como convergentes na seleção e defesa de práticas e costumes como representativos da cultura popular portuguesa e, portanto, necessitados de proteção pelo regime salazarista. Ao mesmo tempo, o esforço do Estado Novo Português (1933-1974) em desenvolver projetos de homogeneização de práticas culturais, convergiu essas práticas para serem designadas como folclore e direcionou-as para um determinado fim político-ideológico (Alves, 2013 e Cardão, 2014).

Pesquisas pioneiras sobre práticas musicais e/ou dançantes, desenvolvidos em diferentes campos das ciências sociais, haviam promovido trabalhos que apontavam para a importância de destacar processos históricos, situações sociais e a agência dos sujeitos sociais, em detrimento de análises concentradas em problematizações a-históricas de múltiplas formas performáticas culturais. Trabalhos como os do etnomusicólogo Hugh Tracey, nos anos 1940, do antropólogo Clyde Mitchel, nos anos 1950, e do historiador Terence Ranger, nos anos 1970, são apenas alguns dos exemplos da importância em estudar as complexas interações entre dança, música e processos sociais ocorridos em diferentes contextos ao longo do período de dominação europeia sobre a África, nesse caso específico para as regiões Austral e Oriental do continente (Tracey, 1970; Mitchell, 2010; Ranger, 1975). Porém, suas preocupações passaram por questões tangenciais das que vieram a se configurar nos anos 1980 no campo das investigações que empregaram o conceito de “cultura popular” na História da África.

A dificuldade ao promover uma investigação sobre os contextos africanos, fossem dominados por Portugal ou por outra nação europeia, corresponde, dentre variadas questões, aos esforços em suplantar barreiras referentes às aplicabilidades de conceitos erguidos a partir de experiências sociais e contextos históricos marcadamente europeus, sobretudo dominados por uma perspectiva cisgênero, masculina e branca. No final dos anos 1980, com o importante artigo de Karin Barber, *Popular Arts in Africa* (1987), são estabelecidos parâmetros de análise que permanecem fundamentais na problematização da aplicação dos conceitos de cultura e arte popular em contextos africanos. Como a autora afirma, “quando a distinção entre ‘folk’/tradicional, ‘popular’, e ‘massa’, ou entre cultura ‘alta’ e ‘baixa’ é transplantada para a África, [...] as já porosas e ambíguas classificações parecem mudar em seus eixos e se reconfiguram em um instável, quase inutilizável, paradigma” (Barber, 1997: 4).⁴

4 No original: “When the distinction between ‘folk’/traditional, ‘popular’, and ‘mass’, or that between ‘high’ and ‘low’ culture is transplanted to Africa, then, the already-porous and ambiguous classifications seem to turn around on their axes and reconfigure themselves into an unstable, almost unusable paradigm”.

Questionando as distinções tentadoras da tradição e da modernidade que permeavam uma parcela significativa dos estudos sobre as formas culturais africanas, Barber defende que investigar a cultura popular na África deve ter como perspectiva um abandono das interpretações baseadas na noção de autenticidade e uma acurada avaliação dos processos históricos que promoveram formulações e reformulações das identidades dos grupos sociais ao longo do período colonial e pós-colonial. Nessa perspectiva, as dificuldades de definição, baseadas na ambiguidade existentes no termo “popular” por conta das lutas políticas e culturais que o rodeiam, com seus múltiplos e co-existentes significados, não seriam uma barreira intransponível para a sua aplicabilidade. Ao invés de tratá-lo como uma demarcação classificatória relacionada a uma categoria de produção cultural, corresponderia, assim, a uma área de exploração, a um ponto de partida no qual a cultura é compreendida como um processo ininterrupto de mistura de experiências, práticas e tempos distintos, tendo como centralidade investigativa as experiências não homogêneas dos produtores das práticas culturais. Com isso, é postulada uma fundamental crítica a pontos de vista recorrentes nesse campo. A autora coloca em xeque o problema, perceptível muito mais no observador do que no observado, do sentimento de “perda de autenticidade”, que pressupõem conclusões sobre as possibilidades de ação dos sujeitos sociais africanos restritas entre uma inescapável e opressora “ocidentalização” ou uma “resistência”, quase que heroica, a modernidade. Ao mesmo tempo, descarta leituras que atribuem uma passividade aos sujeitos sociais, destacando, ao invés, aspectos “de mudança e progresso trazidos pela vigorosa agência dos mais desfavorecidos” (Barber, 1997: 6).⁵

Muita coisa mudou no continente africano desde o primeiro artigo de Barber, publicado em 1987, e a coletânea que a mesma organizou com o intuito de apresentar algumas das principais perspectivas do campo de estudo da cultura popular na África, em 1997. De campo marginal, compreendido como subproduto, consolidou-se como um dinâmico local para investigadores desenvolverem suas reflexões sobre a História da África. Dentre as várias transformações políticas e econômicas desses últimos 30 anos, uma bastante perceptível para aqueles que iniciaram suas investigações na década de 2010 – e talvez antes disso – é a da expansão do acesso à internet, sobretudo por meio do celular, nas grandes cidades africanas. Essa nova forma de interação tecnológica interfere diretamente no cotidiano das pessoas. Recentemente, Onookome Okome e Stephanie Newell organizaram uma edição especial para a revista *Research in African Literatures*, com o objetivo de revisar o campo e apresentar alguns dos caminhos investigativos desenvolvidos a partir da grande influência da obra de Barber (2012). Dentre as variadas temáticas que os artigos presentes no volume abordam, seus organizadores destacam como, independente dos meios pelas quais a cultura popular é produzida, consumida ou disseminada, continua a ser relevante o papel social e político reivindicatório das formas cotidianas de expressões populares. A própria Karin Barber, em seu prefácio para o dossiê, identifica duas questões fundamentais. Uma é a crítica que precisa ser realizada ao seu esforço pioneiro, que continua perceptível na bibliografia internacional, da diminuta atenção a exemplos comparativos para regiões da África que passaram por experiências de colonização portuguesa. Outra, são as mudanças em suas análises subsequentes que enveredaram para uma preocupação cada vez maior de acompanhar as experiências da vida cotidiana e compreender como e por que da emergência de novas práticas culturais ao longo do século XX africano (Barber, 2012).

A virada de Barber para uma análise das experiências cotidianas relaciona-se com debates da História Social que foram concomitantes as transformações no saber historiográfico produzido sobre a África. A ênfase em estudar processos históricos centrados em análise

5 No original: “of change and progress brought about by the vigorous agency of the underprivileged themselves”.

empiricamente sólidas, com tipos documentais bastante variados, tendo também os indivíduos, suas agências e eventos específicos como pontos fulcrais de análise trouxeram consigo uma perspectiva de defesa da necessidade de repensar a relação entre história e esquemas culturais. Nesse sentido, a cultura pode ser apreciada como uma tensão entre formas de conceber e articular maneiras de interpretar o mundo, relacionadas às experiências em comum e as práticas específicas de ações, sem excluir possíveis interpretações divergentes. Simultaneamente, é a capacidade cotidiana de transformar um compartilhamento de atitudes comuns para lidar com problemas partilhados ou específicos.

Para o contexto moçambicano, pesquisas como as desenvolvidas por Edward Alpers, nos anos 1980, apontam para importantes relações entre variadas formas de produção artística e as lutas políticas contrárias ao colonialismo. Apesar de não enveredar para a proposta de Barber sobre a vitalidade da análise dos elementos cotidianos que formularam essas produções, os trabalhos de Alpers são demonstrativos de um amplo campo por ser ainda aprofundado. O autor, por exemplo, em artigo pioneiro publicado em 1983, apontou a relevância de variadas expressões culturais, como a música e a dança, como local de resistência à exploração e a humilhação colonial (Alpers, 1983). Noutro momento, Alpers enveredou para uma análise das esculturas e, principalmente, pinturas produzidas durante as lutas nacionalistas, estabelecendo uma análise que as relaciona com alguns incentivos realizados pela FRELIMO para uma produção visual que representasse os intuítos revolucionários da frente de libertação (Alpers, 1988). Mais recentemente, Lia Laranjeira, apesar de não citar os artigos de Alpers, revisita algumas das perspectivas desse autor e apresenta novas abordagens em seu enfoque da chamada “arte *makonde*”, produzida no norte de Moçambique. A preocupação de Laranjeira é de compreender “as interseções entre a arte *makonde*, os deslocamentos forçados para a Tanganyika, as articulações políticas da população *makonde* nesta localidade e a participação deste grupo na guerrilha contra o domínio colonial português” (Laranjeira, 2016).

O livro de Leroy Vail e Landeg White, *Power and the Praise Poem. Southern African Voices in History* (1991), é outro belíssimo exemplo de investigação sobre formas culturais populares, mais especificamente sobre a poesia oral e musicalidade compartilhadas cotidianamente, existentes em Moçambique e países fronteiriços, e como essas são empregadas para expressar opiniões e promover intervenções sociais reivindicatórias. O artigo *Plantation protest: the History of a Mozambican Song*, presente no livro editado por Karin Barber, *Readings in African Popular Culture* (1997), é outro exemplo de investigação realizadas por Vail e White que emprega a ideia de cultura popular. Analisam, aqui, canções sobre o cotidiano laboral, as relações de trabalho e as formas de poder na região do rio Zambeze controlada pela Sena Sugar Estates Ltd. A chamada “Paiva song” e o repertório recolhido em suas investigações corresponderia a uma tradição coletiva de rejeição ao sofrimento causado pela empresa de exploração agrícola e uma forma de preservação das identidades em um contexto colonial de brutal exploração.⁶

Para o espaço urbano moçambicano, o artigo de Nuno Domingos, *Cultura popular urbana e configurações imperiais* (2012a), é ponto fulcral na tentativa de aplicação do conceito de cultura popular no contexto da cidade de Maputo durante o período colonial. Apresentando um panorama sobre as possibilidades de pesquisa pormenorizadas em objetos específicos cabíveis de serem inquiridos, Domingos esforça-se em indicar caminhos de

investigação sobre as dimensões do lazer no mundo urbano colonial, associando-as a produção de uma cultura popular que dialogava com formas de consumo globais, ao mesmo tempo em que respondiam a uma dimensão local de usufruto dos espaços e das práticas num ambiente segregado racialmente. Por um lado, ocorria o reforçar das barreiras e fronteiras projetadas pelo regime colonial português. Por outro lado, serviram como rompimento de distinções, momentos de intercâmbio ou espaços contestatórios. Segundo o autor, “a cultura popular ajudou a delimitar fronteiras, atuando como um marcador simbólico instigador de processos de distinção; num sentido inverso, rompeu por vezes com esses limites, criando pontos de contato e interdependência” (Domingos, 2012a: 396). Seria no usufruto, no consumo de bens e nas práticas culturais populares desenvolvidas no mundo urbano da então Lourenço Marques que as populações africanas discriminadas forçavam as frestas das distinções jurídicas engendradas pelo poder colonial português. Como Domingos aponta em outro momento, as “distintas estratégias do poder colonial limitaram as possibilidades de vida dos habitantes da grande periferia urbana, mas não anularam o seu papel na construção da cidade” (Domingos, 2013: 60).

É justamente no período do colonialismo-tardio que as cidades na África se tornaram laboratórios de transformações econômicas e sociais. Entre as décadas de 1950 e 1970, ocorreram diversas mudanças no campo do poder colonial português em Lourenço Marques advindas com a dinâmica da modernização econômica incentivada pelo Estado e pelo grande capital privado. Essas mudanças renovaram o debate sobre as populações negras/africanas que viviam na periferia da cidade e, principalmente, o seu enquadramento jurídico e social dentro do espaço colonial português. O objetivo primordial desse processo era o da reorganização das lógicas de reprodução da mão de obra africana. Ainda que existisse um reformismo colonial nesse período, encapado, por exemplo, pelo fim do indigenato em 1961, permanecia o interesse na conservação da existência de uma mão de obra barata, abundante, controlada/tutelada e vigiada por meio de lógicas coercitivas que as enquadrasse nos desejos exploratórios portugueses (estatais ou privados), intrínseco aos projetos modernizantes desenvolvimentistas que foram idealizados para os subúrbios de Lourenço Marques e sua população. Ou seja, no novo momento econômico e político pós-1945, novas formulações foram criadas para manter as coisas como estavam. O intuito era o de conservar uma mão de obra africana abundante e barata nos subúrbios, que continuaria trabalhando nas condições que o sistema colonial desejava que existissem. Consequentemente, perpetuava-se a segregação racialmente construída e promovia-se uma representação da cidade como, ambivalentemente, local primordialmente branco, mas, ao mesmo tempo, símbolo idílico de um ideal mestiço luso-tropical.

As categorias hierárquicas baseadas em critérios racistas, criadas pelo colonialismo português para enquadrar juridicamente as populações africanas, abolidas legalmente em 1961, permaneceram importantes nas análises coloniais sobre as vivências cotidianas das populações africanas/negras em Lourenço Marques. Pensados enquanto indivíduos despreparados para a vivência na urbe, os anteriormente chamados pela alcunha de “indígenas” que habitavam as cidades, rebatizados eufemisticamente nesse contexto como “trabalhador indiferenciado”, sofreriam com o que veio a ser convencionalizado como o fenômeno da “destribalização”. Segundo Rita-Ferreira, funcionário colonial português em Moçambique, cientista social e realizador de um dos estudos mais pormenorizados sobre os “africanos de Lourenço Marques”, esse era um fenômeno perceptível nos subúrbios da capital moçambicana (Rita-Ferreira, 1967/68). O afrouxamento de laços considerados tradicionais e o contato com um mundo urbano que supostamente não lhes era compreensível, seriam fatores geradores do descontrolo colonial nos subúrbios e das ações e

⁶ Cabe apontar que o artigo de Vail e White foi publicado diversas vezes, com alterações que decorrem do avançar das pesquisas dos autores, como no capítulo seis do livro de 1991, ou no artigo “Plantation protest: the History of a Mozambican Song”. In: *Journal of Southern African Studies*, vol. 5, n.º 1 (Oct., 1978: 1-25).

práticas dessa população consideradas como amorais e/ou criminosas. O insucesso dos projetos tutelares coloniais e as insatisfações às formas de exploração transfiguravam-se, nessa leitura, em uma questão cultural.

A existência de um ambiente de trocas culturais nos subúrbios de Lourenço Marques, sobretudo devido à presença de trabalhadores de diferentes regiões que circulavam entre a África do Sul, a periferia da cidade e suas regiões rurais de origem, tem sido um ponto de destaque para uma parte da bibliografia dedicada a estudar a pujança musical urbana desse período. Apesar de ser perceptível o crescimento do interesse historiográfico pelo campo artístico dos cenários musicais urbanos durante o contexto das independências e do pós-independência em toda a África (Stewart, 2000; Lwanda, 2008; Moorman, 2008; Charry, 2018), ainda são poucos os trabalhos sobre o cotidiano de homens e mulheres africanas no perímetro urbano laurentino e sua relação com a emergência de novos ritmos musicais, como a marrabenta.⁷

Das pesquisas existentes tendo especificamente a marrabenta como objeto central de análise, pelo menos no seu anunciar, gostaria de lançar um olhar mais detalhado aos trabalhos realizados por António Sopa, Rui Laranjeira e Elúcio Filipe.⁸ As investigações concretizadas pelos três, apesar de seguirem caminhos distintos, estão preocupadas em delimitar aspectos negligenciados bibliograficamente sobre os processos de construção da nação moçambicana. Seus trabalhos são fundamentais e sem paralelos. Porém, não esgotam a temática da música produzida, majoritariamente por homens, nos subúrbios de Lourenço Marques/Maputo durante a segunda metade do século XX. De maneira geral, alguns pontos que precisam ser problematizados perpassam as três pesquisas. Preocupados em compreender aspectos da constituição da nação moçambicana, os músicos propriamente ditos não são abordados enquanto sujeitos de suas histórias, o que acarreta em interpretações que atribuem pouca ou nenhuma atenção a capacidade comunicativa e interventora das letras das músicas. Outra questão a ser salientada é a diminuta atenção na elaboração de uma História Social dos subúrbios a partir das experiências dos artistas e a marginalização analítica para com aqueles que não estiveram envolvidos diretamente (ou intencionalmente) com as lutas anticoloniais ou nacionalistas.⁹ Também é possível perceber uma preferência para um recorte cronológico ou uma maior atenção analítica para o período colonial e, por último, a adoção de uma narrativa histórica tendencialmente teleológica sobre o movimento nacionalista, que reverbera em uma leitura que escamoteia os conflitos dentro do “lado moçambicano”, como a conhecida desconfiança das lideranças da FRELIMO em relação aos grupos anticoloniais ou nacionalistas formados por intelectuais da capital moçambicana.¹⁰

Efetivamente, a obra de António Sopa (2014) possui um amplo recorte cronológico e um ambicioso objetivo de análise. Ainda que o início cronológico de sua pesquisa seja

na década de 1920, o grosso de seu trabalho está delimitado ao período entre 1950 e 1975. O formidável esforço de levantamento de fontes existentes sobre a “música popular urbana em Lourenço Marques” realizado por Sopa, materializou-se num amplo estudo descritivo que apresenta um vasto leque de possibilidades de análises. Porém, o autor, preocupado em realizar um esmiuçar de uma variedade de temas e objetos dentro do dilatado – e pouco fundamentado teoricamente ao longo da obra – campo da “música popular urbana”, produz uma interpretação, por vezes, demasiado linear. Na busca pelas raízes sonoras de uma nação, o autor esforça-se em encontrar uma tendência no campo da produção musical urbana laurentina que, quase naturalmente, teve como rumo à constituição de uma identidade nacional moçambicana por meio das ondas sonoras. A narrativa de Sopa, sobretudo quando vinculada as transformações políticas pelas quais Moçambique passava no período de emergência da marrabenta enquanto ritmo que poderia representar aspectos identitários políticos em disputa nos anos 1950 e 1960, tendeu para uma abordagem descritiva e presa à busca por uma autenticidade moçambicana supostamente existente nos ritmos escutados e tocados na periferia de Lourenço Marques. Ainda assim, seu trabalho é referência, especialmente quando cruzamos com os dados a respeito da expansão urbana da cidade ao longo do século XX e a pujança econômica da região, assim como as disputas políticas no contexto de luta pela independência.

Diferentemente de Sopa, as obras de Rui Laranjeira (2014) e de Elúcio Filipe (2012) possuem um recorte temático mais específico, tendo como objeto central de análise a marrabenta e alguns temas que a rodeiam. O livro de Laranjeira, *A Marrabenta: sua evolução e estilização, 1950-2002*, é resultado de sua licenciatura em História na Universidade Eduardo Mondlane. Preocupado em estudar o que define como “evolução” do ritmo, Laranjeira apresenta uma preocupação analítica ímpar ao não delimitar seu recorte interpretativo a partir de marcos temporais do campo das transformações políticas pelas quais Moçambique passou na segunda metade do século XX. O emprego de termos, como “evolução”, “estilização” e “aculturação”, sem uma devida preocupação conceitual, materializa-se num esforço do autor em analisar uma cronologia que evidencia períodos específicos da história do ritmo. Em sua interpretação, os processos históricos são compreendidos como espécies de etapas genealógicas na qual a marrabenta está envolvida como expressão musical de um determinado desígnio de poder instaurado, tendo sido guiada por relações externas ao campo propriamente musical do seu surgimento até o momento em que se consolidou hegemonicamente, já no início dos anos 2000, como música nacional moçambicana. Laranjeira apresenta, assim, o poder colonial como uma forma de dominação totalizante onipresente, o que o permite se abster de analisar as diversas letras de música que cita na sua obra, taxando-as de forma reducionista como reveladoras de um “conteúdo inofensivo” decorrente da fiscalização portuguesa (2014: 127). Nessa perspectiva, o discurso do luso-tropicalismo e as “ações psicossociais” como estratégia contraofensiva de sedução e conquista das populações africanas em resposta ao movimento de libertação, teriam sido as principais responsáveis pela promoção e popularização da marrabenta. Ou seja, para Laranjeira, a marrabenta havia se tornado popular nos anos 1960 graças, quase que exclusivamente, às mudanças promovidas pelo regime colonial que tiveram como objetivo conter o movimento de independência.

Como consequência dessa proximidade com o poder colonial português, o ritmo e os músicos que o tocavam haviam terminado por serem taxados como desqualificados para representar a nova nação. O ressurgimento do ritmo como símbolo de uma identidade capaz de representar a moçambicanidade só teria retornado à centralidade dos debates políticos com o fim do período da experiência socialista frelimista. Sem discordar dessa

7 Isso não quer dizer que inexistem investigações sobre variados aspectos das experiências cotidianas suburbanas de Lourenço Marques durante o colonialismo-tardio. Ver, por exemplo Domingos, 2012b.

8 Quando do levantamento bibliográfico para o artigo, deparei-me com a existência de outras pesquisas acadêmicas que possuem aspectos da marrabenta como objeto de análise. Infelizmente, ainda não consegui ter acesso a esses trabalhos (Schwalbach, 2002; Matsinhe, 2005; Freitas, 2018). Curiosamente, são estudos que dedicam suas análises ao período pós-colonial.

9 A referência a dois tipos de lutas – a anticolonial e a nacional – corresponde ao esforço interpretativo como proposto por Michel Cahen, que destaca que “o anti-colonialismo e o nacionalismo são tendências históricas que se cruzam, sem dúvida alguma com frequência, mas que não podem ser confundidas” (Cahen, 2005: 67).

10 Desde a publicação dos primeiros relatos sobre a experiência da FRELIMO em Maputo no pós-independência é possível encontrar relatos sobre esse conflito. Outro conflito que surge, de maneira mais silenciada, é o de cunho racial, entre “negros” e “mulatos” nos espaços de lazer e nas organizações políticas. Ver Correa e Homem, 1977.

narrativa sobre o declínio e ressurgimento da marrabenta no período pós-colonial, a interpretação de Laranjeira tende a projetar no passado perspectivas existentes no presente. Uma questão importante a ser colocada em sua obra é de que a marrabenta é apresentada ao longo de seu livro apenas na dimensão existente dos seus vínculos com diferentes camadas de intelectuais moçambicanos nacionalistas ou por meio das atitudes dos membros do poder colonial e pós-colonial. Sua popularização, disseminação e composições teriam emergido, nos anos 1950-1960, na sua leitura, como resultado dos mecanismos do controle colonial português. Como consequência, termina por retirar a capacidade dos músicos e de seu público de possuírem qualquer autonomia para agirem dentro das situações sociais em que se encontravam. Ao mesmo tempo, pressupõe-se o fim do colonialismo como algo inexorável a década de 1960, na medida em que corrobora a interpretação subsequente à independência, de que a marrabenta simbolizava a “banalidade colonial” imposta com o objetivo de manipular as “pessoas comuns” em prol de uma normalidade que as afastava da luta armada.

Seguindo a perspectiva consensual do ritmo como “gênero musical híbrido e urbano”, no artigo *A invenção de uma sociedade lusotropical na era da descolonização em África* (2017), Eléusio Filipe, assim como Rui Laranjeira, associa uma aparente característica inofensiva das canções de marrabenta com às transformações políticas coloniais portuguesas surgidas no período tardo-colonial. Nesse artigo, o autor apresenta algumas das perspectivas de análise e conclusões existentes em sua tese de doutoramento, defendida em 2012, na Universidade de Minnesota. A preocupação central de sua investigação está no estudo das relações entre intelectuais nacionalistas que atuavam no jornal *O Brado Africano* e em associações recreativo-desportivas, como o *Centro Associativo dos Negros de Moçambique* e a *Associação Africana*, nas décadas de 1950-1970. Filipe também está preocupado em analisar as ações e intuítos desses intelectuais de moldar uma determinada identidade nacional moçambicana junto dos músicos que faziam suas carreiras nos subúrbios de Lourenço Marques.

Diferentemente dos exemplos apresentados anteriores, a obra de Filipe realiza um amplo e sólido apanhado bibliográfico sobre o estudo da música e sua relação com a construção das identidades nacionais em contextos africanos. O autor também procura encontrar possíveis paralelos com outras regiões, sobretudo Brasil e Colômbia, que teriam passado por fenômenos semelhantes de aproximação entre ritmos musicais, artistas e intelectuais interessados em produzir uma identidade nacional específica (Filipe, 2012: 28-35). De maneira competente e exemplar, Filipe consegue apresentar ao leitor o objetivo central de sua tese, que consiste em estudar os processos de construção de uma noção de autenticidade moçambicana e a maneira como os intelectuais agiram, por meio de seus escritos e influências sobre os músicos, na produção dessa autenticidade. A investigação do processo de envolvimento dos intelectuais na apropriação da música feita por “indígenas” no subúrbio de Lourenço Marques em um projeto de identidade nacional moçambicana que buscava se dissociar de valores culturais portugueses, é tema que permeia sua análise. Sua preocupação é a de estudar, sobretudo, as ações de intelectuais militantes que vivenciaram e agiram na capital moçambicana, como esses dialogaram com as ações portuguesas de tentativas de apropriação de práticas culturais suburbanas em prol de um discurso defensor da continuidade do colonialismo e de como esses intelectuais operacionalizaram a música e os músicos em prol de um projeto de nação. Como é apresentado ao longo de sua obra, com um acurado uso de fontes escritas de diferentes formatos e entrevistas, foi, a partir dos anos 1950, que os “intelectuais se envolveram ativamente na construção da

identidade nacional moçambicana através da música [...] abraçando e celebrando apresentações de música indígena nos subúrbios que cercavam a cidade de cimento, enquanto rejeitavam implícita e explicitamente os valores culturais portugueses” (Filipe, 2012: 48).¹¹ No entanto, ao qualificar qualquer noção de “tradicional” ou “popular” como “inadequada para examinar a música produzida e consumida na colonial Lourenço Marques, particularmente a marrabenta entre as décadas de 1950 e 70” (Filipe, 2012: 28),¹² Filipe mantém em aberto as possibilidades de realização de uma leitura a contrapelo, de baixo para cima, na qual os debates sobre a identidade nacional moçambicana, ou simplesmente moçambicanidade, também foram fortemente influenciados, no cotidiano daqueles que não estiveram diretamente vinculados nessa construção, pelas ações e interesses dos músicos que edificaram suas carreiras nesse período. Como foi apresentado anteriormente, os estudos africanos que têm centrado suas preocupações a partir do conceito de “cultura popular” tendem a defender um olhar privilegiado para a capacidade de ação e interferência dos agentes das práticas culturais realizadas por aqueles mais desfavorecidos. Para além disso, na leitura de Filipe, a moçambicanidade emerge como um debate intelectual de apropriação e ressignificação da “cultura popular”, o que acarreta uma interpretação da identidade nacional de cima pra baixo, que estabelece contendas apenas com o poder colonial português. Nesse sentido, torna invisível a existência de conflitos internos entre pautas anticoloniais e nacionalistas, entre o mundo urbano promovedor de uma moçambicanidade específica e outros mundos, como o desenhado pela FRELIMO, independentemente das possíveis inadequações existentes entre as leituras dos intelectuais urbanos e as propaladas pela frente.

Quero deixar evidente que o trabalho de Eléusio Filipe é fundamental para o avançar dos estudos sobre o colonialismo-tardio e a relação entre música, intelectualidade e nacionalismo em Moçambique. Porém, não encerra o assunto. Por um lado, sua pesquisa é basilar para compreender as apropriações feitas por homens – e poucas mulheres – que se debruçaram sobre a música produzida nos subúrbios de Lourenço Marques em busca de práticas culturais palatáveis para seus projetos anticoloniais, ou para compreender as tentativas coloniais de ressignificação de suas formas de dominação em um contexto altamente contestatório.¹³ Por outro lado, seu enfoque termina por deixar a margem à atuação dos músicos, dançarinos e dançarinas, por vezes marginalizando-os como incapazes de interferir de maneira significativa enquanto agentes da história. Outra questão importante de ser salientada é uma carência de análises que colocam em confronto suas fontes orais com suas fontes escritas de arquivos. Sua opção por produzir uma história da ação intelectual sobre a marrabenta acaba por negligenciar os conflitos pelo significado do estilo – musical e dançante – existentes entre intelectuais e músicos, que perdura ainda hoje. É perceptível, a partir das citações que Filipe faz de grandes trechos da entrevista que realizou com o músico João Domingos, um dos mais importantes dos anos 1950-70, que existe um descompasso entre o exercício de memorização presente na sua fala e as interpretações de intelectuais, como José Craveirinha e Luís Bernardo Honwana, sobre o emprego de uma característica híbrida da marrabenta como motivo primordial para a sua

11 No original: “intellectuals were actively involved in building Mozambican national identity through music [...] by embracing and celebrating indigenous dance and music performances in the suburbs surrounding the cement city while implicitly and explicitly rejecting Portuguese cultural values”.

12 No original: “inadequate to examine the music produced and consumed in colonial Lourenço Marques particularly *marrabenta* between 1950s and ‘70s”.

13 As clivagens de gênero, o papel e a atuação das mulheres dentro do campo intelectual e musical moçambicano para o período entre 1945 e 1990 são temas que ainda estão por serem investigados pela historiografia.

escolha enquanto símbolo sonoro da nacionalidade moçambicana. Afinal, na entrevista que Domingos concedeu para Filipe, em 2004, o autor perguntou: “Pelo que você está descrevendo, sugere que a marrabenta foi um produto de um longo processo de fertilização cruzada”. Ou seja, Filipe indica uma ideia de hibridização, existente por conta das experiências múltiplas ocorridas na periferia de Lourenço Marques, como fundamental para o surgimento da marrabenta. Porém, o músico respondeu veementemente: “Não, o ritmo já existia. A única diferença é exatamente o nome” (Filipe, 2012: 14-15). Ou seja, Domingos, parece tentar evitar problematizar a pluralidade existente no ritmo, entendendo-a como “tradicional” e, por causa disso, moçambicana. Essa é uma leitura diametralmente oposta daquela propalada nos anos 1950-70 pelos intelectuais estudados por Filipe, que entendiam a marrabenta como fruto da moçambicanidade não por ser “tradicional”, mas por ser “híbrida” e, assim, supostamente poder representar todo o país que se almejava ser construído.

Temática longe de estar encerrada, muitas das entrevistas citadas ao longo de sua tese parecem estar em diálogo com processos de memorização baseados em pautas contemporâneas aos momentos em que foram realizadas, como é o caso da paternidade da marrabenta. Provavelmente, essa é uma questão que está relacionada a influência bibliográfica presente na obra de Elúcio Filipe. Um exemplo disso está na similitude, apontada pelo autor, entre suas abordagens e os debates sobre o samba como símbolo de uma identidade nacional brasileira.¹⁴ O problema é que o trabalho de Filipe ignora os questionamentos historiográficos existentes sobre a bibliografia que cita como inspiração, como a ausência de conflitos entre intelectuais e músicos, a invisibilidade dos músicos como agentes históricos que debatem (e discordam) dos intelectuais, uma valorização, em certo ponto, demasiado elevada da capacidade dos intelectuais em trilharem uma única e consensual interpretação sobre a relação entre música e nação, ou a ausência de complexificação de questões-chave para a compreensão das leituras intelectuais, como a questão da raça e do racismo na construção da identidade nacional. Atualmente, interpretações como as de Maria Clementina Pereira Cunha (2015) ou de Carlos Sandroni (2001) apontam para outras leituras possíveis, identificando intensas disputas na consolidação da forma, do conteúdo e dos significados ao redor do samba, valorizando, sobretudo, interpretações baseadas na história social vista de baixo que elenca o ponto de vista dos agentes produtores dos ritmos musicais e seus contextos cotidianos de vida, independentemente da apropriação intelectual de suas expressões artísticas.

É exatamente neste aspecto que acredito ainda existir um amplo campo de investigação a ser aprofundado na história de Moçambique. O que quero dizer é que Elúcio Filipe, Rui Laranjeira e António Sopa fizeram importantes e pioneiros trabalhos investigativos, sobretudo em suas abordagens sobre a relação de grupos de intelectuais e suas apropriações e empregos da marrabenta enquanto ferramenta para a construção de uma almejada identidade moçambicana distante da cultura colonial portuguesa. Porém, continua sendo fundamental a existência de novas pesquisas que abordem conflitos, acomodações e negociações entre os variados sujeitos sociais do contexto do colonialismo-tardio e, sobretudo, para o período pós-colonial, evitando, sempre que possível, leituras calcadas em perspectivas da história social que apliquem em suas interpretações recortes cronológicos demarcados estritamente pelas transformações políticas pelas quais Moçambique (ou Portugal) passaram ao longo do século XX.

¹⁴ “The role of Mozambican intellectuals (...) was decisive in the rise of *marrabenta* as the national music of Mozambique in the 1960’s and 70’s, and this process resembles the transformation of *samba* into the symbol of Brazilian national identity” (Filipe, 2012: 31).

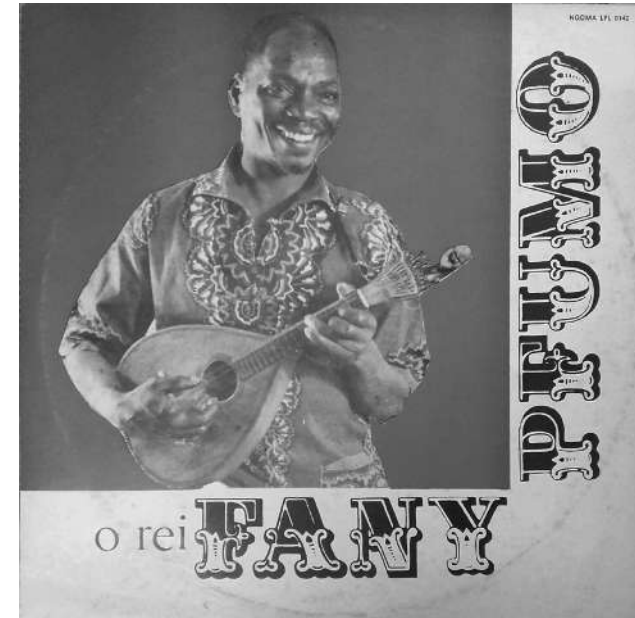


Ilustração 01 – Capa do LP de Fany Pfumo, intitulado “O rei Fany Pfumo”, de 1988. Impresso pelo Estúdio de Gravação da Rádio Moçambique. Maputo – Moçambique. Capa: Roberto Bernardo. Coleção da Rádio Moçambique.

Considerações finais

Como busquei apresentar ao longo do texto, diminuto enfoque historiográfico tem sido dado às tensões causadas pelas múltiplas experiências vivenciadas no contexto urbano colonial e pós-colonial da capital moçambicana, sobretudo entre as camadas populacionais classificadas pelo linguajar jurídico colonialista português como indígenas e que, após 1961, deixaram de ser taxadas como tais, ganhando, supostamente, o direito a uma cidadania plena portuguesa. Por um lado, eram essas camadas que correspondiam a uma mão de obra excedente vista pelos poderes coloniais como fundamental para o sucesso dos projetos capitalistas desenvolvimentistas engendrados nos territórios coloniais a partir da década de 1950. Por outro lado, suas maneiras próprias de lidar com as experiências modernizantes vivenciadas na periferia de Lourenço Marques/Maputo, causaram inquietantes instabilidades e foram encaradas como potencialmente capazes de subversão, principalmente por não se enquadrarem no controle tutelar propalado como necessário pelo domínio colonial. No período pós-colonial, setores dessas camadas populacionais suburbanas continuaram a serem vistas como desviantes das normas que pretendiam ser estabelecidas enquanto modelos morais de cidadãos que viriam a compor o novo corpo da nação independente moçambicana.

Um campo investigativo ainda por ser explorado é exatamente o dos ritmos musicais e das experiências vividas, tocadas e apresentadas nos subúrbios de Lourenço Marques/Maputo que leve em consideração as transformações cotidianas decorrentes dos processos advindos com o colonialismo-tardio português, as emergentes propostas nacionalistas e

a consolidação do Estado moçambicano no subsequente pós-colonialismo. Exemplos de estudos realizados em outros contextos, como o angolano, podem auxiliar os pesquisadores moçambicanos no desbravar desse novo caminho. Um bom exemplo que pode ser usado como modelo encontra-se nos trabalhos recentes de Marcelo Bittencourt, historiador que havia dedicado especial atenção para a formação do Movimento Popular de Libertação de Angola (MPLA). Suas pesquisas sobre as associações desportivas em Angola têm aberto um campo de investigação interessante sobre as sociedades africanas urbanas nos contextos de descolonização, ampliando o campo de análise para aqueles indivíduos que viveram esse período de forma não necessariamente ativa na questão do nacionalismo e da libertação africana (Bittencourt, 2013). Nesse sentido, defendo a importância de não reduzir as práticas e performances musicais, como as realizadas pelos artistas moçambicanos que criaram e popularizaram a marrabenta, a uma lapidação de uma almejada identidade nacional moçambicana única, tentando destacar as experiências daqueles que não necessariamente empenharam-se na causa nacional e algumas das consequências desse não engajamento em suas vidas cotidianas.

Ao investigar a cultura popular urbana e o cotidiano por meio da música e a vida de músicos como Fany Mpfumo e da dança e do ritmo que o mesmo ajudou a criar e a difundir, o estar na cidade colonial de Lourenço Marques pode ser interpretado como situação social e seus habitantes como indivíduos em constante movimento, portando identidades situacionais que vão sendo invocadas na medida em que estabelecem interações complexas e dinâmicas. Suas ações, nessa perspectiva, não aparecem como mera ilustração de estruturas sociais ou cabíveis de serem maleáveis de acordo com os pressupostos intelectuais desenvolvidos por agentes históricos coloniais, anticoloniais ou nacionalistas. Ao invés disso, devem ser entendidos como sujeitos sociais com experiências singulares e que agem dentro de contextos específicos, reforçando-os ao mesmo tempo em que os modifica.

Estudar situações concretas, com o intuito de compreender a inserção social complexa daqueles classificados como “indígenas”, “trabalhadores indiferenciados” ou “destribalizados”, de circunstância em circunstância, é buscar interpretar as transformações de hábitos e costumes desses que se deslocaram ou viveram em Lourenço Marques/Maputo, bem como suas experiências, suas interações entre si, com o poder colonial e com os rebulções produzidos com o avançar da causa nacionalista, pautadas uma parte por suas vivências anteriores, mas também pela nova condição de trabalhadores inseridos nas dinâmicas coloniais e pós-coloniais. Reproduzindo, ao mesmo tempo em que os transformava, as interações promovidas nos espaços urbanos da capital moçambicana estabeleceram-se como relações conflitivas, mas, por vezes, também de cooperação, onde as ações produziram variadas formas de desajustamentos desencadeados com as transformações engendradas pela ação colonial portuguesa e pelas movimentações em prol da independência. Ao apresentar outras maneiras de pensar e de viver a causa para além daquelas propaladas por intelectuais anticoloniais e nacionalistas urbanos que se esforçaram em influenciar os rumos dos ritmos musicais suburbanos ou os embates desses com o projeto da frente de libertação que chegou ao poder com a independência, o estudo destas experiências coloca questões fundamentais sobre a metanarrativa da vitória nacionalista.

A própria nomeação daquilo que era tocado e ouvido precisa ser problematizado. Buscar compreender as variadas disputas existentes nas formas de designar o que era tocado, cantado e dançado como um espaço de conflitos culturais e políticos ao redor da causa da independência moçambicana e da sua possível futura identidade nacional é lançar um olhar que não pressupõe uma linearidade histórica que rumava para a vitória da causa independentista. Afinal, designar, ou não, determinados ritmos como marrabenta, passou por uma mensuração de características específicas – relacionadas a aspectos históricos

da construção daquela sociedade colonial – que promoviam uma determinada discussão a respeito de como ela deveria ser tocada e dançada. Esse processo perpassou diferentes agentes sociais que agiam naquele contexto, com variados e amplos objetivos políticos. Inferir nesses debates as relações cotidianas daqueles que tocavam e cantavam ritmos variados que foram sendo entendidos, com o avançar de projetos políticos nacionalistas, como referentes a sons característicos de ritmos específicos, como parece-me ser o caso da marrabenta, é fundamental para percebermos a relação íntima entre transformações estruturais no fenômeno da colonização portuguesa durante o período do colonialismo-tardio e a emergência de projetos de futuro que almejavam o fim do colonialismo em Moçambique. No pós-independência, com o desenrolar de novas reconfigurações socioculturais engendradas pelos desejos moralizantes de construção do “homem novo” moçambicano, renegaram a marrabenta e seu cantar o cotidiano para o campo da “reeducação” e, conseqüente, repressão. Investigar as vivências nos subúrbios de Lourenço Marques/Maputo, onde é perceptível a proliferação de novos ritmos dançantes e musicais graças as novas experiências decorrentes das transformações políticas pela luta de libertação, necessariamente corresponde a um olhar sobre as formas variadas de interação de se viver a vida cotidianamente das populações africanas urbanas periféricas que experienciam de forma contínua situações de negociação, conflito e vulnerabilidade com os poderes constituídas.

Referências bibliográficas

- Abreu, Martha (2003), *Cultura popular, um conceito e várias histórias*. In: abreu, Martha; Soihet, Rachel (org.). *Ensino de História, Conceitos, Temáticas e Metodologias*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra.
- Alpers, Edward A. (1988), *Representation and Historical consciousness in the art of Modern Mozambique*, *Canadian Journal of African Studies/Revue canadienne des études africaines*, vol. 22, n.º 1, pp. 73-94.
- ____ (1983), *The role of culture in the liberation of Mozambique*, *Ufahamu: A Journal of African Studies*, vol. 12, n.º 3, pp. 143-190.
- Alves, Vera Marques (2013), *Arte popular e nação no Estado Novo: A política folclorista do Secretariado de Propaganda Nacional*. Lisboa: Imprensa de Ciências Sociais.
- Armando, Hassane (2018), *Tempos de Fúria: Memórias do massacre de Homoine, 18 de Julho de 1987*. Lisboa: Edições Colibri.
- Barber, Karin (2012), *Foreword*, *Research in African Literatures*, Vol. 43, n.º 4.
- ____ (1997), *Views of the Field. Introduction*. In Barber Karin *Readings in African Popular Culture* (org.). Indiana: Indiana University Press.
- ____ (1987), *Popular Arts in Africa*, *African Studies Review*, vol. 30, n.º 3, pp. 1-78.
- Bastos, Felipe Barradas Correia Castro (2018), *Políticas de língua e movimentos nacionalistas: campos de interação histórica entre Tanzânia e Moçambique (1961-1969)*. Dissertação (Mestrado em História). Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. Campinas, SP.
- Bhabha, Homi K. (1990), *Nation and Narration*. Londres: Routledge.
- Bittencourt, Marcelo (2013), *Moral e política: a vigilância colonial sobre o esporte angolano*, In: Nascimento, Augusto; Bittencourt, Marcelo; Domingos, Nuno; Melo, Victor Andrade de (orgs.). *Esporte e Lazer na África: Novos Olhares*. Rio de Janeiro: Editora 7 Letras.

- Cabaço, José Luís (2009), *Moçambique: identidade, colonialismo e libertação*. São Paulo: Editora UNESP.
- Cahen, Michel (2019), “*Não Somos Bandidos*”. *A vida diária de uma guerrilha de direita: a Renamo na época do Acordo de Nkomati (1983-1985)*. Lisboa: Imprensa de Ciências Sociais.
- ____ (2005), *Luta de emancipação anti-colonial ou movimento de libertação nacional? Processo histórico e discurso ideológico – o caso das colónias portuguesas e de Moçambique em particular*, *Africana Studia*, n.º 8, pp. 39-67.
- Cahen, Michel; Morier-Genoud, Eric; Rosário, Domingos do (orgs.) (2018), *The War Within. New Perspectives on the Civil War in Mozambique, 1976-1992*. Woodbridge, Suffolk (GB); Rochester, NY (US): Boydell & Brewer.
- Cardão, Marcos (2014), *Fado Tropical. O luso-tropicalismo na cultura de massas (1960-1974)*. Lisboa: Edições da Unipop.
- Castelo, Cláudia; Thomaz, Omar Ribeiro; Nascimento, Sebastião; Silva, Teresa Cruz e (2012), *Tardo-colonialismo e produção de alteridades*, In Castelo, Cláudia, Omar Ribeiro, Nascimento, Sebastião, Silva, Teresa Cruz e (orgs.). *Os outros da colonização: ensaios sobre o colonialismo tardio em Moçambique*. Lisboa: ICS. Imprensa de Ciências Sociais.
- Centro de Estudos Africanos, Universidade Eduardo Mondlane (1977), *O mineiro moçambicano: um estudo sobre a exportação de mão de obra em Inhambane*. Maputo: Centro de Estudos Africanos, Universidade Eduardo Mondlane.
- Charry, Eric (2018), *Music and postcolonial Africa*, In: Shanguhyaia, Martin S.; Falola, Toyin (orgs.). *The palgrave handbook of African colonial and postcolonial History*. Nova York: Palgrave Macmillan, pp. 1231-1261.
- Chaves, Rita (2019), *Autobiografias em Moçambique: a escrita como monumento (2001-2013)*, *Rev. Hist. da USP (São Paulo)*, n.º 178, pp. 1-22.
- Cooper, Frederick (2016a), *Conflito e conexão: repensando a História Colonial da África*. In: *História de África. Capitalismo, Modernidade e Globalização*. Lisboa: Edições 70.
- ____ (2016b), *Descolonização e cidadania – a África entre os impérios e um mundo de nações*. In: *História de África. Capitalismo, Modernidade e Globalização*. Lisboa: Edições 70.
- ____ (2016c), *Desenvolvimento, modernização e as ciências sociais na era da descolonização: os exemplos da África britânica e francesa*. In: *História de África. Capitalismo, Modernidade e Globalização*. Lisboa: Edições 70.
- ____ (2005), *Colonialism in question: theory, knowledge, history*. Los Angeles: University of California Press.
- Correa, Sonia e Homem, Eduardo (1977), *Moçambique, primeiras machambas*. Rio de Janeiro: Margem Editora.
- Covane, Luís António (2001), *O trabalho migratório e a agricultura no sul de Moçambique (1920-1992)*. Maputo: Promédia.
- Cunha, Maria Clementina Pereira (2015), “*Não tá sopa*”: *sambas e sambistas no Rio de Janeiro, de 1890 a 1930*. Campinas, SP: Editora da UNICAMP.
- Domingos, Nuno (2014), *O feitiço das imagens: trabalhadores industriais modernos na paisagem colonial em Moçambique*. In: Vicente, Filipa Lowndes (org.). *O Império da visão. Fotografia no contexto colonial português (1860-1960)*. Lisboa: Edições 70.
- ____ (2013), *A desigualdade como legado da cidade colonial: racismo e reprodução de mão de obra em Lourenço Marques*, In: Domingos, Nuno, Peralta, Elsa (orgs.). *Cidade e Império. Dinâmicas coloniais e reconfigurações pós-coloniais*. Lisboa: Edições 70.
- ____ (2012a), *Cultura Popular Urbana e Configurações Imperiais*, In: Jerónimo, Miguel Bandeira (org.). *O Império Colonial em Questão (sécs. XIX-XX): Poderes, Saberes e Instituições*. Lisboa: Edições 70.
- ____ (2012b), *Futebol e colonialismo: corpo e cultura popular em Moçambique*. Lisboa: Imprensa de Ciências Sociais.
- Freitas, Marco (2018), *A construção sonora de Moçambique: política cultural, radiodifusão e indústrias da música no processo de formação da Nação*. Tese de Doutoramento em Ciências Musicais, variante de Etnomusicologia (NOVA FCSH).
- Filipe, Elésio dos Prazeres Viegas (2017), *A invenção de uma sociedade lusotropical na era da descolonização em África: música e espaços culturais em Lourenço Marques entre 1960-1974*. In: Mattos, Regiane Augusto de (org.). *Áfricas: histórias, identidades e narrativas*. Rio de Janeiro: Editora Prismas.
- ____ (2012), “*Where are the Mozambican Musicians?: Music, Marrabenta, and Nation Identity in Lourenço Marques, Mozambique, 1950s-1975*”. University of Michigan: Copyright ProQuest, UMI Dissertation Publishing.
- Gallo, Fernanda Bianca Gonçalves (2017), *Andando à procura dessa vida: dinâmicas de deslocamento na província de Tete-Moçambique, do colonialismo tardio à mineradora Vale*. Tese (doutorado em Antropologia) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Campinas, SP.
- Harries, Patrick (2007), *Junod e as sociedades africanas. Impacto dos Missionários Suíços na África Austral*. Maputo: Paulinas Editoras.
- ____ (1994), *Work culture and identity: migrant labores in Mozambique and South Africa, c. 1860-1910*. Portsmouth: Heinemann.
- História da FRELIMO (1983), Maputo: Imprensa do Partido, Edições do Departamento de Trabalho Ideológico.
- Honwana, Luís Bernardo (2017), *A velha casa de madeira e zinco*. Maputo: Alcance Editora.
- Laranjeira, Lia (2016), *Mashinamu na Uhuru: conexões entre a produção de arte makonde e a história política de Moçambique (1950-1974)*. Tese (doutorado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Departamento de História.
- Laranjeira, Rui (2014), *A Marrabenta: sua evolução e estilização, 1950-2002*. Maputo: Mínera Print.
- Lwanda, John (2008), *The History of popular music in Malawi, 1891 to 2007: a preliminary communication*, *The Society of Malawi Journal*, Vol. 61, n.º 1, pp. 26-40.
- Macagno, Lorenzo (2019), *Fragments de uma imaginação nacional*, *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, vol.24, n.º 70, pp. 17-35.
- ____ (2003), *Política e cultura no Moçambique pós-socialista*, *Novos Estudos CEBRAP*, n.º 67, pp. 75-89.
- Machava, Benedito Luís (2018), *The morality of Revolution: urban cleanup campaigns, and citizenship in socialist Mozambique (1974-1988)*. Tese de doutorado em Filosofia (História). Universidade de Michigan.

- Mariani, Bethania (2012), *Discurso revolucionário moçambicano e a escrita do homem novo, Via Atlântica*, São Paulo, n.º 21, pp. 59-74.
- Matsinhe, Amélia Maria (2005), *Música popular e identidade: subsídios para o estudo da identidade na música de Fanny Mpfumo (1976-1986)*. Dissertação de Licenciatura, Departamento de História, Universidade Eduardo Mondlane, Faculdade de Letras e Ciências Sociais.
- Mattos, Regiane Augusto de (2019), *Batuques da terra, ritmos do mar: expressões musicais e conexões culturais no norte de Moçambique (séculos XIX-XXI)*, *Rev. Hist. da USP (São Paulo)*, n.º 178, pp. 1-39.
- Meneses, Maria Paula (2019), *Silenciamentos de lutas em Moçambique: os jornais O Africano/Brado Africano como espaços de reivindicação de cidadania*. *Caligrama*, Belo Horizonte, v. 24, n.º 1, pp. 11-32.
- ____ (2015), *Xiconhoca, o inimigo: narrativas de violência sobre a construção da nação em Moçambique*, *Revista Crítica de Ciências Sociais*, n.º 106, pp. 9-52.
- Mitchell, J. Clyde (2010), *A dança kalela: aspectos das relações sociais entre africanos urbanizados na Rodésia do Norte*, In: Feldman-Bianco, Bela (org.). *Antropologia das sociedades contemporâneas: métodos*. São Paulo: Editora UNESP.
- Monteiro, José Pedro (2018), *Portugal e a questão do trabalho forçado. Um império sob escrutínio (1944-1962)*. Lisboa: Edições 70.
- Morman, Marissa J. (2008), *Intonations: a social history of music and nation in Luanda, Angola, from 1945 to recent times*. Ohio: Ohio University Press.
- O’Laughlin, Bridget (2000), *Class and the customary: the ambiguous legacy of the indigenato in Mozambique*, *African Affairs*, n.º 99, pp. 5-42.
- Okome, Onookome e Newell, Stephanie (2012), *Measuring Time: Karin Barber and the Study of Popular Arts in Contemporary Africa*, *Research in African Literatures*, Vol. 43, n.º 4, pp. VII-XVIII.
- Paredes, Marçal de Menezes (2004), *A construção da identidade nacional moçambicana no pós-independência: sua complexidade e alguns problemas de pesquisa, Anos 90*, Porto Alegre, v. 21, n.º 40, pp. 131-161.
- Penvenne, Jeanne (2015), *Women, migration & the cashew economy in Southern Mozambique: 1945-1975*. Oxford: James Currey.
- ____ (1995), *African workers and colonial racism. Mozambican strategies and struggles in Lourenço Marques, 1877-1962*. Portsmouth: Heinemann.
- Pereira, Matheus Serva (2020), *“Grandiosos batuques”: tensões, arranjos e experiências coloniais em Lourenço Marques e no Sul de Moçambique (1890-1940)*. Lisboa: *Imprensa de História Contemporânea*.
- ____ (2019a), *Black Drums, White Ears: Colonialism and the Homogenization of Social and Cultural Practices in Southern Mozambique (1890-1940)*. *Revista Brasileira de História*. São Paulo, v. 39, n.º 80, pp. 1-23.
- ____ (2019b), *Entre o subsídio e a subversão: Negociações e disputas ao redor dos “batuques” e das “danças nativas” no Sul de Moçambique (1900-1950)*, *Rev. Hist. da USP (São Paulo)*, n.º 178, pp. 1-38.
- Ranger, Terence (2004), *Nationalist Historiography, Patriotic History and the History of the Nation: The Struggle over the Past in Zimbabwe*, *Journal of Southern African Studies*, 30(2), pp. 215-234.
- ____ (1975), *Dance and Society in Eastern Africa. 1890-1970. The Beni Ngoma*. California: University of California Press.
- Ribeiro, Gabriel Mithá (2007), *Chissano contra Machel e o Colono: representações sociais do Estado em Moçambique*, *Cadernos de Estudos Africano*, vol. 13/14, pp. 29-47.
- Rita-Ferreira, António (1967/68), *Os africanos de Lourenço Marques*. In: *Separata de Memórias do Instituto de Investigação Científica de Moçambique*. Lourenço Marques: I.I.C.M.
- Sandroni, Carlos (2001), *Feitiço decente. Transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1930)*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed.
- Schwalbach, João Carlos (2002), *New cultural politics and popular music in post-colonial Mozambique (1975-1986)*. Mestrado em Etnomusicologia. Universidade de Londres: School of Oriental and African Studies.
- Sopa, António (2014), *A alegria é uma coisa rara. Subsídios para a história da música popular urbana em Lourenço Marques (1920-1975)*. Maputo: Marimbique.
- Stewart, Gary (2000), *Rumba on the river. A History of the popular music of the two Congos*. London: Versos.
- Thomaz, Omar Ribeiro (2012), *Lobolo e trabalho migratório: reprodução familiar e aventura no sul de Moçambique*, In: Trajano Filho, Wilson (org.) *Travessias antropológicas: estudos em contextos africanos*. Brasília: ABA Publicações.
- ____ (2008), *“Escravos sem dono: a experiência social dos campos de trabalho em Moçambique no período socialista”*. *Revista de Antropologia*. Vol. 51, n.º 1, pp. 177-214.
- ____ (2005-2006), *“Raça”, nação e status: histórias de guerra e “relações raciais” em Moçambique*, *Revista USP*, São Paulo, n.º 68, pp. 252-268.
- Tracey, Hugh (1970), *Chopi musicians. Their music, poetry, and instruments*. London: Oxford University Press.
- Vail, Leroy e White, Landeg (1997), *Plantation protest. The History of a Mozambican song*, In: Barber, Karin (org.) *Readings in African Popular Culture*. Indiana: Indiana University Press.
- ____ (1991), *Power and the praise poem. Southern African voices in History*. Virginia: University Press of Virginia.
- ____ (1978), *Plantation protest: the History of a Mozambican Song*, *Journal of Southern African Studies*, vol. 5, n.º 1, pp. 1-25.
- Zamparoni, Valdemir (2007), *De escravo a cozinheiro: colonialismo & racismo em Moçambique*. Salvador: EDUFBA-CEAO.

Marrabenta: as dinâmicas históricas e socioculturais no contexto do seu surgimento [□]

Marílio Wane*

pp. 117-130

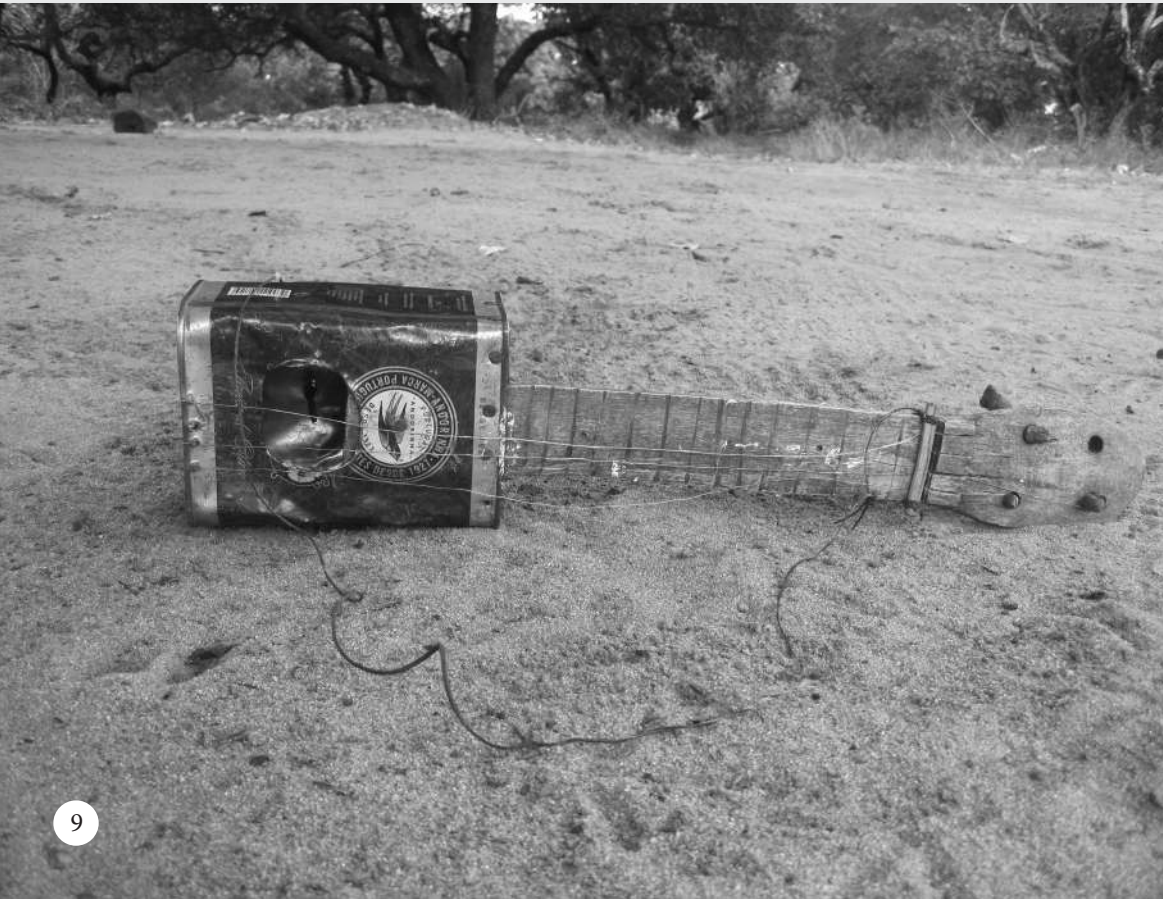
“Moçambique é o país da Marrabenta”. Esta frase, muito presente no senso comum e dita em diversas situações do quotidiano moçambicano, traz uma série de aspetos reveladores de como os habitantes da “Pérola do Índico” (para destacar outro cliché associado ao país) se vêem a si próprios e interpretam a sua experiência de vida, face aos desafios que se impõem. Se por um lado, revela a dimensão do estilo de música que frequente e automaticamente costuma ser associado à identidade do país, há sensivelmente uma década, carga consigo uma conotação altamente autodepreciativa, sendo utilizada para se referir às supostas causas das mazelas sociais recorrentes no país. Logo de partida, evidencia-se a atribuição a um género musical específico a capacidade de descrever o país, o que imediatamente, chama a atenção para a sua relevância no imaginário coletivo. Enfim, há uma série de interpretações possíveis para este dado, tanto do ponto de vista da pesquisa sobre a música, a dança e o papel que desempenham na sociedade, quanto do ponto de vista dos próprios problemas sociais que a frase aponta.

Entretanto, e este é o tema central deste artigo, a frase evidencia um aspecto importante sobre o processo de construção a identidade cultural do país ao longo das últimas décadas do colonialismo português e reforçada desde a independência, em 1975, aos dias de hoje. A marrabenta é um ritmo musical originário dos subúrbios da então Lourenço Marques (atualmente Maputo, a capital do país) e tido como genuinamente moçambicano, daí porque, desde o auge inicial da sua popularidade, na década de 1960, tem sido apontado como um *símbolo* nacional. O seu surgimento está diretamente ligado às dinâmicas sociais registadas particularmente na zona sul do território, para onde, desde fins do século XIX, foi transferida a capital colonial, anteriormente localizada na Ilha de Moçambique, ao norte.

Embora amplamente difundida no senso comum, esta afirmação não reúne consenso e tem sido alvo de forte contestação justamente no que diz respeito à sua suposta representatividade nacional. Particularmente nos fins da década de 2000, observou-se esta percepção de forma crescente através de debates públicos realizados pelos meios de comunicação social, sobretudo por via da rádio, televisão, jornais, portais na Internet, etc. bem como em colóquios académicos ou mais alargados. O argumento central aí reside na ideia

[□] 10.21747/08742375/afr34a7

* ARPAC – Instituto de Investigação Sócio-Cultural/Ministério da Cultura e Turismo de Moçambique, Investigador e FCSH/UNL – Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa.



de que a marrabenta seria um estilo de música executado e apreciado na zona sul do país e que, portanto, não serviria para representar Moçambique como um todo. Somado a este ponto, há ainda o argumento de que teria sofrido forte influência da música sul-africana, o que acabaria por depor contra a sua alegada autenticidade.

Em meio a estas controvérsias, surgiu outra que toca na questão da origem da marrabenta, acabando por reeditar-se um velho debate que remonta aos fins década de 1970, sobre quem seria o “pai da Marrabenta”, o seu criador original. De um lado, a reivindicar este título para si, está Dilon Djindji, músico em atividade e nascido no Distrito de Marracuene, na Província de Maputo, e de outro lado, a figura de Fany Mpfumo, popularmente conhecido como o “rei da Marrabenta”, falecido no ano de 1987. Importa dizer que a rivalidade entre os dois músicos foi bastante estimulada pelos promotores de espetáculos musicais da época como forma de atrair o público, especialmente quando, em 1973, Fany regressou de um longo período de estadia na África do Sul e passou a fazer concertos na capital, disputando espaço com o seu “concorrente” nos principais palcos da cidade.

Outro fator relevante para o relançamento dos debate foi a realização do Festival Marrabenta, a partir do ano de 2008². Trata-se de um evento anual cujo objetivo é justamente de promover este género musical, que observava um certo grau de ostracismo desde o início da década de 2000. Para além da realização dos concertos com alguns dos principais nomes, muitos dos quais já se viam longe dos palcos, a programação do evento sempre contou com a realização de discussões públicas, nas quais já se delineavam, desde o princípio, algumas das questões que serão abordadas a fundo neste artigo.

Marrabenta: origem e evolução

O debate em torno deste que é, certamente, um dos mais proeminentes estilos musicais praticados em Moçambique suscitou a realização de uma pesquisa levada a cabo pelo ARPAC-Instituto de Investigação Sócio-Cultural³, com o objetivo de trazer elementos a mais para a discussão, por forma a esclarecer estes e outros aspectos. Empreendida entre os anos de 2011 e 2014⁴, a pesquisa baseou-se no levantamento bibliográfico sobre o tema, em pesquisa de campo nas províncias Maputo e Gaza, entrevistas e promoção de debates públicos com músicos, jornalistas, produtores artísticos, entre outros intervenientes reconhecidos na matéria, bem como na análise musical das gravações coletadas e do repertório consagrado do estilo, transcrições musicais e audição comentada durante as entrevistas. Do primeiro debate público, realizado a 17 de Junho de 2011, as informações coletadas apontaram para a necessidade de problematizar a forma como o debate vinha a ser conduzido nos meios de comunicação social.

1 Referência à sua famosa canção “King ya Marrabenta”, na qual diz que “(...) em Marracuene, há um rei da Marrabenta/e não se pode aguentar com ele”. Trata-se de uma possível menção irónica ao próprio “rival” Dilon Djindji, evidenciando a disputa simbólica existente na época.

2 Costumeiramente, acontece em fins do mês de janeiro na Cidade de Maputo e no Distrito de Marracuene, a cerca de 30 km. Em algumas edições, alargou-se para outras cidades do país, como Xai-Xai (capital da província de Gaza) e Inhambane. Devido à sua repercussão e grande afluência de público, o festival passou a ser incorporado à agenda cultural oficial da capital.

3 Órgão do Ministério da Cultura e Turismo vocacionado à pesquisa do património cultural imaterial nacional.

4 A equipe foi formada pelos investigadores do ARPAC João Vilanculo (falecido) e Marílio Wane (autor deste artigo), contando com a colaboração de docentes da Escola de Música da Escola de Comunicação e Artes da Universidade Eduardo Mondlane, nomeadamente Gil Júnior, Agnelo Navaia e o consagrado músico Hortêncio Langa.

Enfim, desta primeira aproximação ao tema foram delineadas algumas linhas de investigação a se seguir, no sentido de encontrar caminhos mais seguros para abordar o tema, com base em metodologia e procedimentos científicos. Optou-se, portanto, por uma abordagem baseada no arcabouço conceptual da Etnomusicologia, que enfatiza a dimensão sociocultural das práticas musicais, para além da sua dimensão estética e/ou artística. Para tal, mostrou-se necessário aprofundar o conhecimento sobre o contexto histórico do seu surgimento, bem como das dinâmicas sociais subjacentes ao seu processo de desenvolvimento e disseminação, partindo da zona sul de Moçambique, de onde é originária, até atingir bastante popularidade a nível nacional e até mesmo para além-fronteiras. De tal forma que foram identificados três principais eixos de pesquisa, com vistas a responder as principais inquietações suscitadas pelo amplo debate público sobre o tema, a saber: *origem, autenticidade e representatividade*.

Origem

O primeiro aspeto a ser problematizado, responsável pelas discussões mais acaloradas no encontro acima referido, foi justamente o que se refere à origem da marrabenta, inclusivamente, realizado na presença de um de seus maiores interessados: o próprio Dilon Djindji. Através das inúmeras referências feitas pelos intervenientes a outros músicos precursores importantes e à existência de diversos centros difusores para o desenvolvimento do género, constatou-se a notória escassez de registos que poderiam sustentar a tese de uma origem autoral para a marrabenta. Tal como afirmou Moisés Ribeiro Mandlate, líder e fundador do Conjunto Djambo, também presente ao encontro, por tratar-se de uma prática cultural dos chamados “indígenas”, ela foi marginalizada nos seus primórdios no contexto do colonialismo, não havendo interesse em documentá-la de forma sistemática.

Certo é que a marrabenta surge durante o período colonial, nas zonas suburbanas da então cidade de Lourenço Marques, a capital do território colonial. Estas zonas concentravam a chamada população “indígena”⁵, isto é, a grande massa negra autóctone, cuja força de trabalho era explorada no âmbito do sistema colonial implementado pelos portugueses brancos. Embora a presença de outros grupos sociais como os indianos, os chineses, árabes, entre outros ainda menores, tornasse a paisagem sociocultural laurentina particularmente complexa, podemos afirmar que, grosso modo, existia uma divisão dual que opunha os dois grupos estruturantes do sistema: de um lado, o negro “indígena” e de outro, o branco português colono⁶. Ao primeiro, estavam reservadas as condições e os lugares mais baixos da escala social e ao segundo, todos os privilégios resultantes de um sistema socioeconómico assentado na exploração do trabalho, na dominação cultural e na opressão política. De ponto de vista simbólico e ao nível da organização espacial da cidade, este quadro expressava-se através da dicotomia “cidade de caniço” e “cidade de cimento”⁷, referindo-se às zonas habitadas pelos “indígenas” e pelos brancos portugueses e os seus descendentes, respetivamente.

5 A categoria de “indígena” consistia no estatuto jurídico atribuído à população negra nativa subjugada no âmbito do regime colonial português. Foi criado através do “Estatuto do Indigenato”, de 1954, uma espécie de “código civil” aplicado em todos os territórios coloniais, no qual estavam definidas e juridicamente fixadas as normas de comportamentos para tais populações, como forma de controlar a sua força de trabalho (ver Zamparoni, 2012: 47-54).

6 Cabaço (2009: 27) caracteriza este quadro social como “a essência dualista da sociedade colonial”.

7 Esta parte da cidade era também chamada de “*xilungwini*” que, em língua ronga, significa “zona dos brancos”.

Enfim, é amplamente consensual a ideia de que a marrabenta surge na “cidade de caniço”, nomeadamente nos bairros da Mafalala, Chamanculo, Xipamanine e adjacências. Na sua essência, trata-se de um estilo musical criado no contexto da dinâmica sociocultural de profundas transformações pelas quais vinha a passar uma população de origens fundamentalmente rurais, em meio ao processo de adaptação a um meio urbano opressor, no qual se inseria a partir de uma condição subalterna, subjugada. Na sua maioria, esta população era constituída de indivíduos e famílias oriundas das zonas rurais das três províncias da região sul - Maputo, Gaza e Inhambane – embora houvesse também núcleos formados por gentes vindas de outras partes do território e até mesmo de outras áreas. Curiosamente, a origem do nome “marrabenta”⁸ está associada justamente a um destes grupos de forasteiros: de acordo com uma das versões mais correntes, a palavra teria surgido durante os bailes realizados na “Associação dos Comoreanos”, em meados da década de 1940. Tratava-se de um espaço criado por um grupo de indivíduos oriundos das Ilhas Comores que estabeleceu-se no bairro da Mafalala⁹ em princípios da década de 1930. Segundo o escritor José Craveirinha, a palavra “marrabenta” constitui na junção do prefixo ronga “ma” com o verbo “rebutar”, em português, em alusão ao vigor dos dançarinos no auge da execução musical, estimulados pelo público¹⁰; isto teria ocorrido primeiro nos bailes dos “Comoreanos” para depois espalhar-se por outras zonas da cidade para onde a marrabenta foi, progressivamente, expandindo-se.

Como resultado da escassez de registos recorrente nestes casos, somada à dinâmica da oralidade na fixação e disseminação deste universo de práticas culturais, a identificação precisa dos marcos históricos fica bastante prejudicada, entretanto, António Sopa chama a atenção para um dado importante: a primeira vez que a palavra “marrabenta” aparece na imprensa escrita de Lourenço Marques, na década de 1940. Trata-se de um artigo publicado no célebre jornal “O Brado Africano”¹¹, o que sugere a relativa popularidade do termo para se referir precisamente a um estilo de música e dança. Pela forma como aparece neste registo textual pioneiro, pode-se depreender que o leitor médio já estava suficientemente familiarizado com a expressão, de modo a não haver necessidade de o autor proceder a explicações mais detalhadas.

Do ponto de vista estético, ou seja, da sua forma e conteúdo, a marrabenta enquadra-se naquilo que geralmente classifica-se como “música ligeira moçambicana”. Refere-se aos estilos de música concebidos e produzidos para o consumo massificado e não necessariamente estão vinculados a tradições musicais específicas de determinados grupos etnolinguísticos¹². Concretamente, a marrabenta é um ritmo executado com os instrumentos musicais convencionais da música popular massificada a nível mundial: bateria, baixo, guitarras, teclados e instrumentos de sopro; e é também o nome da dança que a acompanha¹³. Em sua grande maioria, as canções são executadas nas línguas nacionais faladas

na zona sul do país, principalmente, o changana e o ronga, predominantes nas províncias de Gaza e Maputo, respetivamente. Versam sobre os temas do quotidiano das populações suburbanas e rurais desta parte de Moçambique, retratando as suas dores e alegrias consoante as vicissitudes do contexto social.

Entretanto, até adquirir a sua forma através da qual ficou popularmente conhecida, a marrabenta passou por um longo percurso marcado, particularmente, pelo desenvolvimento técnico em relação à situação de precariedade existente do ambiente social em que surgiu. Uma vez que os seus primeiros criadores eram, na maioria das vezes, indivíduos pobres, camponeses ou do proletariado suburbano, não tinham condições de adquirir os instrumentos necessários para aprender a tocar e se apresentar, seja individualmente ou em conjuntos. Daí tornaram-se icónicas desta fase inicial as famosas “violões de lata”, que eram instrumentos de fabrico artesanal feitos para emular as guitarras convencionais, consideravelmente inacessíveis para a maioria dos músicos amadores que iam surgindo e começavam a moldar uma forma característica de tocar a guitarra. Basicamente, eram instrumentos feitos com recurso a uma lata de azeite, metálica, geralmente de dois litros, que funcionava como caixa de ressonância, pregada a um pedaço de madeira a imitar o braço de uma guitarra, conectados com fios de pesca, como as cordas. Com algumas variações em relação aos materiais utilizados, eram assim feitas as “violões de lata”, também conhecidas como “xibavani” ou xigogogwani¹⁴, em língua changana.

De tal maneira que entre os primeiros tocadores destas guitarras artesanais até as bandas de concerto, a actuarem em palcos, houve um percurso de desenvolvimento estilístico importante a ser registado. Um marco histórico deste processo é, sem dúvidas, a gravação de *Forgotten Guitars from Mozambique*, uma colectânea de canções registadas pelo célebre etnomusicólogo britânico radicado na África do Sul Hugh Tracey¹⁵, da qual constam alguns músicos, entre profissionais e amadores, que atualmente são considerados os precursores da marrabenta. Para além da sua qualidade musical, este registo sonoro pioneiro constitui importante documento de um dos fenómenos sociais de maior relevância e que trouxe profundas transformações para o território e as populações da zona sul de Moçambique ao longo de todo o século XX (e anteriormente): a migração para o trabalho nas minas da África do Sul. Efectivamente, Tracey gravou trabalhadores das minas oriundos de Moçambique que possuíam um estilo característico de tocar a guitarra e cantar, certamente refletindo aspetos das suas tradições musicais originárias, que se faziam presentes no ritmo dos dedilhados e nos conteúdos das canções. Deve-se frisar aqui que a maioria dos artistas gravados neste álbum vinham das zonas rurais ou suburbanas das províncias de Maputo, Gaza e Inhambane, carregando consigo uma vasta cultura musical adquirida ao longo do seu processo de socialização.

Forgotten Guitars from Mozambique oferece-nos pistas importantes não apenas para compreendermos as origens da marrabenta, como também para compreendermos alguns de seus fundamentos técnicos. Muitos dos músicos entrevistados no âmbito da pesquisa “Marrabenta: origem e evolução”, levada a cabo pelo ARPAC, forma unânime em afirmar que há uma forma específica de dedilhar a guitarra, cultivada no âmbito da experiência

8 Entretanto, a origem do nome é outra fonte de muita controvérsia.

9 Como exemplo deste aspecto, neste bairro, houve uma concentração de famílias e indivíduos oriundos da Província de Nampula, pertencentes ao grupo etnolinguístico macua, cujos primeiros registos de migração para Lourenço Marques remontam aos fins do século XIX. O próprio nome do bairro é popularmente atribuído à dança *falala* antigamente praticada por estes indivíduos.

10 Craveirinha (2009: 67).

11 Citado por Sopa (2014: 153) Curiosamente, o artigo faz duras críticas à “marrabenta” enquanto prática cultural, contestando justamente a sua autenticidade como “moçambicana”.

12 Nestes casos, aplica-se a designação de música ou dança “tradicional”. Esta é a classificação utilizada, por exemplo, nos festivais nacionais de cultura, organizados pelo ministério do pelouro em Moçambique.

13 Blacking (2000) chama a atenção para o facto de que, em algumas sociedades africanas, particularmente na região austral, os fenómenos de “música” e “dança” são indissociáveis. Nesta perspetiva teórica, Soeiro (1999: 149) adota o conceito de “modalidades expressivas” para caracterizar estas formas de expressão, no caso, a *makwayela*, praticada no sul de Moçambique.

14 Em língua changana, este termo consiste num diminutivo de “*gogogo*”, como eram chamadas as latas de óleo de cinco litros, muito comuns nesta zona do país nessa altura. Portanto, os “pequenos *gogogos*” eram justamente as latas menores, geralmente de azeite, com as quais eram fabricadas as “violões de lata”.

15 Hugh Tracey (1903-1977) tem uma importância fundamental no registo e documentação da música africana, particularmente nas regiões austral e central do continente, a partir da década de 1920. Em Moçambique, entre inúmeros trabalhos realizados, foi o responsável pelas primeiras gravações de *timbila*, as famosas orquestras de xilofone do povo chope que, em 2005, vieram a tornar-se património cultural imaterial da Humanidade, pela Unesco.

com as “violões de lata” que atualmente, raramente se encontra mesmo entre músicos profissionais do mais alto gabarito dentro do estilo da marrabenta. Segundo Suleimane Sidi Jr.¹⁶, exímio guitarrista popularmente conhecido como “Maninho”, na Cidade de Xai-Xai¹⁷, este dedilhado teria-se perdido quando músicos de origem rural, particularmente da província de Gaza, iam à Cidade de Maputo (ou, antigamente, Lourenço Marques) gravar as suas músicas em estúdio. Lá chegados, estes músicos acabavam por se submeter a formas de arranjo definidas pelos técnicos dos estúdios que, de acordo com a sua visão, descaracterizavam as suas particularidades rítmicas “originais”.

Com estas tais particularidades rítmicas, “Maninho” refere-se justamente à musicalidade patente na maioria das canções de “*Forgotten Guitars...*”, à época conhecida como o ritmo de *majika*. Foi tocando este ritmo que iniciou o seu aprendizado musical com as “violões de lata”, assim como muitos músicos consagrados do género, a exemplo de Domingos Honwana (Xidimigwana), Roberto Chitsondo, Ernesto Ndevo (Ximanganine), Alberto Mutchecha, entre outros. Todos estes músicos citados são naturais da Província de Gaza e tem em comum o facto de terem migrado para a então capital Lourenço Marques em meados da década de 1950 (e desde então), em busca de melhores condições de vida, no contexto de um amplo movimento migratório interno que remonta à viragem do século XIX para o XX¹⁸. São, de certa forma, dos continuadores dos músicos gravados em *Forgotten Guitars from Mozambique*, que irão acrescentar à *majika* herdada destes alguns elementos a mais para a definição e daquilo que, mais tarde, veio a consolidar-se como um género musical estabelecido: a marrabenta.

Tal qual mencionado anteriormente, este álbum constitui um documento a partir do qual podemos compreender aspetos muito importantes da dinâmicas sociais e das profundas transformações sociais vivenciadas pelas populações do sul de Moçambique. A canção “*Male ya Vatchangana*”, de autoria de Francisco Mahecuane, retrata a rivalidade existente entre os grupos etnolinguísticos changana e rongga¹⁹, afirmando na própria música a sua pertença em relação ao primeiro. Vejamos alguns versos da canção:

I
 (...)

A va rongga vayi khapaza male ya vatchangana

Mamani unga kala ni faduku laka tcheleni

A va rongga vati buma him male ya vatchangana

Va yaka ni ti yindlo hi male ya vatchangana

Va xava ni swi fambo hi male ya vatchangana

A swiyo biha loku a muyindla ma leyi

16 ARPAC. Pesquisa “Marrabenta: Origem e Evolução”. Entrevista áudio, Xai-Xai, 08/08/2011.

17 Capital da Província de Gaza e, portanto, um importante centro difusor da marrabenta.

18 A transferência da capital, da Ilha de Moçambique para a cidade de Lourenço Marques, demandou um significativo contingente de mão de obra barata que foi suprido através de um êxodo rural induzido no âmbito da dinâmica da exploração inerente ao sistema colonial. Paralelamente ao fluxo migratório para as minas da África do Sul, houve também um movimento massivo destas populações para o novo centro político do território, especialmente para a construção do porto e dos caminhos de ferro, bem como para o trabalho subalternizado na cidade, em péssimas condições de habitação e sem direitos sociais garantidos.

19 Grosso modo e de acordo com uma noção presente no senso comum, o grupo rongga seria predominante na Província de Maputo e o grupo changana, na Província de Gaza. Entretanto, estas subdivisões internas são passíveis de problematização devido às transformações decorrentes dos intensos fluxos migratórios ocorridos ao longo do século XX na região.

II
Va rongga narinwina namu mihelile

Hambi loku miswitiva leswaka machangane swi phuku phuku

Miti buwela yini hi male ya vatchangane xana?

 (...)

III
Ti bumeni hi male ya vatchangana

A siku hingata famba ya ka Gaza,

Mitasala mi yi shuva mle leyi

Tradução

I
 (...)

Os ronggas esbanjam o dinheiro dos machanganas

Minha mãe que não tiveste um lenço de cinco escudos

Até se vangloriam com o dinheiro dos machanganas

Compram sapatos com o dinheiro dos machanganas

Aprendem a se vestir com o dinheiro dos machanganas

II
Seria feio se vós, maRongas, comessem esse dinheiro calados?

Mesmo sabendo que os machanganas são burros (falhados)

Porque se vangloriam com o dinheiro deles, então?

 (...)

III
Vangloriem-se vós, maRongas, com o dinheiro dos machanganas,

Pois, no dia em que regressarmos à casa, em Gaza,

Ficarão com saudades deste dinheiro

A chave de interpretação²⁰ para esta canção, que ficou bastante popular a partir a década de 1950 em diante, está na percepção, ao nível do senso comum, de que sob a perspetiva “dos changana”, “os rongga” seriam um povo preguiçoso que apenas se aproveitava da riqueza gerada (sob a forma de salários) pelo esforço do seu trabalho duro nas minas da África do Sul. Ainda nesta ordem de ideias, a aversão “dos rongga” explicar-se-ia por,

20 Estas informações foram obtidas durante as entrevistas com diversos músicos, no âmbito da pesquisa “Marrabenta: origem e evolução”, durante as quais faziam-se exercícios de audição comentada de algumas músicas.

alegradamente, preferirem ocupações no mercado de trabalho subalternizado na capital Lourenço Marques a ter que migrar para as “Terras do Rand”. A letra da canção, por assim dizer, politicamente incorreta para os padrões atuais, evidencia a complexidade da realidade sociocultural da época, muito para além da rígida dualidade entre colonizados vs colonizadores, através do qual frequentemente, este período histórico é descrito. Tal complexidade, reveladora de dinâmicas internas mais profundas, mostra-se presente nas interações sociais entre os diversos grupos que compõem as populações habitantes das zonas suburbanas de Lourenço Marques. Ainda que, certamente, diluídas ao longo do tempo, estas perceções e outras semelhantes, e em relação aos outros grupos envolvidos, permanecem até os dias de hoje.

Autenticidade

Por aquilo que foi dado a conhecer ao longo da pesquisa, a marrabenta tem como principais centros difusores: as zonas suburbanas de Lourenço Marques e as zonas rurais e urbanas da parte sul da província de Gaza, de onde provém um número significativo de artistas que mais tarde se consagrariam como ícones do estilo²¹. De maneira que, ao invés de procurar uma improvável origem autoral, mostra-se mais produtivo buscar a sua originalidade justamente na amálgama das diversas experiências musicais, e não só, a que estas populações estiveram expostas, no âmbito das dinâmicas sociais e históricas por elas vivenciadas. Ao travar contacto com a música popular produzida a nível global, sobretudo por via da rádio, homens e mulheres portadores de raízes culturais rurais ou suburbanas tiveram a oportunidade fazer releituras das suas formas de expressão artística à luz das novas informações que recebiam, seja no contexto de uma cidade cosmopolita como Lourenço Marques, ou então, nas cidades industriais sul-africanas, para onde migravam em massa.

Foi com este espírito que o professor, radialista e ativista cultural Samuel Dabula inspirou os seus discípulos, no âmbito das atividades culturais realizadas no antigo Centro Associativo dos Negros da Colónia de Moçambique²². No exercício das suas funções como responsável pelas atividades culturais do Centro, Dabula estimulou a busca e o interesse pelos valores culturais autóctones, incorporando-os nas diversas performances de música, teatro, dança, desporto, etc, imprimindo-lhes não apenas um carácter recreativo, mas fundamentalmente, de afirmação identitária. Dabula não defendia pura e simplesmente uma espécie de “volta às raízes”, mas também um aprimoramento das expressões culturais nativas no sentido de adaptá-las a formatos e linguagens adequados para o consumo de um público urbano e cosmopolita. Nas palavras de Eldorado Dabula²³, seu filho e discípulo, era preciso trazer as danças de “debaixo da árvore para o palco”, no que se referia ao trabalho desenvolvido no Centro em relação à música e à dança. Assim, coordenou e dirigiu diversos espetáculos através dos quais procurava levar ao público o conhecimento

sobre diversas expressões culturais nativas (sobretudo do sul do país, das quais possuía reconhecido domínio), ao mesmo tempo em que procurava despertar nele a consciência da sua importância num contexto de dominação cultural como prática de opressão colonial. De modo que, paralelamente ao trabalho de outras figuras de relevo, Samuel Dabula deixou a sua marca num processo mais amplo que fez do *Ntsindya* (como também era conhecido o Centro, que significa “sede”, em língua ronga) um espaço de resistência anticolonial²⁴, na sua vertente cultural. No campo da música e da dança, estas aspirações materializaram-se através do Grupo Folclórico do Centro que, progressivamente, foram incorporando as expressões culturais nativas ao seu repertório. É por esta via que surge o Conjunto Djambo, agrupamento musical que terá um papel importante no processo a que o historiador Rui Laranjeira caracteriza como a “estilização da marrabenta” (Laranjeira, 2014: 26). Este agrupamento já tinha alguma experiência na execução dos estilos musicais em voga na época, como o jazz, o blues, o samba, o bolero, entre outros, de modo que, sob a orientação de Dabula, passou a incorporar padrões rítmicos, coreografias e o cancionário popular aos seus arranjos musicais nas apresentações.

Assim, a marrabenta foi se “estilizando”, isto é, adquirindo um padrão sonoro facilmente reconhecível e adaptando elementos das danças nativas ao enquadramento cénico do palco e dos salões, transformando-as. Efetivamente, alguns elementos de danças como *xingombela*, *zorre*, *xiparatwana*, *ngalanga*, entre outras, foram selecionados e incorporados às performances de marrabenta muitas vezes de forma espontânea, de modo a abrir novas perspectivas na maneira de executá-las, chegando até mesmo a se criar novas formas de dança como, por exemplo, a *xitchuketa*²⁵. Neste particular, é importante frisar que o termo “marrabenta” refere-se também à dança que acompanha o ritmo musical, do qual não está dissociada conceitualmente, assim como na prática. Aliás, esta questão – de se a marrabenta é “música” ou “dança” – é uma das mais frequentes nos debates realizados nos meios de comunicação social que, justamente, reacenderam o interesse pela história deste género musical.

À semelhança de Dabula, o poeta, escritor e jornalista José Craveirinha desenvolvia igualmente, e de forma mais explícita, um trabalho de consciencialização política por via da cultura na Associação Africana²⁶. Neste espaço, o Conjunto João Domingos cumpriu o mesmo papel desempenhado pelo Conjunto Djambo no Centro Associativo dos Negros, tanto sob a perspectiva da promoção das expressões culturais nativas quanto do ponto de vista de contribuir para o processo de estilização da marrabenta. Embora as duas organizações tivessem interesses e objetivos semelhantes, ao nível do senso comum, disseminou-se a ideia de que a Associação era um espaço destinado aos “mulatos”²⁷, enquanto que

21 Muitos deles, naturais do atual Distrito de Chibuto que, até meados da década de 1960, foi a capital da atual Província de Gaza (então “Distrito”, de acordo com a divisão administrativa colonial).

22 Este centro foi criado no âmbito do movimento associativista (ROCHA, 2006) existente em Lourenço Marques desde o início do século XX e tinha como objetivo fundamental o desenvolvimento sociocultural da população “indígena”. Localizava-se no Xipamanine, um dos bairros emblemáticos das zonas suburbanas e funciona atualmente no mesmo local com a designação de Centro Cultural Ntsindya, pertencente ao Conselho Municipal de Maputo.

23 ARPAC. Pesquisa “Marrabenta: Origem e Evolução”. Entrevista áudio, Maputo, 04/04/2012. À época da entrevista, Eldorado Dabula era o director-geral do Centro.

24 Na década de 1960, o *Ntsindya* teve papel destacado na resistência anticolonial, tendo abrigado o NESAM (Núcleo de Estudantes Secundários Africanos de Moçambique), um grupo de estudantes engajados na consciência nacionalista e que mais tarde, assumiriam postos de liderança na luta armada. Em 1965, foi encerrado pela PIDE, a polícia política colonial.

25 Criada por Raul Baza, um exímio dançarino, muito popular nas zonas suburbanas de Lourenço Marques. Entre as mulheres, destacava-se, nesta época, a bailarina do Conjunto Djambo Sandia Issá, conhecida pela alcunha de Muchina, igualmente exímia dançarina de marrabenta.

26 Na Associação Africana, Craveirinha encontrou o espaço ideal para desenvolver os seus ideais nacionalistas através do trabalho de orientação que fazia com o Grupo Folclórico local. O seu ativismo foi de tal forma frontal que, em meados da década de 1960, juntou-se à Frelimo, vindo a ser preso pela PIDE entre os anos de 1965 a 1969.

27 Sobre este tema, ver Cruz e Silva (2000).

o Centro era exclusivamente “para os negros”²⁸. Sem a pretensão de resolver a questão, a menção a este aspeto serve para evidenciar a relevância deste subgrupo dentro da estratificação social colonial (e não só) e a complexidade das suas interações com os outros dois grupos, de certa forma, dominantes: os negros “indígenas” e os brancos colonos.

Representatividade

Esta última reflexão chama a atenção para o facto de que pensar numa identidade cultural propriamente moçambicana implica, em princípio, num esforço de incluir nesse conceito toda a diversidade existente no país, tomando em consideração o vasto espectro de subdivisões percebidas com base em aspectos como etnia, “raça”, língua, classe, etc. Entretanto, como sabemos a partir de Anderson (2012), este processo está longe de ser pacífico ou consensual, muito pelo contrário, geralmente é acompanhado de conflitos justamente por se tratar de uma construção histórica. Assim, o conceito de “comunidade imaginada” avançado por este autor descreve a resultante dos processos de construção de uma identidade para uma determinada “nação”, reflectem as escolhas políticas normalmente feitas pelos grupos hegemónicos num dado contexto.

Efetivamente, este aspecto emerge nos debates públicos sobre a “moçambicanidade” a partir do caso da marrabenta quando, frequentemente, o seu estatuto de representatividade nacional é questionado sob o argumento de tratar-se de uma expressão cultural do sul do país. Para sustentar esta ideia, os defensores alegam que, fora desta região, as pessoas não tem o hábito de ouvir a marrabenta e muito menos de executá-la; seja porque as suas canções são cantadas maioritariamente nas línguas predominantes no sul e, portanto, as pessoas não entendem; ou seja porque, simplesmente, a sua musicalidade não lhes diz respeito²⁹.

É importante destacar que o dado objectivo do enraizamento da marrabenta na zona sul do país não é vazio de significado porque traz, de imediato, a questão do porquê de uma manifestação cultural desta região do país, particularmente, ser elevada à condição de símbolo nacional. No calor dos debates públicos sobre o tema, há uma interpretação recorrente que se assenta sobre uma acusação difusa de tribalismo na raiz deste processo. De acordo com esta maneira de pensar difusa no senso comum, a zona sul do país – e por extensão, os seus habitantes – teriam sido privilegiados na distribuição dos recursos após a independência, em 1975, concentrando os privilégios e as oportunidades advindas das benesses proporcionadas pela utilização, frequentemente abusiva, da máquina pública (o aparelho de Estado)³⁰.

Mais uma vez, sem a pretensão de esgotar o debate, é preciso tomar em conta alguns dados históricos importantes que ajudam a compreender a questão. No início da década de 1960, a política colonial portuguesa passa por algumas reorientações em virtude da pressão internacional que vinha a sofrer, no contexto do processo de descolonização em

28 ARPAC. Pesquisa: “Marrabenta: origem e evolução”, Maputo, 25/05/2012. Nesta entrevista, o escritor confirma a existência desta percepção e afirma que, inclusivamente, era alimentada pela PIDE, com o objectivo de fomentar discórdia entre a população suburbana, tida como potencialmente “subversiva”.

29 É o caso dos ritmos de *kwatchala* na zona Norte e *xingwere* na zona Centro, entre muitos outros.

30 Na realidade, esta “acusação” possui uma forte componente étnica; “acusa-se” o grupo etnolinguístico changana de ter se apoderado da máquina pública (e privilegiar os seus membros na distribuição dos recursos) em decorrência do facto de algumas das principais lideranças do partido Frelimo (que liderou a luta anticolonial, de 1962 a 1975) – particularmente os seus três primeiros presidentes – pertencerem a este grupo.

África. Concretamente, intensificou as chamadas “ações psicossociais”, ou seja, a propaganda ideológica³¹, com o objetivo de transmitir a ideia de que as populações e territórios sob o seu domínio constituíam uma comunidade de valores culturais e políticos em relação a Portugal. Com vistas a cumprir este objetivo, a partir de 1961, o Rádio Clube de Moçambique (a emissora oficial do regime colonial) introduziu na sua programação a rubrica “Hora Nativa”, um noticiário resumido transmitido inicialmente nas línguas ronga e changana³² (portanto, do sul do país). Ainda no mesmo ano, foi levada ao ar a rubrica “África à Noite”, na qual alguns conjuntos musicais apresentaram-se no auditório da RCM, tendo as atuações sido transmitidas em direto para todo o território colonial.

De uma forma mais geral, o simples facto de a capital do país, como principal centro político e económico do território, estar localizado na zona sul está na origem de uma série de “privilégios”, neste caso, chamando para si a prerrogativa de exercer um alto grau de influência cultural sobre as demais áreas. Guardadas as devidas proporções, sob esta perspectiva, o caso da marrabenta assemelha-se ao caso do samba no Brasil que, ao longo do século XX, adquiriu a capacidade de tornar-se um ícone da música do país muito em função de ser a música popular da então cidade capital, que concentrava os meios de produção cultural necessários para o efeito³³.

Outro dado relevante a se destacar está relacionado com a sua forma estética: a marrabenta é um estilo de música concebido para ser produzido e consumido em massa. Como consequência do seu processo de estilização, ela enquadrou-se ao formato da música popular mundial, com a possibilidade de ser gravada, reproduzida, comercializada e plenamente consumida por via dos meios de comunicação social disponíveis. Este aspeto difere em muito das outras danças predominantes nas diversas tradições culturais étnicas existentes em Moçambique³⁴. Por esta razão, a marrabenta adquiriu a capacidade de atingir um vasto público culturalmente diverso, proporcionado pelo ambiente (sub)urbano em que emergiu a partir do qual se expandiu para outras paragens. De certa forma, podemos considerar as zonas suburbanas de Lourenço Marques – assim como as de outros importantes centros urbanos como Beira, Quelimane, Nampula e Pemba (Porto Amélia, no tempo colonial) – como geradores de uma “moçambicanidade”³⁵ incipiente, pelo facto de constituírem-se em espaços de convivência e transformações sociais de indivíduos e famílias oriundos de diversos pontos do então território colonial.

31 Fortemente baseada no conceito de “lusotropicalismo” criado pelo sociólogo brasileiro Gilberto Freyre que, inclusive, voluntariou-se na defesa do seu uso como propaganda colonial. Para mais detalhes, ver Thomaz (2002).

32 Através destas emissões, Samuel Dabula adquiriu notoriedade a nível “nacional” e, a exemplo da sua atuação no Centro Associativo dos Negros, defendeu e promoveu os valores culturais nativas.

33 Hermano Vianna (2002) destaca o papel fundamental que a rádio desempenhou neste processo. Assim como em Lourenço Marques, a emissora oficial de rádio no Brasil localizava-se na então capital Rio de Janeiro. A mesma analogia pode ser aplicada à relação do fado com a cidade de Lisboa.

34 Por exemplo, as chamadas “danças tradicionais”, designação oficial para se referir àquelas danças diretamente ligadas a tradições culturais específicas, nas quais a fruição se dá de maneira muito diferente, e até mesmo incompatível, com as dinâmicas da cultura de massas.

35 Este potencial de representatividade nacional contido nas zonas suburbanas aparece bem retratado no romance *Xicandarinha na Lenha do Mundo*, onde o escritor Calane da Silva (2014) descreve o seu quotidiano típico da cidade de Maputo, antes e depois da independência.



Ilustração 01 – Casa de madeira-e-zinco: construção para habitação típica dos bairros suburbanos da antiga Lourenço Marques, os principais centros difusores da marrabenta. Bairro da Mafalala, Cidade de Maputo (2016). Foto de Marílio Wane.

Foi, sobretudo, a combinação destes fatores históricos e estéticos, dada a qualidade musical da marrabenta em si, a responsável pela grande e crescente popularidade deste género musical, especialmente a partir da década de 1960. Paradoxalmente, através das “ações psicossociais”, uma política cultural do regime colonial acabou por contribuir para a promoção e divulgação de um estilo de música praticado pela população sob seu domínio e que veio a se tornar num símbolo da identidade da mesma. E mais ainda. Embora não explicitamente, a marrabenta desempenhou um papel significativo na resistência anticolonial, atuando ao nível simbólico como uma expressão dos pontos de vista e dos anseios da população suburbana moçambicana em relação à realidade social. Neste particular, importa destacar que ela era também apreciada na “cidade cimento”, isto é, pela população branca. Ainda no período colonial, era comum que conjuntos musicais do estilo fossem contratadas para atuar nos espaços desta elite e também que, num movimento oposto, muitos indivíduos brancos frequentassem convívios nos subúrbios onde tocava-se e dançava-se marrabenta. Para além de que a sua veiculação nas rádios ampliava enormemente o espectro do seu público-alvo, dentro e fora do país.

Assim, e mais uma vez, a combinação destes fatores teve, certamente, um papel decisivo na associação da marrabenta com a identidade de “Moçambique”, no imaginário coletivo. De tal forma que quando se afirma que “Moçambique é o país da marrabenta” ou que “marrabenta é a música de Moçambique”, não se pretende dizer que este género musical seja necessariamente praticado ou apreciado em todo o país. Trata-se, sobretudo, de uma afirmação de dimensão *simbólica*, mais no sentido de que ela representa a imagem do país, como um ícone facilmente identificável. Em outras palavras, quando se faz uma associação direta entre “marrabenta” e “Moçambique”, estamos no plano daquilo a que autores como Berger e Luckmann (2004) caracterizam como representações sociais³⁶ que, por sua vez, geram universos simbólicos, isto é, “(...) produtos sociais que tem uma história. Se quisermos entender o seu significado, temos que entender a história de sua produção” (2004: 133).

³⁶ Constitui um desenvolvimento do conceito seminal de “representações coletivas” avançado por Émile Durkheim (1996) foi trabalhado também ao nível da Psicologia Social por autores como Moscovici (2003) justamente para dar conta dos processos através dos quais indivíduos interiorizam os conteúdos destas representações.

Nesta ordem de ideias, a pesquisa não procurou contestar ou confirmar uma representatividade factual da marrabenta, ou seja, verificar se é ou não praticada ou apreciada em todo o território nacional. Abordando o tema sob a perspetiva das representações sociais, o foco do trabalho foi identificar os processos históricos e as dinâmicas socioculturais que estão na origem da sua *construção* simbólica. Na tentativa de contribuir para o debate sobre o tema, foram identificadas algumas lacunas de informação que possivelmente tenham influenciado negativamente a discussão. Assim, à luz do conceito de representações sociais, uma série de dados históricos – muitas vezes, desconhecidos do grande público – adquirem renovada capacidade explicativa, neste caso, para compreender a origem, a autenticidade e a representatividade da marrabenta enquanto um símbolo de identidade nacional. No entanto, não há dados suficientes ou conclusivos que indiquem a existência de um projeto político clara e explicitamente orientado para este objetivo, o que se pretendeu foi chamar atenção para a combinação de outros fatores explicativos para a grande popularidade da marrabenta em um dado contexto.

Desdobramentos

Em linhas gerais, a pesquisa realizada pelo ARPAC teve como objetivo elucidar aspetos relacionados com a origem e o desenvolvimento do género, com vistas a lançar luz sobre o debate público, alimentando-o de informações relevantes e eventualmente, responder a algumas das crescentes inquietações que se verificavam por parte do público em geral. Entretanto, muitos outros aspetos importantes não foram cobertos pela pesquisa, seja em virtude da sua complexidade ou simplesmente porque não cabiam no escopo dos seus objetivos. No entanto, as informações recolhidas durante todo o trabalho apontaram para a necessidade de aprofundar o assunto e indicaram outros vastos temas de pesquisa possíveis no âmbito da temática da construção da identidade cultural moçambicana.

Dentre os temas de pesquisa suscitados no decurso do trabalho de investigação destacam-se: em primeiro lugar, o estatuto da marrabenta no contexto pós-independência, uma vez que o escopo do trabalho concentrou-se no período anterior; a pesquisa sobre estilos de música populares ou “ligeiras” em outras zonas do país, que em muitos aspectos, poderia contribuir para elucidar a questão da representatividade da marrabenta; e finalmente, as tendências contemporâneas da marrabenta e projeções para o futuro refletindo, inclusivamente, sobre a sua capacidade se manter como ícone nacional.

Referências bibliográficas

- Anderson, Benedict (2012), *Comunidades Imaginadas: Reflexões sobre a origem e Expansão do Nacionalismo*, Lisboa: Edições 70.
- Berger, Peter e Luckmann, Thomas (2004), *A Construção Social da Realidade*, Petrópolis: Vozes.
- Blacking, John, *How Musical is Man?* (2000), Seattle: University of Washington Press.
- Cabaço, José Luís (2009), *Moçambique: Identidade, Colonialismo e Libertação*, São Paulo: Editora EUNESP.
- Carvalho, João Soeiro de (1999), *Makwayela: Choral Performance and Nation Building in Mozambique*, *Horizontes Antropológicos*, ano 5, n.º 11, pp. 154-182.
- Craveirinha, José (2009), *O Folclore Moçambicano e as suas Tendências*, Maputo: Alcance Editores.

- Cruz e Silva, Teresa (2000), *Identidades étnicas como fenómenos agregadores num espaço social urbano: os casos de Mafalala e Chinhambane*. In *Racismo, Etnicidade e Poder*, Maputo: Livraria Universitária, pp. 195-208.
- Durkheim, Émile (1996), *As Formas Elementares da Vida Religiosa: o Sistema Totémico na Austrália*, São Paulo: Livraria Martins Fontes Editora.
- Laranjeira, Rui (2014), *A Marrabenta: sua Evolução e Estilização*, Maputo: Minerva Print.
- Moscovici, Serge (2003), *Representações Sociais: Investigações em Psicologia Social*, Rio De Janeiro: Editora Vozes.
- Rocha, Aurélio (2006), *Associativismo e Nativismo em Moçambique: Contribuição para o Estudo das Origens do Nacionalismo Moçambicano*, Maputo: Texto Editores.
- Silva, Calane da (2014), *Xicandarinha na Lenha do Mundo*, Maputo: Alcance Editores.
- Sopa, António (2014), *A Alegria é uma Coisa Rara: Subsídios para a História da Música Popular Urbana em Lourenço Marques (1920-1975)*, Maputo: Marimbique.
- Thomaz, Omar Ribeiro (2002), *Ecossistema do Atlântico Sul: Representações sobre o Terceiro Império Português*, Rio de Janeiro: Editora da UFRJ.
- Vianna, Hermano (2002), *O Mistério do Samba*, Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor/Ed. UFRJ.
- Zamparoni, Valdemir (2012), *De Escravo a Cozinheiro: Racismo e Colonialismo em Moçambique*, Salvador: EDUFBA/CEAO.

Panorama musical numa roça no sul de São Tomé: Ribeira Peixe antes e depois da independência [□]

Magdalena Bialoborska*

pp. 131-149

Introdução

A multiplicidade de origens de habitantes de São Tomé e Príncipe reflete o percurso histórico das ilhas, particularmente no último século e meio. As ilhas tornaram-se num ponto de chegada de pessoas oriundas de várias partes do mundo, mormente do continente africano. Os contactos entre diversos grupos socioculturais variavam ao longo do tempo, dependendo das conjunturas externas, mas também da situação no arquipélago, transformado numa colónia-plantação. A independência do território trouxe o desafio de construção da nação, um processo complexo apesar do número diminuto de habitantes.

As manifestações culturais, principalmente imateriais, tendem a acompanhar os seus praticantes, independentemente de mudanças por quais eles passam, relacionadas com a deslocação para outros territórios, lugares do seu destino. Em várias situações, as manifestações culturais têm de ser recriadas ou reinventadas, ou seja, adequadas à nova situação sociopolítica ou ao novo lugar. Outras atividades surgem, sobretudo aquando da permanência de pessoas em territórios distintos dos seus lugares de origem, por vezes, prolongada e sem prazo definido. O que é praticado, como, quando e por quem depende das relações interpessoais, especialmente em territórios exíguos habitados por grupos com estatutos desiguais.

Neste artigo, pretende-se analisar estas duas questões – as mudanças sociais no arquipélago e os percursos de manifestações culturais –, abordando os casos específicos para delimitar o campo de análise. O estudo foca-se em Ribeira Peixe, no sul da ilha de São Tomé e no panorama musical aí observável. O período temporal – do colonialismo moderno ao regime monopartidário do pós-independência – possibilita a observação de diferentes situações sociopolíticas e a sua comparação com as mudanças do panorama musical. Procura-se averiguar como as mudanças sociopolíticas se refletem no panorama musical e se a música contribui para estas mudanças.

A opção por um território delimitado – Ribeira Peixe – tem a ver com um fator relevante para as hipóteses teóricas aqui apresentadas, particularmente em relação à observação de fronteiras, que serão o fio condutor desta análise. Permite a análise de processo de marginalização, notável no lugar em questão.

□ 10.21747/08742375/afri34a8

* Instituto Universitário de Lisboa (ISCTE-IUL), Centro de Estudos Internacionais, Lisboa, Portugal.

Nesta localidade, situada quase no extremo sul da ilha, a cerca de 50 quilómetros da capital funcionava uma grande roça habitada por alguns portugueses – administradores, trabalhadores administrativos, técnicos, alguns assalariados com ocupações menos especializadas – e muitos contratados oriundos de Angola, Moçambique e Cabo Verde. Na zona também existiam pequenas povoações de angolares, que, como a maioria dos outros ilhéus, não se dedicavam ao trabalho nas plantações. Esta heterogeneidade social refletiu-se no panorama musical do território.

O artigo baseia-se numa pesquisa¹ realizada tanto em São Tomé e Príncipe, como em Portugal, junto de santomenses. As derradeiras recolhas de material em Caué² ocorreram em setembro de 2019 e em setembro e outubro de 2020. Este último trabalho de terreno desenvolveu-se em Ribeira Peixe, bem como nas localidades vizinhas, onde se encontram as pessoas que anteriormente habitavam a roça ou tiveram contacto direto com os habitantes desta roça/localidade. Para este trabalho preparatório, muito do material recolhido provém de conversas informais e espontâneas. Algumas entrevistas semiestruturadas foram analisadas e utilizadas neste artigo. Procedeu-se, à recolha do material visual, aqui apresentado fragmentariamente, que servirá para a criação de uma base de dados de grupos musicais e culturais, das pessoas envolvidas nas manifestações culturais e dos lugares relevantes para as atividades.

Roças em São Tomé e Príncipe

Somente com o conhecimento da história das roças, particularmente das dinâmicas de relações sociais aí existentes, se consegue entender as especificidades de transformações do panorama musical nas ilhas ao longo do século XX. A implantação destas estruturas agrárias moldou todas as dimensões da história do arquipélago.

O período de recolonização começou no século XIX, quando o café e o cacau provaram a sua adaptação ao clima e aos solos das ilhas. Já no terceiro quartel de oitocentos iniciou-se o processo de ocupação de terras, em parte através de compra de terrenos aos ilhéus, de ocupação de terrenos de *ôbô*³ e de expropriação dos proprietários islenhos (Nascimento, 2002a: 100-101).

As roças tentavam ser auto-suficientes, produzindo para a exportação e assegurando as principais necessidades dos trabalhadores, no caso, definidas, pelos proprietários. A movimentação dos trabalhadores das roças era bastante limitada e todas as suas necessidades deveriam ser atendidas nas propriedades.

O início desta nova fase na história das ilhas coincidiu com a abolição de escravatura, o que obrigou os roceiros a procurar alternativas. A partir dos anos setenta do século XIX, o trabalho contratado instituiu-se como uma prática comum, tanto em roças de ilhéus, como nas dos portugueses.

1 Foram realizadas mais de setenta entrevistas, inúmeras conversas informais, analisados documentos e fotografias do Arquivo Nacional de São Tomé e Príncipe, as fotografias do Arquivo Nacional Torre do Tombo e da plataforma Casa Comum, bem como recolhidos e analisados os registos áudio de coleções particulares iniciado o processo de análise do arquivo musical da Rádio Nacional de São Tomé e Príncipe.

2 O maior distrito de São Tomé e Príncipe (267 km²), situado na zona sul da ilha de São Tomé. Habitado por menos de quatro mil pessoas, é o distrito com a mais baixa densidade populacional (<https://ine.st/>).

3 Mato, floresta virgem, que cobria a parte predominante das ilhas.

Após o fim da escravatura, chegaram serviçais do *hinterland* africano. Seguiram-se cabo-verdianos e as pessoas oriundas do território moçambicano⁴. Na maioria das roças, as sanzalas – casas ocupadas pelos trabalhadores – eram organizadas de acordo com a origem de habitantes. O número dos trabalhadores contratados nas roças aumentava gradualmente e nas primeiras décadas do século XX ultrapassou o número dos naturais das ilhas⁵.

Os ilhéus, tanto forros, como angolares e naturais do Príncipe, recusaram-se a trabalhar nas roças. Os forros continuavam a habitar as zonas já ocupadas antes da recolonização, na capital, nas várias localidades e nas pequenas povoações chamadas *luchans*. Os naturais do Príncipe, em número diminuto, concentravam-se na zona da cidade de Santo António. As transformações no século XIX foram significativas para os angolares, que, até então, não dependiam da governação colonial⁶. Em finais de oitocentos, viram o seu território ser ocupado pelos militares do governo português e por roceiros que transformaram as grandes áreas de *ôbô* em plantações (Nascimento e Dias, 1988). Foi imposta a submissão do grupo às autoridades portuguesas, mas não aos roceiros.

O arquipélago parecia um vitral composto de numerosos e diferenciados pedaços. As ilhas cobriram-se com uma densa rede de fronteiras territoriais, que não só restringiam a movimentação de pessoas, como também salientavam as diferenças entre os grupos. Os contactos eram limitados, conquanto a sua forma e intensidade variassem ao longo de décadas. Em finais do século XIX e inícios do século XX, os ilhéus, particularmente os das elites, conviviam com portugueses, participando em várias atividades destes (Nascimento, 2005). Os ilhéus tudo faziam para se distinguir dos trabalhadores contratados, a quem consideravam inferiores. O período de Ditadura e, subsequentemente, do Estado Novo caracterizaram-se pelo aumento de posturas racistas e pela maior separação entre ilhéus e portugueses. Aumentou o controlo de movimentação de trabalhadores contratados. Estas restrições atenuaram-se na década final do colonialismo e os contactos entre pessoas de vários grupos tornaram-se mais frequentes. Depois do 25 de Abril, as movimentações independentistas fizeram-se sentir em várias partes das ilhas devido às ações da Cívica pró-MLSTP, baseado fora das ilhas. Houve tentativas de convencer os trabalhadores contratados a juntarem-se à causa da independência, mas o resultado ficou aquém de esperado.

A independência ainda encontrou contratados, ou serviçais, nas roças. Alguns angolanos e muitos cabo-verdianos ficaram nas ilhas. Existia também um grupo novo, bastante heterogéneo, o dos descendentes de trabalhadores contratados, chamados tongas. Frequentemente, eram filhos de pais de origens diferentes.

O desafio do novo país era a transformação deste mosaico populacional numa nação, a santomense. As fronteiras territoriais deixaram de existir e todos, supostamente, podiam-se movimentar livremente pelas ilhas. Mas, como repara Newman, *a percepção das fronteiras pode ser muito mais difícil de mudar do que a remoção física das fronteiras* (Newman, 2017: 7). Apesar de algumas ações do novo governo, as diferenciações continuaram a existir. Na época pós-colonial, a marginalização de alguns grupos continuou a ser notável e, até agora, esta percepção permanece no seio destes grupos.

4 Acerca dos percursos de trabalhadores contratados e das relações sociais nas roças durante várias fases do colonialismo moderno ver Nascimento, 2013, 2011, 2003, 2002a, 2002b, entre outros.

5 Em 1914, o número de contratados ultrapassou 33 mil, em 1918 chegou a quase 40 mil pessoas e, em 1921, foi estimado em 38697 trabalhadores. Nesta altura o número de ilhéus não ultrapassava 20 mil (Nascimento, 2002a: 137).

6 Para uma visão de conjunto sobre os angolares, ver Nascimento e Dias, 1988; Seibert, 1998.

As roças, nacionalizadas em 1975, começaram a decair. A produção de cacau e de café entrou em declínio. Em consequência da movimentação mais livre de pessoas, parte de habitantes das roças deslocou-se para a capital à procura de meios de vida. Ao invés, alguns ilhéus mudaram-se para as roças. Por exemplo, nas antigas sanzalas de Ribeira Peixe habitam angolares, alguns cabo-verdianos e muitos descendentes dos trabalhadores, que hesitam quando perguntados pela sua origem.

Fronteiras, zonas fronteiriças, margens⁷

A análise do panorama musical de um dado território permite recolher informação ilustrativa das relações sociais existentes entre os grupos socioculturais e entre elementos de várias classes socioeconómicas, de géneros diferentes e de gerações distintas.

Aqui, através do estudo da música numa localidade no sul de São Tomé, apresenta-se uma reflexão sobre fronteiras. Como se constata pela análise do panorama musical ao longo de várias décadas, em determinadas situações, a música acentua e contribui para a sua existência. Noutros casos, a música pode ultrapassar várias delas ou, até, desfazer algumas.

As fronteiras separam e organizam. A perceção de fronteira como instituição, narrativa ou símbolo, proposta por Paasi (1998), permite a utilização do conceito com referência a vários fenómenos sociais. As fronteiras transformam-se em manifestações de práticas sociais e em discursos. Como todas as instituições, as fronteiras organizam as relações sociais. Como narrativas, moldam as práticas sociais (Paasi, 1998: 75). Como símbolos, transformam-se em meios e instrumentos de controlo social e em importantes constituintes de significados e de identidades (Paasi, 1998: 80). Importa sublinhar que a fluidez e a dinâmica de fronteiras dependem de decisões políticas e das correlações de poder. Contudo, as transformações e as decisões da própria sociedade, tipo *bottom-up*, podem ter importância nas dinâmicas fronteiriças, como sucede no caso em apreço. As dinâmicas dependentes da própria sociedade costumam ter bastante mais relevância prática do que as decisões políticas e as subsequentes mudanças geopolíticas.

A importância da fronteira nas relações sociais, tanto entre indivíduos, como entre indivíduos e sociedade, foi acentuada nos inícios do século XX pelo sociólogo George Simmel (2007[1908]). O autor apresentou a fronteira como algo não-ultrapassável, de carácter definitivo, que delimita o conteúdo constitutivo de um indivíduo ou de um grupo.

Numa definição muito ilustrativa, Lubaś caracteriza a fronteira como a linha situada no fundo de mentes de pessoas que abrange várias práticas e separa um grupo de outros (Lubaś, 2011: 17). Esta comparação lembra o trabalho de Fredrik Barth (1998[1969]), que se debruça sobre as questões dos grupos étnicos e das fronteiras. Uma está numa relação direta com a outra, já que a existência de um grupo étnico implica a presença de fronteiras. A definição de fronteiras deriva das diferenças de um grupo para outro (Barth, 1998[1969]: 9-10). Os contactos entre os grupos definem as fronteiras, mas estas também definem os contactos entre os grupos. Cohen (1982) desenvolve a reflexão de Barth, ligando o conceito da fronteira à consciência cultural, que, por sua vez, está estreitamente conectada ao sentido de pertença.

As fronteiras sociais e os grupos, surgidos em resultado de processos sociais, são construções dinâmicas, propensas a transformações e cuja estrutura depende do contexto.

⁷ Alguns fragmentos deste ponto de cariz teórico provêm, de forma ligeiramente transformada, da minha tese de doutoramento (Bialoborska, 2020).

A elevada importância deste último fator para a delimitação ou a auto-delimitação de grupos foi indicada, entre outros, por Eriksen num artigo em que compara a sociedade das Maurícias com a de Trindade e Tobago (Eriksen, 1991). Em ambos os países, antigas colónias britânicas, que funcionavam como plantações, onde existiu trabalho escravo e, depois, contratado, as populações foram, e continuam a ser, compostas por vários grupos étnicos. As relações entre os grupos, as formas da auto-identificação dos membros de cada grupo e a consequente definição de fronteiras sociais depende do contexto em que a interação decorre.

Verdery, baseando o seu discurso nas ideias de Williams (1989), chama atenção para as ações de Estados modernos, que pretendem conduzir à construção de *identidades únicas* (Verdery, 2004[1993]: 50), o que pode levar a desaparecimento de algumas fronteiras, anteriormente existentes (Verdery, 2004[1993]: 59). A autora usa a expressão de “organização da diferença”, que ilustra bem os processos a decorrer, sob formas muito variadas, em estados compostos por grupos de distintas origens. A sua proposta pode servir para a análise de São Tomé e Príncipe, onde a nação emana da comunidade composta pelos vários grupos.

A existência de fronteiras implica a presença de zonas fronteiriças, *onde há indistinção, ambiguidade e incerteza* (Hannerz, 1997: 20). À volta das linhas que separam ou organizam, surgem as zonas diretamente por elas influenciadas. O seu carácter depende da rigidez de fronteiras.

Alvarez e Collier afirmam que as zonas fronteiriças – onde as distintas culturas interagem, sem perder as suas diferenças – podem ser encontradas em toda a parte (Alvarez e Collier, 1994: 607). Saada-Ophir (2006) considera as zonas fronteiriças como espaços dinâmicos onde várias práticas culturais têm lugar e Magdalena Zowczak (2011) descreve-as como espaços experimentais, tipo de palco e, ao mesmo tempo, laboratório para a realização (apresentação) de vários tipos de identidades, afirmando que a zona fronteiriça é o melhor contexto para as inovações culturais e performances sociais (Zowczak, 2011: 52).

Newman, geopolítico que apresentou uma proposta de teorização de fronteira que poderia ser comum para diversas formulações deste conceito (Newman, 2003), aduz uma especificação em relação aos territórios situados nas proximidades de fronteiras. Distinguiu zonas fronteiriças (*borderlands*) de zonas de transição (*transition zones*) (Newman, 2003), que mais tarde chamou de *cross-border zones* (Newman, 2017). Segundo ele, nas zonas fronteiriças a permanência de fronteira é sentida em vários aspetos, delimitando as relações e os encontros. As zonas de transição caracterizam-se por uma maior porosidade ou fluidez de fronteira, o que possibilita uma maior densidade de contactos e de influências mútuas, que podem, até, resultar em processos de hibridização (Newman, 2003: 19).

O autor coloca uma questão a que este artigo procura responder: *O que acontece com a zona fronteiriça quando a fronteira deixa de existir?* (Newman, 2003: 21). Como veremos, este estudo, referido ao extremo sul de São Tomé, habitado por uma minoria de ilhéus e por ex-trabalhadores contratados e seus descendentes, fornece uma possível resposta.

Para a análise da situação pós-colonial, adicionalmente à análise de novas e antigas fronteiras, o conceito de margens pode ser adequado. Tanto as margens do estado, como as margens culturais podem ser observadas no nosso caso. Entre os três tipos de margens de estado, apresentados por Das e Pool (2004), o que mais se adequa à situação santomense é das margens como periferias – não necessariamente no sentido geográfico –, criadas de forma natural, na sequência de diferenças já existentes nas sociedades, e que juntam as

peças *insuficientemente socializadas pela lei*. Como exemplo, elas indicam os “naturais”, ou “indígenas”, destes lugares. A sua contribuição para a identidade nacional é considerada importante, mas, ao mesmo tempo, eles são excluídos da participação nesta identidade comum, sendo sempre considerados como “outros” (Das e Poole, 2004: 8).

Quanto às margens culturais, a abordagem de Tsing (1994), define-as como “locais a partir dos quais vemos a instabilidade das categorias sociais”. A autora usa o termo *para indicar um posicionamento analítico que torna evidente tanto a qualidade restritiva e opressora da exclusão cultural, quanto o seu potencial criativo* (Tsing, 1994: 279). Este discurso dá o seguimento às reflexões de bell hooks, que considera as margens como os lugares de *uma abertura radical*, cujas potencialidades são imensuráveis, já que os que as habitam, por norma conhecem ambas múltiplas realidades. Aprender o necessário sobre a cultura do centro e conseguir revoltar-se contra a cultura dominante pode ser fonte de criatividade excepcional, só encontrada nestes lugares (hooks, 1989).

Em São Tomé e Príncipe pós-colonial as margens estão presentes e o caso de Ribeira Peixe é, sem dúvida, um exemplo. Contudo, a consciência da marginalização, acentuada nos seus habitantes, ainda não se traduziu em ações que levassem à contestação dessa condição.

Naquela altura era tipo apartheid: as disjuntas manifestações musicais na roça de Ribeira Peixe antes da independência

Os habitantes de Ribeira Peixe, antiga roça Perserverança, em grande parte ex-contratados e seus filhos, recordam frequentemente os tempos coloniais. As memórias e as pós-memórias estão presentes em conversas de pessoas de várias gerações, o que permite – com apoio de trabalhos científicos e literários sobre as roças (cf. Nascimento, 2013, 2008, 2003, 2002a; Tenreiro, 1961 e Reis, 1965) – recriar a vivência desta roça.

Vários condicionantes que caracterizavam a vida na roça e, subsequentemente, influenciaram as atividades musicais aí realizadas, podem ser agrupadas em torno de dois fatores, o espaço e o tempo. Em relação ao espaço, considere-se a ocupação de um novo lugar, a desterritorialização de habitantes, a divisão espacial da roça, assim como da roça e das redondezas, habitadas pelos angolares, e, por fim, a temporalidade de ocupação, que já é uma mescla dos fatores espaço e tempo. Outro condicionante, ligado ao tempo, era o do quotidiano dos contratados. O trabalho árduo preenchia-lhes os dias por completo. Não existiam muitos momentos dedicados ao lazer ou a atividades musicais.

Tanto para os portugueses – dos administradores aos empregados –, como para os contratados, o lugar era novo. O sul de São Tomé é uma zona húmida, com chuvas intensas, diárias em vários meses do ano. A adaptação ao clima não era fácil. As longas horas de trabalho à chuva e a humidade elevada exigiam uma acomodação que, decerto, foi morosa. O esforço desta adaptação roubaria energia para atividades culturais, particularmente as que exigiam uma preparação mais longa e absorvente.

À novidade do lugar acrescia a desterritorialização, que, também, teve um impacto relevante na vivência de pessoas. Estas foram obrigadas a reinventar hábitos e rituais e, até, a adaptar formas de estar no dia-a-dia às novas condições. No tocante à música, este fator é de elevada relevância, por exigir uma recriação de tradições e atividades musicais, que têm de se adequar ao meio envolvente. Não é certo que entre os trabalhadores de

plantações estivessem pessoas que se dedicassem à música nos seus meios de origem. Sem tocadores de instrumentos, sem cantores e sem criadores, as músicas tinham de ser feitas de novo e por pessoas sem ou com pouca experiência. A inexistência de instrumentos musicais de origem requereu a sua construção com recurso a materiais locais, caso dos tambores usados por angolanos e moçambicanos, ou à sua encomenda na Europa⁸, caso dos instrumentos tocados por cabo-verdianos e portugueses. Os contratados, provindos dos sítios onde a aprendizagem era, em grande parte, baseada na repetição, experimentação e participação nas atividades coletivas, onde os mais aptos tocavam, devem ter conseguido uma adaptação menos demorada. Porém, talvez o tempo não fosse suficiente para estas práticas ou as diretivas dos administradores das roças não permitissem as práticas musicais, em grande parte ligadas aos rituais e à dança.

O fator seguinte, a divisão do território – o da roça e, em consequência, a relação desta com as redondezas – sugere vários tipos de fronteiras, já que às territoriais acrescem as sociais. Relembre-se, a roça era habitada por portugueses de diferentes posições e pelos contratados oriundos dos três territórios distintos. O administrador da roça e, quando era o caso, a família, moravam na casa grande. Nas mais pequenas, com boas condições, viviam os trabalhadores de escritórios e técnicos. Os restantes portugueses viviam em habitações mais simples e de áreas reduzidas. Os contratados, ou serviçais, habitavam as sanzalas, onde ao pouco espaço de cada se juntava a escassez de bens pessoais. Os contratados eram divididos de acordo com a origem, ou seja, havia zonas habitadas por angolanos, cabo-verdianos e moçambicanos. Ademais, nas praias das redondezas, habitavam os angolares. Apesar destes desempenharem trabalhos ocasionais nas roças⁹, não habitavam aí. Habitavam em casas de madeira, cobertas com telhados de folhas de palmeira, mais tarde substituídas por chapas de zinco. As possibilidades de convívio com membros de outros grupos eram limitadas.

A divisão espacial refletia-se plenamente no panorama musical da roça. Cada grupo tinha as suas atividades e raramente participavam nas atividades dos outros, apesar de conhecerem, mesmo se de longe, as suas expressões culturais e as formas de passar o tempo livre. Os entrevistados em Ribeira Peixe não se recordam das manifestações musicais de portugueses, chegando a declarar que estas não existiam: *naquele tempo eles não tinham sossego. É trabalhar só* (entrevista, Ribeira Peixe, 4.10.2020). A afirmação, além de indicar o extremo preenchimento do tempo pelo trabalho, sugere a inexistência de portugueses com dotes musicais. Se eles tivessem vivido largos anos na roça, à semelhança dos contratados, porventura dedicariam algum tempo à música. Não se exclui a hipótese de algum tipo de atividade musical ter existido numa época mais remota, da qual já não restem memórias, nem tampouco pós-memórias.

8 Instrumentos de corda, como violas, cavaquinhos, bandolins, violinos e violoncelos, utilizados pelas tunas de portugueses e, mais tarde, de ilhéus da elite. Alguns desses instrumentos eram executados com perícia pelos cabo-verdianos. Dos instrumentos de sopro citem-se clarinetes, oboés, trompas, trombones, trompetes. Nas lojas vendiam-se gaitas, o que certamente atraiu a atenção de cabo-verdianos (Cidra, 2015).

9 Na maioria dos casos, o trabalho dos angolares tinha a ver com o mar. Eles pescavam, fornecendo peixe à roça, ou ajudavam no transporte de produtos entre a roça e outras localidades costeiras. Há pessoas em Ribeira Peixe, que se lembram do transporte de pessoas mortas para Santa Cruz, a localidade mais próxima com cemitério. Além disso, trabalhavam na capina e preparação de terra para plantar as espécies cultivadas. Apesar de muitos deles negarem o facto de terem trabalhado junto com os contratados na apanha de cacau ou quebra de coco, há quem admita que o pai ou um outro familiar fazia este trabalho (entrevistas e conversas, Ribeira Peixe e Monte Mário, setembro e outubro 2020). No entanto, prevalece a opinião, que o angolar nunca foi submisso. *Angolar era uma raça que nunca foi escravo. Angolar preferia viver mal, comer mal do que viver como escravo* (entrevista, Ribeira Peixe, 4.10.2020).

Na fase final do colonialismo, acerca da qual há uma abundância de memórias, o administrador da roça convidava para a sua casa os tocadores do danço congo Lisboa Nova, criado pelos angolares da praia de Ribeira Peixe. Dizem que o senhor Amorim, o administrador, na época de Natal organizava festejos em sua casa, acompanhados pela música executada por tocadores angolares. Em troca, oferecia-lhes figos e outros frutos secos, além de vinho (entrevista, Ribeira Peixe, 4.10.2020). Este era o único grupo convidado, apesar de existirem na roça vários músicos cabo-verdianos, bem como tocadores angolanos e moçambicanos.

Os trabalhadores contratados tinham as suas atividades, cuja regularidade dependia do volume de trabalho, assim como da permissão do administrador. Cada grupo tinha o seu próprio convívio, tanto com fins ritualísticos, como de lazer. A recreação das atividades das terras de origem permitia-lhes manter a ligação com a sua cultura e a tradição, amenizando a estada difícil em São Tomé e Príncipe. O grupo mais ativo na área musical, referido por todos os entrevistados, eram os cabo-verdianos. Tanto os angolares, como os tongas lembram-se do funaná e da tchabeta, géneros musicais ligados à dança e executados em convívios, e, também, da morna que era interpretada não só em grupo, mas também por indivíduos sentados nas portas das suas casas, tocando a melodia nos violinos, violas ou gaitas de boca. O funaná era o género musical mais adequado à dança de todos, tanto homens, como mulheres. Executado somente com dois instrumentos, o ferro e a gaita, juntava a comunidade em frenéticas sessões de dança, a que angolares e serviçais de outras origens costumavam assistir, ou ver de longe, sem se juntar aos pares de bailarinos cabo-verdianos. A tchabeta é sempre recordada como manifestação musical de mulheres. Todos os cabo-verdianos a podiam ver, mas este género musical, em que o ritmo tem extrema relevância, era executado por mulheres. Quanto à interpretação, a cantadeira principal era acompanhada pelo coro de mulheres, que, ao mesmo tempo, batiam ritmicamente em sacos cheios de panos. O ritmo prevalecia em relação à melodia, destacando-se as palavras que descreviam a vida na roça, as saudades da sua terra e dos seus mais próximos, a dor causada pela incerteza do futuro. Estes sentimentos transpareciam também em mornas. Neste caso, além da palavra, a linha melódica era um importante veículo de significados e estados emocionais. Os instrumentos musicais usados para interpretar a música eram comprados na cidade ou trazidos de Cabo Verde. Não há memória de nenhum construtor de instrumentos na roça.

Os angolanos dançavam puíta. Os entrevistados, entre os quais alguns descendentes de angolanos, recordam-se de duas filas, uma de homens, outra de mulheres e, obviamente, do característico toque que marcava o encontro de cada par de dançantes. O ritmo de puíta, repetitivo e possante, é capaz de induzir estados de transe, o que várias vezes acontecia (conversas Ribeira Peixe, Monte Mário, São João dos Angolares, setembro e outubro 2020). O género musical é conhecido por todos, já que, após a independência, começou a ser considerado santomense.

A presença na Ribeira Peixe de um outro género musical, a tafua, cuja origem e prática estão ligadas aos angolanos e aos seus descendentes, carece de confirmação. Há pessoas que se lembram de um grupo que se juntava para executar tafua, enquanto outros não encontraram esta prática, quando chegaram à roça no início dos anos 1970¹⁰ (entrevistas e conversas, Ribeira Peixe, Monte Mário, Agripalma, setembro e outubro 2020).

10 Mesmo assim, a existência da memória de prática de tafua no sul de ilha – já confirmada para o Ilhéu das Rolas na época colonial e na Agripalma atualmente – é de elevada importância para a história da música em São Tomé e Príncipe. Em grande parte de entrevistas realizadas na capital e nas roças situadas no norte da ilha foi sublinhado que a tafua era e continua a ser praticada somente na zona da antiga roça de Monte Café. A pesquisa sobre tafua encontra-se em curso.

O grupo de contratados que menos contactos mantinha com os outros era o dos moçambicanos. Em Ribeira Peixe, como noutras roças, quando perguntados sobre as manifestações musicais de moçambicanos, os seus habitantes hesitam, dizem desconhecer e, somente após uns momentos, por vezes após perguntas adicionais, começam a descrever as danças deles (entrevistas e conversas, Monte Café, Agostinho Neto, Boa Entrada, janeiro e setembro 2019, Ribeira Peixe, Monte Mário, Agripalma, setembro e outubro 2020). Apesar de conseguirem descrever alguns detalhes, os membros dos outros grupos nunca participavam nas atividades de moçambicanos, nem as observavam de perto. Várias podem ser causas desta falta de contacto, importando considerar a língua. Nem todas as pessoas oriundas de Moçambique, que foram levadas para São Tomé, falavam português (cf. Nascimento, 2002b: 145). Tudo indica que as suas atividades, tanto ritualísticas, como de lazer, a existirem, eram mais distantes para as pessoas dos outros grupos do que, por exemplo, as manifestações culturais dos chegados de Angola¹¹. Há memórias de som produzido pelos chocalhos presos nas pernas, nos braços e na cintura de bailarinos, todos eles com saias feitas de palha ou com panos amarrados nas ancas. Numa das versões mais recentes, existentes ainda nos finais dos anos 1960, os chocalhos eram feitos de garrafas de cerveja (entrevista, Ribeira Peixe, 8.10.2020). Os tambores eram maiores e menos elaborados do que os utilizados nas manifestações musicais de ilhéus, como, por exemplo, no danço congo. Até agora não se conseguiu recolher as memórias mais concretas da música ou do ritmo executado, o que pode ser o sinal de uma menor frequência destas atividades, pelo menos nas últimas décadas do colonialismo (entrevista, Agripalma, 7.10.2020, conversas em Ribeira Peixe, setembro e outubro 2020, entrevista, Monte Café, 27.01.2019).

Por fim, descrevem-se as atividades dos angolares, que habitavam a zona de Ribeira Peixe e que, apesar dos contactos com os habitantes da roça, não faziam parte desta, mantendo sempre a sua postura de não submissão em relação aos roceiros e de distinção face aos contratados. Numa das entrevistas realizadas, a comparação de angolares é com o povo de Israel: *Naquela altura, angolar é como povo de Israel. Não queria nada de mistura. Não queria mistura com cabo-verdiano, com angolano. Era uma ignorância. Naquela altura era tipo apartheid* (entrevista, Ribeira Peixe, 4.10.2020).

A sua manifestação cultural era o danço congo. Com forte e dominante elemento musical, esta manifestação não se limita à música e à dança. É uma dança dramática, que conta uma história, representada por várias personagens¹². Atualmente, o grupo da Ribeira Peixe já não se encontra ativo, embora haja vários grupos de danço nas localidades próximas¹³. No entanto, os habitantes da Ribeira Peixe não conseguem reconstruir a história contada nesta performance. Lembram-se das personagens, assim como das suas funções secundárias, que para eles sempre eram as mais importantes, como o entretenimento do público pelos bobos, o poder assustador de feiticeiro, as melodias intonadas pelo *anzu cantá*. Porém, a narrativa representada nunca foi assimilada por eles ou diluiu-se na memória ao longo dos anos. Atendendo à complexidade desta manifestação musical, aqui somente se aborda a música.

11 O estudo comparativo de manifestações culturais de trabalhadores oriundos dos territórios angolanos e moçambicanos aguarda por um trabalho de terreno. Até agora, notou-se uma diferença relevante entre os dois grupos: muito provavelmente, os trabalhadores oriundos de Moçambique recriaram manifestações culturais da sua terra, enquanto os de Angola criaram novas manifestações em São Tomé e Príncipe. Trata-se de uma hipótese a confirmar.

12 Junto com fotógrafo José A. Chambel, estou a desenvolver um projeto de pesquisa, documentação e criação artística acerca do danço congo. Além de artigos a publicar, bem como exposições de fotografias previstas, os resultados estarão disponíveis em <http://dancocongo.com/>.

13 Por exemplo em São João dos Angolares ou em Ribeira Afonso.

O grupo Lisboa Nova¹⁴ surgiu entre os angolares das redondezas da praia de Ribeira Peixe. Os senhores Limpa Mão e Sousa são referidos como os principais responsáveis deste dançaço. Como outros grupos do dançaço, também este era composto por tocadores, figurantes e cerca de oito personagens. Os instrumentos eram todos de percussão. Além de ferro, idiofone característico para esta manifestação cultural, havia três tipos de tambores – dois *tabaques*, um *uembe* e dois *marias* – e três pares de chocalhos, feitos de vime e enchidos com sementes. Adicionalmente, os figurantes, a dançar, tocavam canzás, feitos de bambu ou de uma árvore, que os angolares chamam Lua. O grupo, além de apresentar o dançaço em lugares do sul da ilha, foi convidado para o Parque Popular na capital.

Das conversas em Ribeira Peixe (setembro e outubro 2020), realce-se a informação sobre o grupo de tocadores. Estes, além de acompanhar as apresentações do dançaço congo, costumavam tocar separadamente, acompanhando os convívios dos angolares ou, como mencionado, na casa do administrador. Há quem considere que este grupo era o grupo de bulauê, já que o *mesmo grupo que tocava bulauê, tocava também dançaço* (entrevista, Ribeira Peixe, 4.10.2020). A afirmação, a confirmar, pode indicar que os tocadores acompanhavam as pessoas a dançar, como, mais tarde, começou a fazer o grupo de bulauê. Este pode ser uma das possíveis vias¹⁵ do surgimento do bulauê, género musical popularizado após a independência.

Como se pode constatar, o panorama musical em Ribeira Peixe antes da independência, assim como o meio social, parecia-se com um mosaico em que vários elementos coexistiam, mas não se misturavam. Foi o colonizador que desenhava as fronteiras que dividiram o espaço da roça e os próprios grupos – na dimensão aqui analisada, a da música – não se opuseram e mantiveram ou criaram manifestações musicais distintas para cada um deles. Os grupos, em menor ou maior grau, conheciam as atividades dos seus vizinhos, mas nem sempre a elas assistiam de perto. É possível que tenha havido participações de uns nas atividades de outros. Porém, os chegados a São Tomé e Príncipe de outros territórios mantinham, também voluntariamente, a sua identidade cultural. A situação começou a mudar quando os descendentes de origens mistas, nascidos nas ilhas, cresceram em número. Somente a independência do território anulou, parcialmente, as fronteiras. A análise do panorama musical do período pós-1975 demonstra que, em relação à música, o desmantelamento de fronteiras fez surgir novas atividades musicais em que todos, independentemente da origem, participavam.

Voltando aos fatores relacionados com o espaço, que influenciavam as atividades musicais, a duração dos contratos influía na forma como se organizavam os festejos ou o lazer. Mesmo se os prazos dos contratos nem sempre eram cumpridos, os serviços considerariam a sua situação como temporária. Isto poderia refletir-se na forma ambígua de realização de atividades culturais e de lazer. Por um lado, o empenho poderia ser muito menor do que nos territórios de origem. A rotação de pessoas implicava a necessidade de reorganizações de grupos, a constante alteração de funções. Por outro, a chegada de

14 De acordo com as explicações atuais da geração, que já não fez parte do grupo, o nome foi dado a este dançaço por um dos responsáveis pelo grupo, Senhor Limpa Mão. Como havia proximidade entre ele e o administrador da roça, o Limpa Mão optou por este nome. O administrador gostou do gesto e apoiava o grupo. Mesmo se esta explicação não se confirmar, importa realçá-la por mostrar um facto interessante: os angolares, que sempre se consideravam independentes, não se opuseram a uma designação do grupo que tão diretamente os ligava a Portugal.

15 Numa localidade próxima, Monte Mário, associa-se o início do bulauê à fase final do grupo de socopé que aí funcionava. Apesar de se tratar de uma manifestação musical diferente, pode-se interpretar estas informações como indicadores de uma certa continuidade, expressa, por exemplo, no uso de instrumentos do antigo grupo de socopé pelos mais jovens, que, com o tempo, se afirmaram como grupo de bulauê.

peças garantia a continuidade do contacto com a cultura de origem, também ela dinâmica. Pode-se imaginar a persistente renovação das manifestações culturais.

O último condicionante tem a ver com a falta de tempo. O diminutíssimo tempo não dedicado ao trabalho era dividido entre várias tarefas domésticas, o descanso e as atividades ritualísticas e de lazer. Provavelmente o tempo nunca era suficiente para preparação de atividades mais complexas, que exigissem um longo processo de aprendizagem.

Destas circunstâncias resultou uma menor quantidade de manifestações musicais nas roças, particularmente entre os contratados, em cujas terras a música tinha papel relevante.

Aqui é longe: marginalização e música em Ribeira Peixe depois da independência

A 12 de julho de 1975 começou o processo de construção do novo estado. Tomaram-se decisões no sentido de criação de uma só nação no lugar da mescla populacional que habitava as ilhas. Embora de consequências controversas, um dos momentos importantes para o território, foi a nacionalização das roças¹⁶ decidida num orquestrado comício no dia 30 de setembro de 1975. As maiores plantações tornaram-se propriedades do estado. A produção agrícola nunca mais voltou a dar lucros comparáveis aos obtidos no período colonial. O gradual declínio das roças teve impacto na vida das pessoas. Os que não conseguiram sustento nas plantações procuraram emprego na cidade, contribuindo para o aumento da economia informal (Rodrigues e Bialoborska, 2017). Mas houve quem se mudasse para as roças, como aconteceu em Ribeira Peixe. Os angolares, que antes da independência tudo faziam para manter a sua habitação fora da zona administrada pelos portugueses, mudaram-se para a roça. *Quando as coisas mudaram com a independência, nós já não queríamos ficar aí no deserto, então a gente vem para aqui. Já praticamente não ficou lá ninguém* (entrevista, Ribeira Peixe, 4.10.2020), dizem, sinalizando a consciência da situação marginal em que se encontravam em termos habitacionais. Nesta altura, os angolares já não se tentavam distanciar dos ex-contratados ou dos seus descendentes. Apesar da persistência de diferenças culturais, constatam-se indícios de criação de uma comunidade.

O ano de 1977, quando a Ribeira Peixe acolheu um Campo de Férias, organizado pelo estado, deixou uma marca importante na vivência desta localidade, impulsionando o desenvolvimento de atividades culturais. Dezenas de jovens da cidade deslocaram-se até ao sul da ilha para conhecer de perto a vida de uma plantação agrícola e fazer alguns trabalhos. Várias semanas sem ir à cidade terão sugerido a criação de diversões (conversas, Ribeira Peixe e Monte Mário, outubro 2020). Isto demonstra as diferenças entre a vida social e cultural na cidade e nas antigas roças naquela altura.

Adicionalmente, os entrevistados sublinham a ação do governo no sentido de disseminação das atividades culturais pela ilha inteira. Dizem que, na época do partido único, o governo anunciava *a necessidade de criar atividade em todo o distrito do país. O presidente Pinto da Costa que decidiu isso. Para ver movimento do povo. Para o povo não ficar triste* (entrevista, Ribeira Peixe, 4.10.2020). Além de incentivos verbais, houve apoios financeiros. As assembleias distritais *pediram para listar todas as atividades no distrito, para dizer o nome e fizeram instrumentos para todas as atividades. É de lá que toda a atividade começou a crescer, as pessoas começaram a tirar a vergonha...* (ibidem).

16 Cf. *nem meu, nem teu... é nosso*, documentário de Nilton Medeiros e Magdalena Bialoborska, Portugal, 2016.

Estes incentivos foram bem aproveitados pelos habitantes de Ribeira Peixe. Não só recriaram e reforçaram o grupo de bulauê, como construíram um centro cultural com um grande terraço e, ainda, conseguiram que o conjunto musical que surgiu naquela altura fosse devidamente equipado.

A menção à recriação do grupo de bulauê precisa de ser ponderada. Que tenha sido a reativação de algo que já existira e que nesta altura foi reorganizado e nomeado, não está definitivamente confirmado. Consta-se alguma continuidade, já que, sempre que se fala no novo bulauê, criado depois da independência, se relembra o antigo grupo de tocadores, os mesmos que acompanhavam o danço congo Lisboa Nova. Recordam-se as explicações que na altura foram dadas aos estudantes, que questionavam a inexistência de qualquer grupo que pudesse acompanhar os convívios, assim como o primeiro nome do grupo: *Este nome Lisboa Nova ficou para trás, foi esquecido. [...] E como depois de independência as coisas ficaram desorganizadas, eles [os estudantes da cidade] reuniram os jovens daqui e perguntaram porque nós não criamos uma atividade aqui. Nós dissemos que os mais velhos já morreram e nós ficamos aqui isolados sem saber como organizar as coisas. Então eles arranjaram um bidão e as coisas começaram a bater. Então nos acompanhamos a eles com este nome Campo de Férias 77. Porque em 1977 que eles vieram para fazer o acampamento aqui. Então logo assim isso ficou* (entrevista, Ribeira Peixe, 4.10.2020). No entanto, os habitantes da empresa opuseram-se ao nome proposto, alegando este não ser bastante sonante para ficar no ouvido das pessoas e era *melhor procurar um nome mais específico, mais reto, mais claro. Então pusemos o nome Malixa*¹⁷ (ibidem).

Os instrumentos, na altura fornecidos pela assembleia distrital, eram os anteriormente tocados pelos tocadores do danço, com a exceção do ferro. Perguntados como conseguiram executá-los e desde início acompanhar os convívios, dizem que aprenderam *porque bulauê é uma cultura de angolares* (ibidem). Afirmam que antes dos grupos criados na cidade, por muitos considerados como primeiros grupos de bulauê, já havia bulauê no sul. Porém, por ter sido nesta zona, ninguém lhes deu importância.



Ilustração 01 – Grupo Malixa atualmente, Ribeira Peixe, outubro 2020. Foto José A. Chambel.

¹⁷ O nome provém de uma planta, Fia Malixa [folha malícia, *Mimosa Púdica*], que encolhe, “fecha” os folíolos das suas folhas quando tocada ou exposta demasiadamente ao sol.

De acordo com os membros do grupo, muitos deles membros-fundadores, na altura em que este foi criado ainda não se falava em bulauê. Tocava-se para acompanhar a dança, o convívio. O nome bulauê, cujo significado desconhecem, surgiu quando o grupo se deslocou à cidade para uma atuação no Parque Popular¹⁸. Foi aí que os jovens da cidade começaram a gritar “bulauê, bulauê!” e, a partir daquela altura, começou-se a chamar bulauê ao género musical e aos grupos que o interpretavam (entrevista, 4.10.2020 e conversas, outubro 2020, Ribeira Peixe e Monte Mário).

No início, o grupo era composto somente por angolares. Mais tarde, descendentes de contratados integraram o grupo, sempre em número reduzido. Cantaram em angolares, mas também em forro, o que é bastante peculiar, porque sublinham sempre a origem angolares desta atividade musical. O grupo, que existe até hoje, compõe-se, além de tocadores, do cantor principal, da segunda e, às vezes, da terceira voz (todos homens) e por cerca de duas dezenas de membras, que cantam e baloçam ritmicamente. A sua performance nunca foi gravada, nem mesmo nos anos 1980, quando a Rádio Nacional de São Tomé e Príncipe (RNSTP) registou quase sessenta grupos diferentes, em várias partes da ilha (cf. Bialoborska, 2020).

A construção do centro cultural com um amplo recinto destinado a convívios está, também, ligada ao incentivo de estudantes, que teve um bom acolhimento tanto dos habitantes como da direção da empresa. Na altura, o estado apoiava este tipo de iniciativas. *Estes estudantes quando vieram, dormiam no hospital. Então eles eram um grupo de jovens com conhecimentos e perguntaram: porque aqui não tem nenhum salão de convívio, salão recreativo, cultural? Porque não se pensa numa coisa para vocês assistirem filmes, conviverem. Então o senhor Alcântara [diretor da empresa] pegou nessa ideia e implementou a ideia. De lá, reuniu a população, o cimento veio, o ferro veio. E começou... quem traz água, quem faz bloco, quem assenta bloco. E... temos este salão*¹⁹ (entrevista, Ribeira Peixe, 4.10.2020). Todos, independentemente da sua origem, participaram na iniciativa e, quando a obra ficou concluída, nas atividades aí realizadas. Os habitantes de Monte Mário acrescentam que até as pinturas, cujos vestígios ainda se encontram nas paredes do terraço, foram feitas pelos estudantes (entrevista, Monte Mário, 9.10.2020).

O terraço tornou-se numa forte referência para a zona sul, porquanto os habitantes da zona costumavam participar em convívios, realizados com regularidade. Vários conjuntos tocaram aí, entre eles, África Negra, Sangazuza, Leonenses e o conjunto local, Onda Verde. A entrada para os bailes era aberta a todos os interessados, o pagamento era simbólico e não era exigida roupa elegante ou elaborada, como acontecia nalguns lugares na capital ou em maiores localidades. Tudo isto fez com que o espaço fosse frequentado por pessoas de várias condições económicas e de diferentes origens. Aí se dançava ao ritmo de músicas dos melhores conjuntos na altura.

¹⁸ Registei uma outra versão, de acordo com a qual a atuação ocorreu em Monte Mário, onde também existia um grupo similar. Na altura do campo de férias, os estudantes e os habitantes de Ribeira Peixe foram a um convívio em Monte Mário. Quando um dos grupos tocou, os estudantes começaram a gritar “bulauê, bulauê!”, dando início à designação usada até agora (entrevista, Monte Mário, 12.10.2020).

¹⁹ Atualmente o centro cultural está inativo e o terraço já não acolhe as atividades musicais.



Ilustração 02 – Centro Cultural de Ribeira Peixe, bilheteira, outubro 2020. Foto José A. Chambel.

Pelo que contam, o conjunto local, Onda Verde, ganhou uma certa fama, que lhe permitiu realizar atuações em vários lugares da ilha, tendo causado uma enchente de gente na sua segunda²⁰ atuação no Cinema Marcelo de Veiga, na capital²¹.

A data que indicam como a constituição do grupo é 1977, apesar de existirem memórias de encontros dos futuros membros do conjunto no ano anterior. Algumas pessoas com vocação para a música juntaram-se e começaram a tocar, arranjando os primeiros instrumentos “por aí”, tomando-os emprestados nas localidades próximas. A percussão era composta por quatro tambores feitos localmente. Numa dinâmica de entreajuda, decidiram juntar dinheiro e alugar instrumentos na cidade. Na altura *ainda não tinha terraço, não tinha salão, nem nada, então fizemos [baile] num beco. Conseguimos um bocadinho de troco, guardamos. Noutra mês fizemos um outro baile. Conseguimos mais um pouco, guardamos. O conjunto começou a evoluir* (entrevista, Monte Mário, 9.10.2020). O dinheiro permitia-lhes o aluguer constante dos instrumentos na cidade. Contudo, estes tinham de ser devolvidos após as atuações pelo que o tempo para os ensaios nunca era suficiente. Apesar desta dificuldade, melhoraram a sua performance, algo que foi notado pelo diretor da empresa, Alcântara, que decidiu comprar os instrumentos para o grupo, na circunstância, os instrumentos do grupo de polícia, o Posepo²². Começaram os ensaios a sério. Na altura já existia o Centro Cultural, um lugar adequado à preparação das atuações bem-sucedidas, conformes às crescentes expectativas do público.

20 A primeira atuação do conjunto no Cinema Marcelo de Veiga ocorreu numa fase inicial da sua carreira, quando ainda não eram conhecidos. Poucas pessoas assistiram (entrevista, Monte Mário, 9.10.2020).

21 O vocalista do grupo assim recorda a reação do público: *Dona... Se eu fosse uma coisa muito frágil, rasgavam-me todo. Puxavam-me de todo o lado* (entrevista, Monte Mário, 9.10.2020).

22 Resta saber se foi pela iniciativa própria ou se Alcântara cumpria indicações de governantes. Os instrumentos nunca foram entregues ao conjunto. Pertenceram sempre à empresa.



Ilustração 03 – Centro Cultural de Ribeira Peixe, outubro 2020. Foto José A. Chambel.

O grupo rapidamente conquistou público, não só em Ribeira Peixe, que já o seguia e apreciava, mas também nas localidades próximas, como São João de Angolares. Até agora, pessoas de São João lembram-se das letras de músicas do grupo que costumava tocar no famoso terraço César ou, ainda, na praça principal, da exígua cidade, onde antigamente os melhores conjuntos se apresentavam (entrevista Agripalma, 7.10.2020).

Inicialmente o grupo era composto por mais de sete pessoas: dois vocalistas (primeira e segunda voz), três violistas (Jorge, viola solo, Pequenino, ritmista e Adriano, baixista), baterista (Gabriel), percussionista (tocador de canzá) e outros colegas que ajudavam e faziam a terceira voz (entrevista, Agripalma, 7.10.2020, entrevista, Ribeira Peixe, 8.10.2020). Em setembro de 1980, juntou-se ao grupo o carismático vocalista, João Chatixa. A sua forma de cantar, bem como a força das suas letras, deram ainda mais fama ao grupo. Em pouco tempo, o conjunto foi convidado para tocar em vários cantos da ilha. Recordam-se de terem atuado, entre outros sítios, em Porto Alegre, Colônia Açoriana, Ribeira Afonso, Neves e em São Tomé (entrevista, Ribeira Peixe, 4.10.2020).

Perguntados pela origem dos membros do grupo, os entrevistados respondem de várias formas, o que permite perceber a mudança social ocorrida nas últimas quatro décadas: depois da independência, as fronteiras rígidas, que antes definiam o lugar de cada um, tornaram-se fluídas. Há quem afirme que o grupo se compunha somente de tongas e de um angolano (entrevista, Monte Mário, 9.10.2020). Outros dizem que no grupo havia um cabo-verdiano, um descendente de cabo-verdiano (*pai cabo-verdiano, mãe de cá*), outro descendente misturado e um santomense de Santana (entrevista, Ribeira Peixe, 8.10.2020). Pessoas de Ribeira Peixe, que assistiam às atuações, afirmam *tem cabo-verdiano, tem angolano. É uma mistura de raça* (entrevista, Ribeira Peixe, 4.10.2020). Independentemente das várias versões, as múltiplas raízes dos habitantes da Ribeira Peixe estão evidentes e bem visíveis neste pequeno extrato da sociedade.

A diversidade de origens dos membros do conjunto e o meio em que este surgiu e funcionou refletiram-se nos géneros musicais interpretados, assim como nas línguas em que escreviam as letras das canções. Aos géneros musicais tocados por outros conjuntos santomenses, como rumba, samba, socopé e puxa, acrescentaram mornas e as lentas músicas angolanas. Ao lado de forro e angolano, cantavam em crioulo cabo-verdiano.

A letra contava o dia-a-dia da localidade, da empresa, assim como alguns problemas dos habitantes. Havia muitas músicas sobre o presidente Manuel Pinto da Costa, já que *era o senhor mais alto do país. A maior parte de música entrava com o nome do senhor. Naquela altura quem dizia que não gostava do senhor... Eu não posso dizer que não. O senhor era único* (entrevista, Ribeira Peixe, 8.10.2020). Qualquer pessoa podia trazer a música para o grupo ensaiar. Mas as melhores letras eram de autoria do vocalista, João Chatiça.

O conjunto começou a empalidecer na altura em que a empresa entrou em decadência. Em meados dos anos 1980 já não havia apoios da empresa para as deslocações do grupo, pelo que não podiam atuar noutras partes da ilha. Os instrumentos – sempre pertença da empresa –, que anteriormente usavam praticamente sem limitações, eram guardados e tinham de ser requisitados para eventuais ensaios e atuações na empresa. O grupo ficou desmotivado decerto por esta situação a que se somava a evolução do país. Condições de vida cada vez piores, falta de meios de subsistência e, o pior, falta de alternativas e perspectivas retiraram as forças necessárias para partilhar a energia que se criava no palco com o público, que não só assistia às apresentações, mas também dançava. Por volta de 1985/1986, o grupo deixou de atuar. Até hoje não sabem o que aconteceu aos instrumentos. Nunca mais tentaram reativar o conjunto. Mas têm uma certeza: *mesmo sem ensaiar, amanhã podemos tocar*, garantem (entrevista, Monte Mário, 9.10.2020).

Apesar de anos de atividade e da sua fama, o grupo nunca foi convidado para fazer uma gravação na Rádio Nacional. Nunca nenhum dos técnicos da rádio se deslocou a Ribeira Peixe para gravar o grupo no seu terraço. Assim como no caso de bulauê, consideram que foram esquecidos, por ninguém se interessar pela cultura de Caué. A zona sul, de angolares e tongas, ficava longe para as pessoas da cidade. Por causa disso, a música daí não aparecia nos tempos de antena e não ficou nenhum registo, nem áudio, nem visual, das atuações deste conjunto que *onde ia, dava fama!*, como afirmam com orgulho até agora (conversas várias, Ribeira Peixe, São João dos Angolares, Monte Mário, setembro, outubro 2020).

A abertura democrática é considerada como o início de declínio das atividades culturais. De acordo com os entrevistados, apesar das dificuldades no domínio cultural em meados dos anos 1980, somente nos anos 1990 tudo pareceu ruir. Já não havia meios, apoios ou não havia interesse. O grupo Onda Verde não existia, o terraço já não acolhia outros conjuntos, a maioria dos quais também deixou de atuar. O grupo de bulauê atuava, mas, a partir de certa altura, os instrumentos não foram renovados com a devida regularidade e a atividade musical definiu-se. De vez em quando chegavam pessoas com aparelhagens para montar a discoteca móvel. Começou um novo período, tanto a nível político e social, como cultural.

Conclusões

Apesar de não ser possível ouvir a maioria das músicas aqui abordadas, as memórias sobre elas permitem a reconstrução do panorama musical da antiga roça situada no sul de São Tomé. Não foram registadas as músicas dos trabalhadores contratados, não há vestígios do danço congo Lisboa Nova dos angolares, não existe nenhuma bobine com a gravação do famoso conjunto Onda Verde ou do bulauê Campo de Férias, rapidamente renomeado como Malixa. Este último ainda se encontra ativo e um trabalho exaustivo, já a decorrer, fornecerá os materiais que permitirão conhecer a história do grupo. Há pessoas que até agora conseguem entoar as canções do Onda Verde, mesmo se o conjunto já não existe há

mais de 30 anos. A música tem esta particularidade: quando ouvida com atenção e repetidamente, fica gravada na memória para sempre. Por isso, o seu contributo para o estudo da história de sociedades é inestimável.

A análise do panorama musical de Ribeira Peixe fornece a matéria relevante para o estudo de dinâmicas sociais neste território. Aliás, estas dinâmicas refletiam-se no panorama musical da zona, também este em constante transformação.

Uma densa rede de fronteiras, visíveis e invisíveis, foi desenhada ainda na altura da recolonização, na segunda metade do século XIX. Durante o colonialismo, as fronteiras permaneceram firmes, apesar de oscilações causadas pelas circunstâncias externas, pela situação interna do arquipélago, bem como de cada roça. O panorama musical deste período reflete as divisões, demonstrando, também algumas porosidades. Apesar da separação de vários grupos socioculturais, eles conheciam-se mutuamente. Contudo, tanto pelas direções de superiores (administradores de roça), que demarcavam as fronteiras territoriais, como pela dinâmica dos próprios grupos socioculturais, que mantiveram as características distintas dos outros, marcando desta forma as fronteiras invisíveis, as linhas que separavam e, ao mesmo tempo, organizavam a vida das pessoas mantiveram-se quase até à independência. Mudou o nível da sua porosidade, o que tinha a ver com a nova geração de pessoas, que apesar destas fronteiras, tinham os pais oriundos de grupos diferentes. O surgimento de uma zona fronteiriça, cada vez mais acentuada, foi inevitável.

Com a independência, as fronteiras foram desmanteladas, pelo menos oficialmente, já que a sua existência nas mentes das pessoas perdura até agora, mesmo se esbatida. A zona fronteiriça espalhou-se ainda mais, o que refletem as atividades musicais da altura. O conjunto Onda Verde, com elementos de várias origens e com o repertório que juntava os ritmos santomenses aos cabo-verdianos e angolanos podem servir como o melhor exemplo. Como o eram os bailes no Centro Cultural de Ribeira Peixe, também este resultante de colaboração de habitantes da localidade de várias origens.

Ao mesmo tempo que as fronteiras se tornavam mais fluídas, até ao ponto de grande parte delas se ter diluído, um outro fenómeno tornou-se notório. Acentuou-se a marginalização da zona sul, apesar de discursos oficiais de construção de uma nação de todos. Mesmo se existiram na Ribeira Peixe grupos musicais fortes e que se destacaram no panorama musical do arquipélago, caso do bulauê Malixa e do conjunto Onda Verde, estas nunca foram gravados pela Rádio Nacional. Os habitantes da localidade formaram a opinião de que a “cultura de Caué” foi e continua a ser omitida quando se fala da cultura nacional. A expressão que usam realça o diferente carácter do distrito, ao mesmo tempo que transmite a sua homogeneidade interna. Conforme mencionado, o distrito é habitado principalmente pelos angolares, os antigos trabalhadores contratados e os seus descendentes, ao contrário de outras partes da ilha, onde predomina uma maioria de ilhéus.

A zona fronteiriça, depois de desaparecimento de fronteiras, transformou-se numa zona marginal. Será que em São Tomé e Príncipe é possível contornar a face pejorativa desta condição, aproveitar os conhecimentos, tanto da margem como do centro, e transformá-la num espaço de “abertura radical” (hooks, 1997) com todas as potencialidades que isto implica, também em relação à criatividade?

Referências bibliográficas

- Alvarez, Robert R. e Collier, George A. (1994), *The Long Haul in Mexican Trucking: Traversing the Borderlands of the North and the South*, *American Ethnologist*, vol. 21, n.º 3, pp. 606-627.
- Barth, Fredrik (1998[1969]), *Ethnic Groups and Boundaries. The Social Organization of Cultural Difference*, Long Grove: Waveland Press.
- Bialoborska, Magdalena (2020), *Dêxa puíta sócô(m)pé. Música em São Tomé e Príncipe do colonialismo para independência*, tese de doutoramento, Iscte – Instituto Universitário de Lisboa.
- Cidra, Rui (2015), *Politics of Memory, Ethics of Survival: The Songs and Narratives of the Cape Verdean Diaspora in São Tomé*, *Ethnomusicology Forum*, vol. 24, n.º 3, pp. 304-328.
- Cohen, Anthony P. (orgs.) (1982), *Belonging. Identity and Social Organisation in British Rural Cultures*, Manchester: Manchester University Press.
- Das, Veena e Poole, Deborah (orgs.) (2004), *Anthropology in the Margins of the State*, New Delhi: Oxford University Press.
- Eriksen, Thomas Hylland (1991), *The Cultural Contexts of Ethnic Differences*, *Man, New Series*, vol. 26, n.º 1, pp. 127-144.
- Hannerz, Ulf (1997), *Fluxos, fronteiras, híbridos: palavras-chave da antropologia transnacional*, *MANA*, vol. 3, n.º 1, pp. 7-39.
- hooks, bell (1989), *Choosing the margin as a space of the radical openness*, *The Journal of Cinema and Media*, n.º 36, pp. 15-23.
- Lubaś, Marcin (2011), *Różnowiercy. Współistnienie międzyreligijne w zachodniomacedońskiej wsi*, Kraków: Nomos.
- Nascimento, Augusto e Dias, Alfredo (1988), *Os Angolares: da autonomia à inserção na sociedade colonial (segunda metade do século XIX)*, *Ler História*, vol. 13, pp. 53-75.
- Nascimento, Augusto (2013), *As fronteiras da nação e das raças em São Tomé e Príncipe*, *Varia Historia*, vol. 29, n.º 51, pp. 721-43.
- ____ (2011), *O contrato de moçambicanos para São Tomé e Príncipe: os ziguezagues da política colonial portuguesa no Novecentos*, *Métis: história & cultura*, vol. 10, n.º 19, pp. 43-70.
- ____ (2008), *Vidas de S. Tomé segundo vozes de Soncente*, Mindelo: Ilheu Editora.
- ____ (2005), *Entre o mundo e as ilhas. O associativismo são-tomense nos primeiros decénios de novecentos*, São Tomé: UNEAS.
- ____ (2003), *O sul da diáspora. Cabo-Verdianos em plantações de S. Tomé e Príncipe e Moçambique*, Praia: Edição da Presidência da República de Cabo Verde.
- ____ (2002a), *Poderes e quotidiano nas roças de S. Tomé e Príncipe: de finais de oitocentos a meados de novecentos*, S. I., edição do autor.
- ____ (2002b), *Desterro e Contrato: Moçambicanos a caminho de S. Tomé e Príncipe (Anos 1940 a 1960)*, Maputo: Arquivo Histórico de Moçambique.
- Newman, David (2017), *Borders, boundaries, and borderlands*. In: Richardson, Douglas, et al. (eds.), *The International Encyclopedia of Geography*, S.I., John Wiley & Sons, Ltd.
- ____ (2003), *On borders and power: A theoretical framework*, *Journal of Borderlands Studies*, vol. 18, n.º 1, pp. 13-25.
- Paasi, Anssi (1998), *Boundaries as Social Processes: Territoriality in the World of Flows*, *Geopolitics*, vol. 3, n.º 1, pp. 69-88.
- Reis, Fernando (1965), *Roça*, Lisboa: Sociedade de Expansão Cultural.
- Rodrigues, Cristina Udelsman e Bialoborska, Magdalena (2017), *Organization and representation of informal workers in São Tomé and Príncipe: State agency and sectoral informal alternatives*, *African Studies Quarterly*, vol. 17, n.º 2, pp. 1-22.
- Saada-Ophir, Galit (2006), *Borderland Pop: Arab Jewish Musicians and the Politics of Performance*, *Cultural Anthropology*, vol. 21, n.º 2, pp. 205-233.
- Seibert, Gerhard (1998), *A Questão da Origem dos Angolares de São Tomé*, *Brief Papers*, n.º 5, Lisboa, CEAs.
- Simmel, Georg (2007[1908]), *The Social Boundary, Theory, Culture and Society*, vol. 24, n.º 7-8, pp. 53-56.
- Tenreiro, Francisco (1961), *A Ilha de São Tomé*, Lisboa: Junta de Investigações do Ultramar.
- Tsing, Anna Lowenhaupt (1994), *From the Margins*, *Cultural Anthropology*, vol. 9, n.º 3, pp. 279-297.
- Verdery, Katherine (2004[1993]), *Etnicidade, nacionalismo e a formação do estado. Ethnic group and boundaries: passado e futuro*. In Vermeulen, Hans e Cora Govers (orgs.), *Antropologia da Etnicidade. Para além de "ethnic groups and boundaries"*, Lisboa, Fim de Século, pp. 45-74.
- Williams, Brackette E. (1989), *A class act: Anthropology and the Race to Nation Across Ethnic Terrain*, *Annual Review of Anthropology*, vol. 18, pp. 401-444.
- Zowczak, Magdalena (2011), *Antropologia, historia a sprawa ukrańska. O taktyce pogranicza*, *Lud*, vol. 95, pp. 45-67.

Sebastião Coelho e a construção sonora da angolanidade¹

Catarina Valdigem* e Rogério Santos*

pp. 151-169


1. Introdução

Em 2002, num congresso da Associação das Universidades de Língua Portuguesa que teve lugar em Luanda, Sebastião Coelho Ferreira, locutor e produtor de rádio e editor discográfico, nascido em 1932 em Nova Lisboa, atual Huambo, Angola, defendeu a importância da oralidade na cultura e identidades angolanas. Numa comunicação intitulada “Oralidade e Comunicação” Sebastião Coelho afirmou que

A oralidade ainda subsiste em Angola como laço social privilegiado entre as distintas populações e constitui o veículo mais importante de transmissão cultural. Também é a única forma de expressão dos “mais velhos”, que representam a voz da experiência e da tradição. A oralidade consiste, portanto, no único vínculo com um passado do qual o povo angolano não pode prescindir sob pena de perder as características próprias, as diferenças (Coelho, 2002b: 1).

O autor queria dizer que a emancipação e a valorização da cultura angolana dependiam do reconhecimento do lugar central que a oralidade tinha nela e na sua definição. Enquanto veículo dessa valência central da angolanidade, a rádio tinha para ele, um papel vital na comunicação e na cultura angolana. A rádio era – e é – o *medium* por excelência da oralidade, do som e, também, o canal primordial com o qual Sebastião Coelho lutou pelo destino de Angola para que esta ficasse livre do colonialismo português.

Neste artigo retomamos a discussão em torno das expressões e manifestações da angolanidade nas últimas décadas do colonialismo português. Defendemos que as expressões da angolanidade na então colónia portuguesa de Angola migraram do *medium* impresso, predominante no século XIX, para os *media* sonoros (rádio e disco) no século XX pela mão de Sebastião Coelho. Foi o trabalho radiofónico e fonográfico deste locutor e produtor que contribuiu para que a manifestação de sentimentos de identidade angolana deixasse de

 10.21747/08742375/afr34a9

* Centro de Estudos de Comunicação e Cultura, UCP.

¹ O presente texto corresponde à versão escrita da comunicação intitulada “Sebastião Coelho, locutor, produtor fonográfico e político” apresentada no XI Congresso SOPCOM, na secção de História da Comunicação, 13-15 de novembro de 2019, Funchal, Madeira. A publicação insere-se no projeto de investigação em curso “Broadcasting in the Portuguese Empire: Nationalism, Colonialism, Identity”, coordenado por Nelson Ribeiro, do Centro de Estudos de Comunicação e Cultura da Faculdade de Ciências Humanas da Universidade Católica Portuguesa. Conta com financiamento FCT de fundos Europeus, via Portugal 2020 – referência FCT PTDC/COM-CSS/29610/2017.



constituir uma expressão exclusiva das elites de poder local e de assimilados de tradição literária e jornalística, para ser entregue às fontes de produção popular, nomeadamente na sua componente sonora. A rádio e o disco conferiram voz e som às línguas nacionais e à música popular angolana, até aí apenas ouvidas e produzidas nos musseques² e periferias do asfalto³; foi a rádio e os discos produzidos por Sebastião Coelho que permitiram que a angolanidade fosse transformada numa componente sonora de expressão cultural e política das identidades angolanas, pela qual ele lutou toda a vida, até morrer em 2002.

A angolanidade em Sebastião Coelho articula algumas visões da nação angolana independente, alinhada com uma perspetiva negra conquanto integre visões de uma nova geração de colonos da terra. Ela constituiu-se enquanto profecia anti e pós-colonial assente na expressão sonora; uma expressão capaz de conferir autonomia e confiança identitária e cultural ao novo modelo político de uma Angola independente sem apagar as marcas coloniais, inapagáveis e irreversíveis. O governo de transição, a necessária continuidade da luta pela independência, isenta de opressão e reprodução do modelo colonial, bem como a guerra civil, que eclodiu no período que se seguiu à independência, terão inviabilizado a expansão desta angolanidade sonorizada pelos canais radiofónicos abertos por Sebastião Coelho. No entanto o seu legado permaneceu.

A importância deste trabalho prende-se com o facto de pouca atenção ter sido dada até à data ao papel que Sebastião Coelho teve quer na rádio e fonografia angolanas, já perto do fim do império, quer na defesa da angolanidade, livre da opressão do colonizador. O silêncio em torno da ação de Sebastião nesta luta pela independência de Angola deve-se ao facto de, tal como Fernando Pimenta (2004: 1) afirma, se ter reduzido “o papel dos colonos brancos ao de simples agentes da exploração capitalista dos povos e recursos económicos africanos.” No entanto, em casos específicos, colonos e seus descendentes já nascidos em Angola também foram agentes na luta pela libertação de Angola, tal como o trabalho deste historiador ilustra. A prática radiofónica de Sebastião, no que à resistência ao colonialismo diz respeito, tem sido perspetivada enquanto mera exceção a uma regra de dominação colonial, branca, conivente com o regime. O seu contributo na luta pela independência política e cultural de Angola ficaria ofuscado pelos movimentos literários, partidários e de guerrilha anticoloniais; e pelo legado colonial representado na sua consanguinidade⁴. E, no entanto, a ação de Sebastião Coelho foi pioneira na defesa da angolanidade sonorizada nas ondas hertzianas e na gravação de música popular urbana (se não também suburbana) angolana em emergência. A sua proposta procurou articular as narrativas múltiplas orais, linguísticas, etnográficas e culturais dos povos de Angola com os legados coloniais. Sem estas duas componentes, a história de Angola não poderia ser contada. Se os caminhos da angolanidade passaram pelos movimentos anticoloniais da década de 60, eles não poderão, contudo, deixar de reconhecer o papel que Sebastião Coelho teve neles pelo pioneirismo nas emissões em línguas nacionais. Coelho iniciou a mudança de mentalidades junto das várias comunidades de ouvintes, permitindo que as sonoridades da terra fossem produzidas e escutadas por um vasto auditório.

2 Seguindo as palavras de Marcelo Bittencourt, “Os musseques são bairros pobres, com construções muitas vezes improvisadas, sem saneamento básico e demais serviços públicos regulares. Nos anos 1950 e 1960, em paralelo à palavra musseque, começaram a ser usadas as designações bairro e subúrbio, para nomear os mesmos locais (...) [E]m 1960 os principais musseques [de Luanda] absorviam aproximadamente 140 mil pessoas, a sua esmagadora maioria, cerca de 115 mil, composta por negros.” (Bittencourt, 2017: 876).

3 Em Luanda, por oposição aos musseques, estava o asfalto, que correspondia à zona da baixa da cidade, com saneamento básico e condições estruturais, predominantemente habitada por colonos portugueses.

4 Moorman associa Sebastião Coelho a um conjunto de radialistas brancos geradores de nostalgias coloniais, cujas memórias “reconstroem um mundo de liberdade, liberdade sexual masculina, e modernidade nos limites do império.” (2019: 40).

Nesta pesquisa, socorremo-nos de fontes diversas, nomeadamente fontes de arquivo relativas aos Processos da Polícia Política de Segurança do Estado Novo – a PIDE/DGS – relativos a Sebastião Coelho, hoje depositados nos Arquivos Nacionais da Torre do Tombo; o seu livro *Angola, Histórias e Estórias da Informação*, outros textos por si publicados em periódicos e em publicações de eventos científicos. Valemo-nos, ainda, de entrevistas em profundidade com amigos e membros da família de Sebastião Coelho, únicos capazes de nos fornecer um testemunho na primeira pessoa quanto ao percurso pessoal, político e profissional do radialista falecido em 2002. Muitos dos entrevistados foram generosos o suficiente para conosco partilhar documentação relativa a Sebastião Coelho que preservam nos seus arquivos pessoais, incluindo publicações inéditas do radialista, produtor e fonógrafo. Embora neste texto nos debruçemos sobre a angolanidade sonora em Sebastião Coelho, a sua vida, trajeto de vida e ações são de extrema importância para que mais se saiba quanto ao seu contributo para a identidade e cultura angolanas, e especificamente para a história da rádio colonial em Angola, cujo estudo está agora a dar os primeiros grandes passos (Santos, 2020; Moorman, 2008 e 2019; Estevão, 2018).

Começamos, neste artigo por fazer uma aproximação à história da radiodifusão na Angola colonial, abordando alguns aspetos relativos aos repertórios sonoros dominantes na colónia, e respetiva censura, para integrar o papel de Sebastião Coelho no panorama sonoro em questão. Apresentamos, depois, uma breve nota biográfica de Sebastião Coelho, articulando já elementos do seu trajeto profissional na rádio com outros que dão conta da sua posição política, de modo a compreender-se o seu contributo na construção de uma angolanidade sonora. A compreensão da angolanidade em Sebastião Coelho requer, no entanto, que melhor conheçamos e compreendamos algumas das suas expressões fundamentais. Por isso, traçamos os vários caminhos da angolanidade, sublinhando o quanto elas têm estado limitadas ao domínio do escrito, do literário, e não do sonoro. Este, sim, é o contributo de Sebastião Coelho na luta pela independência da nação Angolana. Depois de discutirmos o seu pensamento, sublinhamos os seus principais contributos para o projeto ideal de angolanidade, terminando depois com elementos mais específicos relativos ao seu trajeto radiofónico e fonográfico. Conheçamos, assim, o contexto da radiodifusão em Angola em que Sebastião iniciou a sua atividade profissional.

2. Sobre a história da radiodifusão e a censura à rádio na Angola colonial

Seria de esperar que o regime português investisse na transmissão radiofónica para as suas colónias, como a maioria dos países europeus com territórios ultramarinos, mas esse não foi o caso no então império colonial português. A emissora estatal portuguesa começaria as transmissões regulares para as colónias em dezembro de 1936, com um pequeno emissor de 5 kW (Ribeiro, 2014a: 924; Santos, 2020). Já em janeiro de 1936, o ministro das obras públicas e comunicações Joaquim Abranches considerara que as transmissões para as colónias deveriam fazer parte da missão colonizadora de Portugal (Ribeiro, 2014a: 925). O ministro acreditava que o contacto entre a pátria e os territórios ultramarinos era importante, no sentido de proteger e evangelizar o que considerava como “raças inferiores” das colónias. Apenas em 24 de dezembro de 1937 o transmissor foi substituído por um de 10 kW (Ribeiro, 2014a: 926), de modo a que a Emissora Nacional pudesse competir com estações inglesas, alemãs, francesas ou mesmo italianas. No entanto, a receção do sinal nas colónias era fraca, deixando nas mãos de privados a iniciativa da radiodifusão colonial⁵.

5 Ribeiro estudou a relação da rádio de Estado (Emissora Nacional) e as suas emissões em ondas curtas, revelando uma debilidade em termos de potência de antena, o que se refletia em escuta débil, por comparação com as rádios dos outros impérios europeus. Outra conclusão foi o papel relevante das estações privadas, de que daria o exemplo de Rádio Clube de Moçambique. Para este investigador, a centralidade da missão colonial ficou expressa em lei de 1930, proposta por Salazar quando ministro interino das colónias. (Ribeiro, 2005 e 2014b).

A radiodifusão em Angola terá começado em data incerta e possivelmente por iniciativa de Álvaro de Carvalho, entre 1930 e 1937 (Coelho, 1999; Monteiro, 2018; Moorman, 2019). Nem todos os historiadores estão, no entanto, de acordo com o seu pioneirismo, dada a ausência de documento original a comprovar tal iniciativa (Santos, 2020). Álvaro de Carvalho era um colono radioamador, curioso e ávido de experimentação, que trabalhava como funcionário público na Administração do Porto do Lobito (Monteiro, 2018). Apesar de as experiências de Álvaro de Carvalho terem tido início em Benguela, foi no Lobito que ele montou depois o equipamento emissor em onda curta, e onde se iniciaram também depois as emissões mais regulares do oficial CR6RS⁶. Com as emissões regulares do CR6RS nasce o Rádio Clube do Sul de Angola, no Lobito, a 3 de maio de 1938, e com ele o rádio-clubismo, que vai marcar a radiodifusão até à profissionalização da rádio na colónia (1938-1949). O rádio-clubismo impulsionado pelos colonos em várias cidades de Angola – Lobito, Benguela, Huíla, Huambo, Malanje, Moçâmedes, Bié, Moxico, Luanda, Novo Redondo, Uíge, Cabinda –, constitui a primeira expressão radiofónica da colónia, especialmente assente no radioamadorismo, ao nível de emissões, do estilo de locução e da programação. Muitos rádio-clubes tiveram as suas primeiras sedes em casas particulares, para de seguida crescerem para instalações próprias (Monteiro, 2018; Moorman, 2019).

O Rádio Clube de Moçambique, pioneiro nos territórios coloniais do império colonial Português, constitui-se enquanto modelo para o rádio-clubismo angolano, apesar das diferenças estilísticas⁷. Sebastião Coelho defendia que este movimento de rádio-clubismo viria impulsionar a Música Popular Angolana, do qual ele próprio foi um agente privilegiado, produzindo e gravando discos através da Companhia de Discos de Angola por ele fundada. O rádio-clubismo assumiu contornos mais profissionalizantes apenas a partir de 1949 com a chegada de dois locutores idos da então metrópole – Fernando Curado Ribeiro e Joana Campina Miguel – para o Rádio Clube do Huambo. Aí também Sebastião Coelho conhece Joana Campina Miguel, que viria mais tarde a ser sua esposa e com quem teve 2 filhos. Sebastião Coelho apresenta Joana Campina Miguel como “*Mulher de cultura com sólida trajetória na Emissora Nacional de Lisboa e preciosa dicção*” (Coelho, 1999: 124). Diz ainda que Fernando Curado Ribeiro era um homem do Rádio Clube Português (1999). Ambos iniciaram a atividade sob a gerência de Paulo de Sousa Borges com um emissor de 1Kw. Curado Ribeiro e Joana Campina criaram na altura o *slogan* que veio a tornar-se no mais popular da rádio angolana “*Rádio Clube do Huambo – Uma Voz Portuguesa em África*”. Sebastião Coelho, no seu livro, diz que “*o Rádio Clube do Huambo passou a ser ouvido com gosto em todo o país.*” (Coelho, 1999: 124). Os restantes rádio-clubes foram levados pelo êxito profissional do Rádio Clube do Huambo e passaram a contratar diretamente de Portugal, ainda que a maioria dos seus funcionários fossem colonos, muitos já nascidos em Angola, com outras profissões, não estando puramente dedicados à radiodifusão. O Rádio Clube de Benguela seguiu os passos do Rádio Clube do Huambo, contratando Humberto Mergulhão e Natália Bispo, que haviam deixado o Emissor Regional do Norte da Emissora Nacional do Porto. Em 1952 ambos viriam a integrar a emissora oficial do estado em Luanda, na altura em que foi fundada a Emissora Oficial de Angola. A Emissora Oficial de Angola tornava-se na porta-voz dos interesses do estado imperial e do governo da colónia, sendo equiparada à Emissora Nacional de Lisboa em África (Coelho, 1999: 125).

6 Monteiro explica que a designação de CR6 pretendia diferenciar os emissores instalados na metrópole das colónias: enquanto em Lisboa as estações emissoras tinham o prefixo CT, nas colónias o prefixo era CR, sendo que em Angola seria CR6 e em Moçambique CR7 (Monteiro, 2018: 38). Os sufixos subsequentes identificavam as emissoras nos territórios.

7 Enquanto que Moçambique seguia o modelo radiofónico anglo-saxónico, Angola adotou o modelo Europeu continental (Monteiro, 2018: 46).

A falta de legislação inicial no campo da radiodifusão levou a que até à década de 1960 a rádio colonial assumisse contornos de uma emissora cultural colonial sonora orientada para os repertórios europeus, portugueses e de interesses mais comerciais. Com o início da guerra colonial em 1961, a radiodifusão em Angola tornou-se mais instrumental e iniciou uma fase de guerrilha, ela própria, com tentativas sucessivas de empastelamento de emissões de ambas as partes. Segundo Sebastião Coelho (1999), em 1974 havia uma enorme variedade de emissoras desde governamentais a para-governamentais, privadas ou rádio-clubes e outras, comerciais e religiosas, de que são exemplo a Rádio Comercial de Angola e a Rádio Ecclesia. Em 1961, quando foi criado o Plano de Radiodifusão de Angola, para levar a todo o território angolano programas radiofónicos do Estado, existiam 14 rádio-clubes, na sua maioria a emitir em onda curta (Anciães, 1970). Ainda assim, pouco anos antes (1959), um relatório da Emissora Nacional sobre a rádio Brazzaville e a Radiodifusão em Angola dava conta da falta de uma emissão central capaz de fazer frente às vozes dissidentes a emitir de Brazzaville (Radiodifusão, 1959).

Até à década de 60, emissões da rádio colonial em Angola eram predominantemente em língua portuguesa, programas de variedades, teatro de revista e música portuguesa, europeia e americana. Juntamente com a aviação e o automobilismo, a rádio constituiu-se enquanto eixo e símbolo de modernidade colonial em Angola (Moorman, 2019), muito à semelhança do que aconteceu em Moçambique (Valdigem, 2021, no prelo), ainda que nesta última colónia o Rádio Clube de Moçambique cobrisse grande parte do território moçambicano e fosse até para além dele⁸.

A radiodifusão colonial em Angola definia os parâmetros de acesso a fontes sonoras e acústicas de culturas colonizadoras, não cabendo por isso aí repertórios africanos, desde línguas e dialetos a expressões musicais. Foi apenas em 1961, com o eclodir da guerra colonial, e com as emissões do *Cruzeiro do Sul*, de Sebastião Coelho, no Rádio Clube do Huambo, que o cenário mudou. Com ele novas sonoridades angolanas foram ganhando notoriedade acústica, abrindo caminhos para que outros radialistas e entusiastas, muitos deles de origem portuguesa e nascidos em Angola, viessem a fazer o mesmo (Moorman, 2019).

Embora o controlo da informação levado a cabo pelo regime do Estado Novo estivesse a cargo de várias instâncias⁹, importa aqui ressaltar o papel da PIDE/DGS Polícia Internacional de Defesa do Estado, Direção Geral de Segurança, e dos CTT, Correios, Telégrafos e Telefones, na censura à rádio. Ambos visavam restringir qualquer expressão contrária à ideologia do estado e, ainda, impor uma lógica de opressão e repressão interna nos organismos, ao mesmo tempo que policiavam e, no caso da PIDE/DGS, detinham indivíduos suspeitos de práticas avessas à ideologia do Estado. A PIDE/DGS constituiu-se enquanto organismo adaptado da primeira Polícia de Vigilância do Estado (PVDE), criada quando da fundação do Estado Novo. No entanto, devido às suas práticas de tortura e repressão, terá sido submetida a mudanças cosméticas (Coelho, 1999), sendo na década de 1940 convertida em PIDE – Polícia Internacional de Defesa do Estado. Em Angola, a PIDE iniciou as suas operações entre 1954 e 1958, tendo sido fundada por um ex-PVD – São José Lopes.

8 As emissões em língua inglesa do Rádio Clube de Moçambique tinham um auditório jovem bastante significativo na África do Sul, razão pela qual a SABC acabou no início da década de 50 a criar um canal capaz de concorrer com aquelas – a Springbook. (Tomaselli *et al.*, 1989; Ribeiro, 2017).

9 Moorman destaca a existência de quatro instâncias de controlo de informação do Estado em Angola: as Forças Armadas Angolanas (FAA), os Serviços de Centralização e Coordenação da Informação de Angola (SCCIA), o Ministério dos Negócios Estrangeiros, via Gabinete de Negócios Políticos (MNE, GNP) e a Polícia Internacional de Defesa do Estado, Direção Geral de Segurança (PIDE/DGS). Acrescia a censura às comunicações radiofónicas até à inauguração da Emissora Oficial de Angola, a cargo dos CTT.

Com sede em Luanda, no Hotel Miradouro, junto ao palácio do Governador, a PIDE foi rebatizada de PIDE/DGS – Polícia Internacional de Defesa do Estado, Direção Geral de Segurança (Mateus, 2004; Coelho, 1999: 27) anos mais tarde.

A censura prévia à rádio e à imprensa estava a cargo do chefe dos Correios, Telégrafos e Telefones (CTT) de cada cidade até à criação do Centro de Informação e Turismo de Angola (CITA) em 1961. Sebastião Coelho explica que os CTT autorizavam a instalação de novas emissoras, “*outorgavam alvarás provisórios para publicidade e cobravam vinte por cento das receitas por emissão de anúncios*” (1999: 126). Os CTT recebiam ainda a taxa anual por cada aparelho receptor na colónia. Sebastião sublinha o facto de os responsáveis pela censura prévia serem em muitos dos casos analfabetos. Por isso, muitos não conseguiriam entender os textos visados e fiscalizados, e quando isso acontecia os textos eram cortados e censurados. Em 1961, com o eclodir da guerra colonial, a censura passaria então para o CITA, equivalente ao SNI em Lisboa, e que havia sido “*criado pela PIDE para ocupar-se da informação*” (Coelho, 1999: 126). A Emissora Oficial de Angola, dependente dos CTT, passaria para a alçada do CITA em 1963, processo semelhante ao verificado em Lisboa, quando a Emissora Nacional deixou de pertencer aos CTT e passou para o SNI em 1940.

A censura não aceitaria referências a línguas nacionais angolanas, sendo estas vistas como uma afronta à identidade imperial portuguesa e à mística imperial que passaria a vigorar desde a promulgação do Ato Colonial de 1930 (Rosas, 1995; Silva, 2018). A mística imperial que pautara a ideologia de um império pluricontinental, cuja legitimidade de integração na nação portuguesa seria inquestionável, recusaria a ideia de identidades coloniais, africanas, ligadas à terra, e geradoras de culturas e sentidos culturais divergentes. As expressões culturais locais eram, contudo, diversas, e muitas delas haviam ganho uma dimensão política. Angola havia sido sempre pautada por regiões cuja história económica e política estava profundamente dependente da colonização portuguesa. A emergência de expressões de angolanidade havia por sua vez estado em estreita relação com essas vicissitudes históricas, tal como damos conta adiante. Antes disso, apresentamos uma breve nota biográfica do radialista, produtor de rádio e fonógrafo para que melhor se compreendam as circunstâncias pessoais e profissionais em que Sebastião Coelho contribuiu para a expressão sonora da angolanidade.

3. Sebastião Coelho: breve nota biográfica e profissional

Nascido em Nova Lisboa (atual Huambo, Angola), Sebastião Coelho Ferreira (1931-2002) iniciou o seu percurso no Rádio Clube de Moçâmedes em 1951, com apenas 18 anos, e estabilizou-se mais tarde no Rádio Clube do Huambo (1952) e na Rádio Ecclesia, a partir de 1964. Ao longo destes anos, desempenhou funções de locutor de rádio, produtor e editor discográfico. Filho de José Gil Ferreira Júnior e de Clementina Coelho Ferreira, colonos que tinham emigrado para aquele território, foi o primeiro chefe de produção branco angolano a atingir tal posição, sendo também o primeiro a introduzir as línguas nacionais nas emissões da rádio colonial. Esta iniciativa, as suspeitas da sua ligação ao MPLA e aos movimentos anticoloniais, para além da sua posição não conivente com a ideologia do Estado, ao se recusar a cumprir com a autocensura, custaram-lhe o escrutínio apertado da polícia política do Estado Novo – a PIDE/ DGS – em Angola, e pelo menos 5 meses na prisão em 1963 (de 7 de maio a 14 de outubro de 1963)¹⁰. A partir de então, Sebastião foi obrigado a deixar a sua cidade natal, deixando aí a sua então família construída com Joana

10 Cf. Processos PIDE relativos a Sebastião Coelho e as suas crónicas “Mukanda das Américas” publicadas em 2002 no *Jornal de Angola*.

Campina Miguel, profissional da rádio de Lisboa, com quem teve dois filhos, ficando obrigado a fixar-se em Luanda¹¹. O regresso à sua cidade natal e a deslocação a outras cidades, como Sá da Bandeira/Lubango – onde ainda tentou ir em 1964 – estariam condicionados pela autorização da PIDE, e pelos recursos aí existentes para o vigiar¹². Sebastião Coelho continuou sob vigilância da PIDE até depois do 25 de Abril de 1974. Em Luanda procurou retomar projetos profissionais com a ajuda de jornalistas, empresários e amigos, destacando-se a fundação da Inforang e os Estúdios Norte, onde produziu programas para várias estações de rádio, entre elas a Rádio Ecclesia. Retomou também contactos e estabeleceu novos, vindo ainda a conhecer nos Estúdios Norte Dulce Reis, produtora de conteúdos, com quem viria a ter uma filha, Namalimba Coelho¹³. Permaneceu ligado ao MPLA, ainda que por vias clandestinas e nem sempre detetáveis pela PIDE nem por boa parte da sua rede mais próxima¹⁴. Produziu programas em línguas nacionais angolanas, gravou discos e ajudou a lançar boa parte da música popular urbana angolana, nomeadamente através da fundação da Companhia de Discos de Angola (CDA). Após a independência de Angola em 11 de novembro de 1975 e a tentativa de Golpe de Estado de 27 de maio de 1977, Sebastião exilou-se em Buenos Aires. Aí conheceu, mais tarde, Isabel García, a mulher com quem partilhou a última década da sua vida e com quem casou antes de falecer em 2002¹⁵.

4. A angolanidade em Sebastião Coelho

Pensar as expressões da angolanidade em Sebastião Coelho requer que compreendamos como elas se foram definindo no espaço público e cultural angolano nos últimos séculos de colonialismo português. Tais expressões constituem, no nosso entender, a génese das manifestações nacionalistas que emergiram no século XX, e que viram nos movimentos pan-africanistas e anticoloniais pós segunda guerra mundial um suporte ideológico e um estímulo coletivo à luta contra o colonialismo. Os movimentos de protesto, resistência e de expressão de uma vontade de independência por parte de líderes africanos, de colonos, e ainda assimilados desde o século XVI na então colónia, foram, respetivamente, preparando o terreno de uma Angola independente. Esses movimentos nacionalistas não estiveram, no entanto, alinhados entre si, dado partirem de interesses e pressupostos diferentes, muitas vezes contrários aos interesses dos povos de Angola, por lhes retirarem iguais direitos e voz, sem por isso deixarem de articular posicionamentos de angolanidade. Por esta razão, falamos de expressões de angolanidade no plural.

Herdeiro de um vasto legado de longas lutas pela autonomia da cultura e identidade angolanas, Sebastião Coelho encontrou na rádio o lugar privilegiado para dar corpo à luta contra o colonialismo português. Na secção seguinte, trilhamos os caminhos da angolanidade para depois traçarmos o perfil e o pensamento político deste radialista e, por fim, aflorarmos a sua proposta de angolanidade sonora.

11 Entrevista com Joana Campina.

12 Cf. correspondência entre a Pide Delegação de Angola, subdelegação de Luanda e Sá da Bandeira de Setembro de 1964 sobre o pedido de autorização de deslocação de Sebastião Coelho a Sá da Bandeira para dar apoio à criação da Rádio Comercial de Angola, PIDE/DGS, Del L, GB, 53656, NT8911, folhas 153-155. Tal documentação suporta o argumento de Dalila Cabrita Mateus de que desde o seu início até finais de 1960, muitos dos postos da PIDE em Angola funcionavam sem muitas condições e recursos. (Mateus, 2004: 44).

13 Entrevistas dos autores com Dulce Reis a 12/08/2020 e Namalimba a 20/02/2020.

14 Entrevista dos autores com Telmo Vaz Pereira a 4/12/2020.

15 Entrevista dos autores com Isabel García a 24/07/2020 e Coelho, 2002a.

4.1. Os caminhos da angolanidade

Wheeler e Pélissier (2009) destacam momentos fundamentais da angolanidade, muitos dos quais associados a tensões entre os interesses económicos e políticos locais/coloniais e imperiais ao longo de vários séculos. Num primeiro momento, sublinham a manifestação do nacionalismo Bacongo na génese de uma angolanidade. Esta expressão emerge no seio da aristocracia congoleza que desde o século XVI cria alianças com o poder colonial português, e de quem rejeitara ser súbdita. Num segundo momento, Wheeler e Pélissier explicam como a expressão do nacionalismo angolano esteve associada à resistência europeia traduzindo-se na disputa entre *crioulos*, na aceção de Benedict Anderson (2006)¹⁶, assimilados angolanos e metropolitanos no século XIX. Foi precisamente neste contexto que se verificou o florescimento da imprensa privada angolana, promovendo a participação de diferentes segmentos populacionais no espaço público, com leituras, discussões e protestos.

[A] imprensa era uma dádiva, um fórum de discussão, um instrumento sagrado, um local de protesto e, acima de tudo, uma forma importante de passar o tempo. Assim, o nacionalismo angolano desenvolveu-se em linhas mais definidas durante o período inicial das lutas na imprensa (Wheeler e Pélissier, 2009: 146).

A emergência da imprensa nas últimas décadas de oitocentos contribuiu para que se criassem condições para a consolidação de um espaço de discussão, diálogo e debate. Depois de uma primeira publicação literária de curta duração em 1842 – *Aurora* – surgiu em 1866 em Angola o primeiro jornal semanário privado – *A civilização d’Africa Portuguesa* – que visava defender os interesses dos colonos portugueses. Em 1873 foi fundado “um jornal radical escrito por europeus e por africanos, defendendo soluções republicanas para os problemas angolanos e exigindo mudanças profundas.” (Wheeler e Pélissier, 2009: 147) – *O Cruzeiro do Sul*. Estava em causa uma mudança de mentalidades relativa ao problema da escravatura, que deveria ter fim à vista.

Foi com este movimento de discussão e debate na imprensa privada que a expressão do nacionalismo angolano foi ganhando um fôlego acrescido junto dos angolanos assimilados no século XIX, facilitando a cristalização de um terceiro momento de expressão da angolanidade. Os assimilados angolanos incluíam no século XIX negros livres, filhos de chefes e de reis africanos, e ainda filhos de colonos portugueses e mães africanas. Wheeler e Pélissier (2009) afirmam que com as leis dos regimes liberais (a partir de 1820) todas as pessoas de Angola eram cidadãs portuguesas, havendo a possibilidade de os assimilados usufruírem de direitos idênticos. Nesta medida, os assimilados tornaram-se, segundo estes autores, “*burocratas sofisticados, vestidos ao estilo europeu, de meados do século XIX em Luanda não eram os únicos assimilados da população angolana.*” (Wheeler e Pélissier, 2009: 148). Os assimilados angolanos acabariam por formar e integrar uma pequena burguesia concentrada em Luanda e arredores, que viria a ascender a cargos de chefia importantes. Ainda que muitos estivessem inseridos no sistema burocrático do estado

16 Benedict Anderson define crioulo como “person of (at least theoretically) pure European descent but born in the Americas (and, by later extension, anywhere outside Europe).” Na verdade, o crioulo correspondia também a todos aqueles que partilhariam “a common language and common descent with those against whom they fought.” (Anderson, 2006: 47). Observava-se por isso uma discórdia quanto a visões que na sua origem teriam pontos em comum.

colonial, muitos assumiam também um lugar cimeiro na imprensa africana em Luanda até à República. Foi nesse contexto que vários assimilados integraram o movimento de resistência ao colonialismo português, produzindo o que Wheeler e Pélissier designam de “*laboratório do nacionalismo angolano*”. A génese do nacionalismo anticolonial angolano reside assim na imprensa livre, na comunicação social, preparando o terreno para que mais tarde Sebastião Coelho possa usar de um outro *medium* – a rádio – precisamente para esse mesmo fim.

Esta elite é também vista por vários historiadores, incluindo Wheeler e Pélissier (2009) e Jill Dias (1984), como crioula. Nela são destacados o sincretismo cultural e a forte influência europeia, componentes que lhes conferiam um lugar de destaque e de maior poder simbólico na sociedade angolana. Eugénia Rodrigues (2003) questiona, contudo, tal condição de *crioulidade*, se não mesmo o prolongamento da mesma para além da República, dada a progressiva subalternização da elite a partir daí, e em particular durante a década de 1930. Segundo esta historiadora, a elite assimilada ou crioula, que ela prefere designar de nativa, foi silenciada quanto à sua visão da sociedade angolana, embora ela não fosse de facto silenciosa. Na sua obra *Geração Silenciada. A Liga Nacional Africana e a representação do Branco em Angola na década de 30*, Rodrigues dá conta da reação da elite à respetiva subalternização pelas autoridades coloniais portuguesas. Desde o seu envolvimento no movimento associativo, no qual se destacam a ANANGOLA¹⁷ e a Liga Nacional Africana¹⁸, à publicação de artigos na imprensa associativa, expressando a sua consciência racial de angolanidade negra¹⁹, os assimilados da década de 1930 foram progressivamente construindo um pensamento anticolonial. São estes movimentos de contestação à discriminação da cultura negra que emergem no final da República, que vão fornecer ferramentas e inspiração na década de 40 para um núcleo de intelectuais brancos e negros assimilados para defender as culturas angolanas, suas identidades e a autodeterminação dos povos de Angola. Este movimento adquire contornos programáticos, referentes a um projeto de descolonização, pelo qual se diferencia dos movimentos do período anterior, então mais ligados à luta pela autonomia de Angola, e menos sistematizados em termos da luta anticolonial (Padilha, 2006). Embora vasto e situado na década de 1940, o movimento mais significativo dessa expressão viria a ser intitulado “Vamos descobrir Angola!”. Formado por um núcleo de escritores jovens, assimilados e portugueses, sendo ainda inspirado na poesia de Tomás Vieira da Cruz, o movimento assumiu uma dimensão pública em 1952 com a publicação de textos numa revista literária *Mensagem, a Voz dos Naturais de Angola*, sendo posteriormente censurada e banida pelas autoridades. Aí escreviam Viriato da Cruz e Mário de Andrade, precursores do nacionalismo anticolonial angolano (Wheeler e Pélissier, 2009). Tal como Wheeler e Pélissier afirmam, “o movimento ‘Descobrir Angola’ procurou redefinir o passado bem como o futuro angolano, rejeitando uma adesão total à cultura portuguesa.” (2009: 222). Os autores retomaram algumas das discussões do círculo jornalístico do século anterior e procuraram uma revitalização da cultura africana, debatendo-se quanto à posição do assimilado, entre o português e o africano. Este debate mostrou-se, contudo, complexo, criando ramificações diversas, assentes em considerações cada vez mais políticas e menos estéticas do que o movimento inicial previra.

17 ANANGOLA constitui um acrónimo de Associação dos Naturais de Angola, fundada cerca de 1910. A ANANGOLA cedo passa a ficar sob vigilância da polícia política. [Para mais informações sobre as associações em Angola, cf. Rodrigues, 2003].

18 A Liga Nacional Africana sucedeu à Liga Angolana. Embora integradora da elite nativa, herdou de início muito da hierarquia colonial com base na cor da pele, posição socioeconómica e hábitos culturais.

19 A angolanidade negra da elite nativa *silenciada* assenta na solidariedade racial responsável por um movimento cultural local de *negritude* (Rodrigues, 2003).

Apesar de não ter sido um homem da literatura, Sebastião Coelho esteve próximo deste movimento, integrando inclusivamente eventos da Liga Nacional Africana no início da década de 70^o de Mário de Andrade, cuja obra transportava quando foi detido pela PIDE em 1963. Os debates quanto à autonomia e à posição anticolonial angolana, e a luta por uma nova angolanidade livre de opressão colonial, constituíam para ele uma causa cara, que ele defendeu até ao fim da sua vida, como discutimos de seguida.

4.2. O pensamento político de Sebastião Coelho e a sua proposta de angolanidade sonora

No seu livro *Angola, História e Estórias da Informação* publicado em 1999²¹, Sebastião Coelho apresentava não só uma história e análise do colonialismo em Angola, como também uma dissertação sobre a cultura angolana, nas suas várias vertentes, desde as línguas à cultura oral e à literatura, pondo em evidência os processos conducentes à emergência de uma nova cultura angolana alicerçada na relação com os portugueses. Essa nova cultura angolana resultava do confronto entre os elementos fundamentais das culturas tradicionais angolanas, de natureza profundamente oral, e a lógica do registo, da memória escrita e do poder colonial burocrático português. A cultura ou as culturas angolanas da nova nação independente requeriam por isso que se reconhecesse o poder assimétrico entre colonizador e colonizado.

Sebastião Coelho criticava as posições extremadas assumidas quer pelos colonizadores, quer pelos colonizados, produtores de categorias simplistas, maniqueístas e essencialistas das identidades de uns e outros. Para ele, durante o período colonial a dicotomia que se estabeleceu entre os alinhados com o estado e seus oponentes foi extremada. Aos olhos do poder de Lisboa, “*Os ‘filiados’ da Mocidade Portuguesa eram orientados para o amor e a defesa intransigente da Pátria Portuguesa, a fidelidade ao Estado Novo e o culto a Salazar.*” (Coelho, 1999: 20). Por oposição, estava o ‘Papão Comunista’, que o regime salazarista apresentava como integrado por delinquentes” e como criminosos, ficando todos resumidos a ‘separatistas’ e ‘dissidentes’, conforme encontramos nos processos PIDE de Sebastião Coelho. O radialista contestava esta polarização de posições em que se traduzia a experiência colonial sob vigilância da PIDE. Para ele, o comunismo fora demonizado pelo salazarismo e pelo Estado Novo na figura do “papão”.

Apesar de se referir ao período colonial, Sebastião Coelho notava como essas polarizações continuaram no pós-25 de Abril de 1974, e no período que se sucedeu à independência de Angola, e como elas persistiram até à data da escrita do seu livro em 1999. Para ele a independência não era “coisa fácil”, e apesar de parecer resolver as velhas disputas, na verdade, “*não ilumina[va] o mundo e não resolv[ia] (...) os problemas, porque não existem soluções mágicas ou automáticas.*” (Coelho, 1999: 21). No seu entender, a independência era apenas o começo de “*um caminho árduo e longo, que apenas se começa[va] a percorrer, na tentativa esperançada de criarmos uma Nação, transformando o país efêmero que temos, no país real que queremos.*” (Coelho, 1999: 21). Era com estes olhos críticos, pacientes e esperançados de que um dia o futuro em Angola pudesse encontrar a sua própria voz, vontade, cultura e memória, que Sebastião Coelho via a nação angolana em 1999. Esta nova nação teria de retomar o seu próprio projeto e Coelho parecia nessa data disposto a

20 Ele esteve também ligado à literatura.

21 Aí Sebastião Coelho retoma temas que havia já tratado numa primeira obra intitulada “*Informação de Angola*”, de 1977, cuja cópia original se perdera.

contribuir de alguma forma para ele, desde que essa relação entre o passado colonial e as culturas angolanas pudesse ser trabalhada, aceite e encontrar alguma forma de reconciliação. Ele não preconizava o apagamento dos legados do colonialismo português. Bem pelo contrário. Sebastião Coelho entendia que a presença portuguesa teria de ser tomada em conta na criação de uma nova cultura angolana, embora na sua precisa medida. Por outro lado, ele condenava o excesso de artificialidade produzido em torno da angolanidade assente nos “*falsos africanismos*” e pautada por uma cultura pré-colonial.

No entanto, Coelho parecia não ter tido em conta o facto de a relação entre colonizadores e colonizados ser definida por conflitos e assimetrias de poder, cujo resultado seria inevitavelmente tenso. A africanidade encenada que ele criticava seria nada mais do que uma resposta e expressão desses mesmos legados coloniais irreversíveis. A título de exemplo, ele referia-se no seu livro aos nomes das cidades do território angolano que foram rebatizadas no contexto pós-colonial, bem como à desfiguração linguística quer da língua portuguesa quer das línguas nacionais angolanas; uma desfiguração que não nascia da organicidade, mas de variações *ad hoc*. Parece-nos, por isso, que o escritor estava consciente dos processos resultantes do contacto entre Portugueses e Angolanos, embora não dispusesse de uma grelha analítica que lhe permitisse dissecar os processos políticos de hibridação colonial de ambos. Era apaixonado pela alma angolana, uma que era definida pela sabedoria dos sobas²², e pelas histórias e lendas orais do povo da terra (Coelho, 1999, 2002b)²³; percebia-a como poucos colonos, sugerindo que a presença portuguesa não a chegara a entender. Contudo, Sebastião Coelho nunca se chegara a politizar formalmente; ou a sua politização terá tido por base a sua própria experiência de vida em Angola, terra onde nascera e crescera, bem como a sua relação estreita com militantes do MPLA, a quem a PIDE o acusara de dar proteção. Por sua vez, ele terá abraçado alguma politização livresca²⁴, através da sua rede de contactos, a começar pela sua primeira esposa, Joana Campina Miguel, mulher de formação superior em Filosofia e História²⁵; por Uanhenga Xitu (Mendes de Carvalho), de quem era amigo pessoal, com quem partilhou momentos importantes, nomeadamente da história de Angola, tais como os ecos do 25 de Abril²⁶; e ainda por Nito Alves, que também integrou o núcleo de pensadores e frequentadores regulares dos Estúdios Norte – base para encontros, diálogos, partilhas, reuniões quiçá clandestinas e deliberações de um núcleo duro do MPLA, que progressivamente se foi distanciando e seguindo diferentes fações do partido (Wheeler e Pélissier, 2009; Coelho, 2002a).

No seu livro e em alguns textos que vem a publicar já no exílio, Coelho dedicava-se à discussão das línguas nacionais de Angola. Reconhecendo a extrema importância da oralidade da cultura angolana, Coelho explicava o porquê de não existir uma literatura escrita angolana fora do âmbito do português e do próprio colonizador. As línguas nacionais nativas de Angola expressavam-se apenas oralmente, havendo por isso uma rica e vasta

22 Os sobas correspondiam aos chefes locais, habitualmente de aldeias que compunham áreas sob a jurisdição de reinos da Angola pré-colonial, e que mantiveram depois o seu poder simbólico junto das populações locais durante o período colonial. Cf. por exemplo Carvalho, 2010.

23 Entrevista dos autores com Namalimba Coelho a 20 de fevereiro de 2020.

24 No auto de busca e de apreensão de documentos de Sebastião Coelho aquando da sua detenção em 1963, foi encontrado “um livro brochura, com o título: ‘*Liberté Pour L’Angola – Libertés* – Mário Andrade’, editado por François Maspero”. Cota PIDE/DGS, N L, PC, 734, NT7822.

25 Entrevista dos autores com Joana Campina a 11/07/2020. Cfr. ainda artigo da Vida Mundial por Fernando Curado Ribeiro publicado a 30 de novembro (Ribeiro, 1944).

26 Na crónica n.º 11 da série “*Mukanda das Américas*”, publicada no *Jornal de Angola*, de 19 de setembro de 2002, Sebastião Coelho dá conta de como veio a saber da revolução de abril em Lisboa.

literatura oral. Esta ter-se-ia transformado progressivamente por via da influência portuguesa, que, com o seu viés de escrita, lhe teria imposto registo, muitas das vezes criando uma nova linguagem com base em apropriações lexicais portuguesas das línguas nativas. Ora, em parte esse tinha sido o trabalho de destruição e de construção da influência portuguesa em Angola. Porém, a língua portuguesa enquanto língua colonial não era falada na generalidade do território. Ao invés, este era marcado por vozes plurilinguísticas, um pouco à semelhança de várias outras regiões e estados africanos. A língua portuguesa começara a ser mais falada no espaço urbano angolano, e apenas após a independência. Daí muitos se terem insurgido quanto à decisão de tornar o português na língua nacional na Angola pós-colonial. Afinal essa seria uma expressão natural do sentimento de traição a todo um povo. Ainda assim, Sebastião Coelho acreditava que apenas a língua portuguesa poderia constituir o instrumento de comunicação capaz da defesa dos interesses de Angola. Não seria, contudo, esta uma contradição, face ao seu reconhecimento da natureza oral da cultura angolana, bem como de todas as línguas nacionais em que o seu povo se exprime? Esta seria uma das razões de discórdia com os militantes do MPLA e com outros nacionalistas angolanos, para quem o uso da língua portuguesa não seria mais do que uma afronta à independência pós-colonial (Coelho, 1999). A convicção de que a língua portuguesa deveria ser a língua franca da Angola independente não deixa, no entanto, de traduzir essa visão de Sebastião Coelho de uma angolanidade sincrética e pautada pelos elementos da sua história.

A observação do radialista quanto à importância da língua portuguesa na construção da nova nação angolana não deixava, assim, de aparentemente entrar em contradição com o seu reconhecimento da natureza oral da cultura angolana. Parecia entrar também em dissonância com todo o esforço de levantamento de costumes, canções, contos, lendas e provérbios que levou a cabo durante as décadas de 60 e 70, no vulgarmente chamado mato. Sebastião Coelho explica que estas gravações foram feitas

em fita magnética, nas regiões de Benguela, Huambo, Bié e Luanda. Nas décadas de sessenta e setenta, foram gravadas entrevistas com sobas e sekulos, estórias tradicionais, memórias dos 'Mais Velhos', danças, onomatopeias e canções do folclore, incluindo cantilenas e jogos infantis. Destas gravações que faziam parte do invaluable acervo histórico dos Estúdios Norte, alguns puderam resgatar-se da hecatombe de vandalismo e destruição de arquivos que marcaram determinada época do início da vida nacional. As bobines que puderam esconder-se ou recuperar-se desses actos selvagens foram entregues por mim, em duas partidas, em Janeiro de 1990 e Fevereiro de 1995, sem restrição de consulta à guarda do Arquivo Histórico da Rádio Nacional, para serem copiadas, preservando os originais e que deve integrar o futuro Museu do Som e Imagem (Coelho, 1999: 62).

Tal empresa de defesa da cultura e línguas nacionais angolanas mostrava uma harmonia total com as vozes de Angola, que ele demonstrara, primeiro, ao serviço do Rádio Clube do Huambo e, depois, nos Estúdios do Norte e ainda no Rádio Clube de Angola, com os programas *Cruzeiro do Sul*, *Café da Noite* e *Tondoya Mukina o Kizomba (Há uma Festa em Nossa Casa)* respetivamente. Este último apresentava apenas música angolana, com locução em quimbundo. Até aí a música angolana estava fundamentalmente alicerçada no folclore tradicional e nas novas expressões que Coelho apelida de “*secretos desejos de*

umbigada” tocados nos musseques. Estes vão ganhando, na sua migração para a cidade, reconhecimento e visibilidade. Trazem também atrás de si novas expressões que se iriam traduzir na música popular urbana. Sebastião Coelho terá contribuído para essa transformação de expressividades a partir do momento em que no movimento de rádio-clubismo no seio do qual se move, decide dar espaço de antena à “*farra do musseque*” (Coelho, 1999: 171). Assim, os *N'Gola Ritmos* e *Duo Oro Negro*, que vão ganhando terreno performativo, surgem numa terceira vaga de grupos de música popular angolana, que rapidamente saltam para a rádio, em programas de variedades promovidos por vários rádio-clubes de Angola, mas não só. Com o programa *Cruzeiro do Sul*, para além de introduzir a música angolana na rádio, Sebastião Coelho conseguiu também concretizar o casamento entre a natureza da cultura oral do jogral, teatral e respetivas tradições orais e a radiodifusão até então difusoras da música portuguesa e internacional. O programa *Cruzeiro do Sul* constituiu uma plataforma de resistência ao regime, resistência tácita e subliminar pelo facto de veicular a cultura, a língua e música angolanas. Ele correspondia a emissões com suposta programação normal, conceito que ele não define, mas que se subentende que estivesse em conformidade com a expectativa de radiodifusão colonial. No entanto, o programa *Cruzeiro do Sul* era precedido por uma emissão independente em umbundo e português. Aí Sebastião Coelho deu voz a Judite Luvumba e a José Castro e lançou grupos e artistas locais, cuja música era gravada de antemão. Entre eles, estavam Bela Sebastião, Boavida Júnior, Fernando Tchikambi, Mulambo, Roméu e Zé da Viola²⁷. Sebastião conseguiu uma autorização do então governador do distrito do Huambo, ainda que a tarefa não tenha sido fácil por ter sido feita “à revelia do CITA e dos CTT, de quem dependida a radiodifusão” (Coelho, 1999: 201). Enquanto censor oficial, o Governador do distrito de Huambo autorizou que o programa fosse emitido em umbundo, sendo-lhe certamente dada a impressão de que se trataria de desdobramentos do programa em português.

As decisões e a ação radiofónica de Sebastião Coelho refletiam o seu pensamento e as suas convicções quanto ao lugar que tanto as línguas como a oralidade, sonoridade e ainda musicalidade assumiam na cultura angolana. A sua defesa, em articulação com o poder político que a língua portuguesa poderia adquirir para os povos de Angola no futuro, definiu-se como parte integrante do seu projeto radiofónico.

Preocupava-me que a música angolana não tivesse estatuto nem peso próprio. Quando passou a ser incluída nas emissões de rádio, porque já havia uma dezena de discos, era só uma rubrica mais, geralmente intitulada 'ritmos angolanos', com os minutos contados, quatro números, cinco no máximo, ocupando períodos de não mais de quinze minutos muito de vez em quando, no meio da programação geral. Sentia-me pessoalmente molesto com a posição que a música de Angola ocupava na efémera cauda do cometa, em vez de estar no núcleo e brilhar com o esplendor de estrela de primeira grandeza. Mudar o 'status quo' transformou-se no meu projecto pessoal (Coelho, 1999: 193).

Para Sebastião Coelho, Angola encontrava na rádio o seu melhor meio de expressão e comunicação. Com elevados índices de analfabetismo, e onde a comunicação dominante era oral, a cultura dos povos de Angola poderia projetar na rádio a oportunidade para melhor se expressar e expandir. Sebastião Coelho entendeu isso e foi um dos importantes protagonistas desse projeto cultural, político e radiofónico.

²⁷ Cf. nota 12 nas páginas 201 e 202 do livro de Sebastião Coelho (1999).

5. Sebastião e a Rádio Angolana

Sebastião Coelho estaria atento às emissões de Rádio *Lusaka* (Zâmbia, então Rodésia do Norte), com programas em inglês e línguas africanas²⁸. Estaria também desperto para a necessidade de gravar a música étnica regional ao escutar a rádio de *Lusaka*. Com menor possibilidade, dada a bem maior distância da estação, o radialista angolano poderia acompanhar as emissões de *Radio Congo Belge pour Africains* (RCBA) (de Léopoldville, hoje Kinshasa), que, desde 1949, tinha igualmente programas para a população africana em línguas nacionais.

Em sintonia com os países vizinhos, Coelho tornar-se-ia pioneiro nas emissões de rádio em línguas nacionais em Angola. Até aí as emissões radiofónicas naquela colónia portuguesa faziam-se apenas em português. Foi no Rádio Clube do Huambo, a 28 de fevereiro de 1960, pelas 18:30, que ele deu início ao programa *Cruzeiro do Sul*, difundido em umbundo, língua predominante na região, destinado a ouvintes africanos, com temas locais e nacionais, e musicais, teatro e contos orais. O programa *Cruzeiro do Sul* deu ainda relevo ao desporto, caso do futebol, conduzindo à criação de clubes de bairro, popularizados, mais tarde, nos torneios da cervejeira CUCA (1968-1969). Tal como Marcelo Bittencourt (2017: 878 e 887) explica, as autoridades coloniais, dentro das novas orientações de ação psicossocial, incentivariam o futebol nos musseques promovido pela CUCA. O desporto em moldes regulares de torneio, associado à cerveja, bebida bastante publicitada, seria um tipo de escape social, a reduzir a vigilância e o uso de forças policiais na formação de células independentistas dos jovens, como acontecera no final da década de 1950. Para o mesmo historiador, a análise bipolarizada de colonizador e colonizado, de dominação e resistência favorece o olhar sobre a resistência, que, por seu lado, tende a concentrar a atenção nos movimentos organizados com discursos nacionalistas, deixando de lado a complexidade do quotidiano colonial (Bittencourt, 2017: 891-892).

A data de início das emissões do *Cruzeiro do Sul* ocorreu no trigésimo aniversário da primeira emissão de Álvaro de Carvalho, considerado o primeiro radialista angolano, a partir de Benguela. Sebastião Coelho teria uma autorização precária concedida pelo governador do distrito do Huambo, coronel Nascimento Vieira, para emitir o programa em umbundo. Ele possuía licença formal do CITA para realizar o desdobramento diário de programas de música clássica e temas culturais, para incluir *Cruzeiro do Sul* sem alterar a programação habitual. Assim, o ouvinte podia sintonizar a emissão normal em português e, noutra frequência, o *Cruzeiro do Sul* em umbundo e português. Judite Luvumba e José Castro foram os primeiros locutores e apresentadores negros da rádio angolana. Patrocinado pela CUCA, o programa passava gravações de grupos e artistas locais, com o produtor a formar a primeira fitoteca angolana. Na época, o registo de temas musicais da população negra era quase inexistente, tirando a atividade etnográfica de recolha de folclore regional pela companhia Diamang na região da Lunda.

Joana Campina Miguel e Sebastião Coelho, entretanto casados, gravariam coros da Igreja Evangélica do Dondi – Bela Vista, da Igreja Adventista do Sétimo Dia (Huambo) – e das missões católicas do Cuíma e do Cuando. O produtor e locutor formaria ainda o Orfeão da Cuca, dirigido pelo maestro Américo Ferreira, que gravou temas tradicionais angolanos, dos cancioneros português e brasileiro e repertório clássico europeu, profano e religioso,

²⁸ Após o começo da Segunda Guerra Mundial, as emissões em línguas africanas destinavam-se a informar os familiares dos soldados destacados fora do território sob domínio britânico. Do esforço organizativo desta estação, ficou a coleção mais vasta do mundo de música étnica africana e o crescimento de públicos, através de um recetor de preço acessível aos africanos (Grabli, 2019: 75).

músicas subsequentemente difundidas pelo programa. Algumas das canções tradicionais angolanas falavam da mãe, amor, partida de um filho, prostituição, possibilidades económicas de estabelecer um lar, alimentação, festa e bebida, animais. Ao longo das décadas de 1960 e 1970, Sebastião Coelho e João Canedo, o seu técnico de som, efetuariam recolhas em fita magnética nas regiões de Benguela, Huambo, Bié e Luanda, gravando entrevistas com sobas e obtendo histórias tradicionais, memórias, danças, onomatopeias, canções do folclore, cantilenas e jogos infantis (Coelho, 1999: 62). Esta pesquisa refletir-se-ia nos nomes que Sebastião Coelho deu ao filho, Ngusa, profeta local, e à sua filha, Namalimba, princesa guerreira envolvida em amor impossível com o cágado Kembeu numa lenda do Huambo.

A atividade de Sebastião Coelho no Rádio Clube do Huambo seria interrompida pela PIDE, sem que os inspetores da polícia política se tivessem apercebido da importância de *Cruzeiro do Sul*, emitido na ausência do produtor, detido na prisão de S. Paulo (Luanda). A PIDE proibiu-o de regressar ao Huambo e, após a saída da prisão em outubro de 1963, fixou-lhe residência em Luanda²⁹ (Almeida, 2016: 60). Embora vaga a acusação, o processo incluía o facto de ele estar próximo do movimento FUA (Frente de Unidade Angolana), que preconizava um tipo de independência baseado no exemplo do Brasil, e de o programa radiofónico em língua africana poder encobrir manifestações independentistas.

Já na capital angolana e com João Charulla de Azevedo (1933-1967), Sebastião Coelho criou a Inforang, empresa angariadora de publicidade para a revista *Notícia*. Charulla de Azevedo, jornalista, editor e diretor daquela publicação, ajudou-o a ultrapassar as perseguições da polícia política, oferecendo-lhe trabalho com o seu próprio nome (Coelho, 1999: 203). Sebastião Coelho iniciou a formação de nova fitoteca e arranjou um estúdio de gravação, pequeno espaço sobre uma garagem, até inaugurar os Estúdios Norte em junho de 1965, em sociedade com o sonoplasta João Canedo Beringuel e o conselheiro musical Carlitos Vieira Dias. No primeiro estúdio, prepararia programas anunciados como pertencentes ao departamento da Inforang. Além de diretor da revista *Notícia*, propriedade do grupo cervejeiro de Manuel Vinhas – a Cuca –, João Charulla de Azevedo era dono de uma empresa gráfica, da agência de publicidade (Inforang) e das Listas Telefónicas Classificadas. Pouco depois, Sebastião Coelho sairia da Inforang para se dedicar à instalação dos Estúdios Norte. Entre a Inforang e os Estúdios Norte estabeleceu-se um acordo: a publicidade de imprensa que aparecesse nos Estúdios Norte era entregue à Inforang e a publicidade de rádio que surgisse na Inforang seria remetida aos Estúdios Norte³⁰. Reconhecido como dos melhores da cidade no género da publicidade, nos Estúdios Norte foram gravados temas de muitos músicos locais. Entretanto, Charulla de Azevedo faleceria de ataque cardíaco.

Logo depois da saída da prisão, Sebastião Coelho começara o programa *Café da Noite*, inaugurado a 11 de novembro de 1963, emitido aos dias da semana, das 21:30 às 23:00, início também da expansão de Rádio Ecclesia – Emissora Católica de Angola. Para o produtor, “*sem pretensões de popularidade, abominando o sensacionalismo, ‘Café da Noite’ é essencialmente uma companhia ao serão. A música em todas as suas facetas, os temas profundos de uma discussão permanentemente incentivada e mantida e opinião própria*”³¹. O programa, identificado com a frase “Boa Noite em Boa Companhia”, seria o único a incluir música angolana nas edições diárias. A elaboração e apresentação pertenciam a Sebastião Coelho, Maria Dinah e Norberto de Castro (Monteiro, 2018: 134).

²⁹ Cf. Processo Pide/DGS, Del, GB, 53656, NT8911 e Almeida, 2016: 60.

³⁰ 23 de setembro de 1965, PIDE/DGS, N L, PC, 734, NT7822.

³¹ Rádio Ecclesia Emissora de Angola, 1954-1975, Testemunhos [Em linha]. [Consult. 7.abr.2019]. Disponível em: <https://sites.google.com/site/radioecclesiaeca/testemunhos-01>.

Entre os colaboradores permanentes, destacar-se-iam os locutores Artur Peres e Alice Cruz, os jornalistas Alfredo Bobela da Mota e José Sebag e os técnicos João Canedo e António Aragão. Além de emitido pela Rádio Ecclesia, o programa foi emitido em diferido e em determinado período pelos Rádios Clubes de Cabinda, Uíge, Malanje, Huambo, Moxico, Lobito, Benguela, Huíla, Moçâmedes e Rádio Comercial de Angola (Monteiro, 2018: 203-204), com as bobinas do programa a seguirem via aérea (Monteiro, 2018: 125). O programa obteria diversos prémios. Para melhorar a ligação entre programas elaborados nos Estúdios Norte e a transmissão pela Rádio Ecclesia existia uma linha telefónica direta a funcionar a determinadas horas.

O programa *Café da Noite* não passava apenas música angolana mas expressava ideias de angolanidade, ou autonomia cultural e política, com o produtor a acabar cada emissão com a palavra *munqweno* (*até amanhã* em quimbundo) (Moorman, 2008: 157).

Quatro anos depois de *Cruzeiro do Sul*, em 28 de fevereiro de 1964 e no Rádio Clube de Angola, Sebastião Coelho iniciaria *Tondoya Mukina o Kizomba* (*Há uma Festa em Nossa Casa*), programa de música apenas angolana, com locução em quimbundo e português, emitido de segunda a sexta-feira sob a coordenação geral do jornalista Norberto de Castro. As vozes, além deste, seriam de Maria Vitória Lourenço e Alves Neto “Próprio Nini” (Coelho, 1999: 203). Após um período inicial no Rádio Clube de Angola, o programa passou para a Rádio Ecclesia, onde tinha já o programa *Café da Noite* (Almeida, 2016: 60), também com Maria Dinah, técnico João Canedo, José Sebag, Acácio Barradas, César Camacho e Joana Campina Miguel. Do mesmo modo que *Cruzeiro do Sul*, o programa *Tondoya Mukina o Kizomba* foi patrocinado pela cerveja Cuca, a que se associou a princípio a agência Inforang.

Com *Tondoya Mukina o Kizomba* repetiu-se o processo de organização e autorização de programa como no Huambo. O produtor e locutor obteria anuência de estação onde alocar o programa, alcançada através do Eng.º Albano Freitas da Costa, ao mesmo tempo diretor da União Nacional, Cuca e Rádio Clube de Angola (Coelho, 1999: 197). Com aval político, a estação desdobrou programas e cedeu aos Estúdios Norte horários para emissões vespertinas, mantendo o patrocínio da cerveja Cuca. No programa, passariam artistas como Avozinho, Cabinda Ritmos, Carlos Lamartine, David Zé, Elias Dia Kimuezo, Kiezo, Joy Artur, Juju Tony, Maró Riba, Minguito, Prado Paim, Sabú, Alberto Teta Lando, Urbano de Castro e Vúm-Vúm, além dos consagrados N’gola Ritmos, Rui Mingas e Duo Ouro Negro, a dar conta da grande riqueza musical angolana, em especial de Luanda e de Cabinda.

6. Notas conclusivas

Neste texto discutimos a importância do contributo de Sebastião Coelho na construção de uma angolanidade sonora por via do seu desempenho profissional na rádio colonial em Angola e na produção fonográfica através da Companhia de Discos de Angola por si fundada. A Sebastião Coelho se deve a introdução nas ondas hertzianas de várias línguas nacionais angolanas e uma aproximação acústica entre as culturas dos colonos e dos colonizados. A Sebastião Coelho se deve também a crescente produção e gravação de música popular urbana de Angola e, com ela, a disseminação de sonoridades africanas que estavam até aí limitadas aos musseques.

Sebastião Coelho foi um político que deu a mão ao movimento de libertação de Angola, que facilitou encontros, relatou e radiodifundiu não só sons e línguas angolanas, mas também eventos que visavam discutir o futuro de Angola, em grande medida de mãos dadas com o MPLA. Foi por isso perseguido e preso pela PIDE, sendo forçado a abandonar a sua cidade natal e a fixar-se em Luanda. Aí fundou os Estúdios Norte onde produziu alguns desses programas de rádio que viriam a transformar a rádio em Angola e com ela as paisagens sonoras daquele país em transição. Sebastião Coelho chamou a si a tarefa de libertar o país, que chamava seu, do jugo colonial e de devolver a voz e o som ao seu povo. Poucos o reconhecerão como político, até porque a obra dele passou pela luta pelo reconhecimento da cultura angolana na rádio. No entanto, essa luta nunca foi meramente radiofónica, nem deixou em nenhum momento de ser política. Era, na verdade, uma luta pelos direitos dos cidadãos, da legitimidade da angolanidade, mas uma que reconhecia todos os da terra como seus de igual modo e sem exceção. Infelizmente este ideal quase programático da luta de Sebastião Coelho não foi cumprido devido às inúmeras fraturas no seio dos partidos que floresceram com a luta pela independência e pelas perspectivas divergentes quanto ao futuro de Angola. Sebastião continuou, no entanto, o seu trabalho já no exílio, na esperança de um dia poder devolver ao seu país os ingredientes de que ele era fruto. Teria sido utópico? A luta pela independência de Angola não teria sido aos olhos de Sebastião suficientemente revolucionária, pois não trouxera igualdade para todos, tal como ele desejava, independentemente da cor da pele e das fações ideológicas. A cultura portuguesa teria de estar representada nessa nova cultura angolana. Os programas de rádio que produziu quiseram representar essa multiplicidade de vozes e de sonoridades, integrando, além do português, línguas nacionais como o umbundo e o quimbundo. A nação angolana estava assim a cumprir o seu curso sonoro, onde a oralidade era fundamental. A rádio e o disco eram os seus *media* mais naturais. Sebastião Coelho sabia-o e quis demonstrá-lo.

Referências bibliográficas

- Almeida, José Maria Pinto (2016), *50 Anos de Rádio em Angola*, Casal de Cambra: Caleidoscópio.
- Anderson, Benedict (2006), *Imagined communities: reflections on the origin and spread of nationalism*. Rev. ed., London: Verso.
- Bittencourt, Marcelo (2017), *O futebol nos musseques e nas empresas de Luanda (1950-1960)*, *Análise Social*, n.º LII (225), pp. 874-893.
- Carvalho, Flávia Maria de (2010), *Poderes locais angolanos: Ngolas, sobas, tandalas e macotas na dinâmica dos governos ilustrados portugueses da segunda metade do século XVIII* Encontro Regional da ANPUH-RIO, Memória e Património, Rio de Janeiro.
- Coelho, Sebastião (2002a), “Mukanda das Américas.” *Jornal de Angola*.
- ____ (2002b), *Oralidade e Comunicação XII* Encontro da AULP, Luanda.
- ____ (1999), *Angola – História e Estórias da Informação*, Luanda: Executive Center.
- Dias, Jill (1984), *Uma questão de identidade: respostas intelectuais às transformações económicas no seio da elite crioula da Angola portuguesa entre 1870 e 1930*, *Revista Internacional de Estudos Africanos*, n.º 1, pp. 61-93.
- Estevão, António (2018), *A Evangelização Através da Notícia na Rádio Ecclesia*, Prior Velho: Paulinas.

- Grabli, Charlotte (2019), *L'Urbanité Sonore: Auditeurs, Circularions Musicales et Imaginaires Afro-Atlantiques entre Sophiatown et la Cité de Léopoldville de 1930 à 1960*. Tese de doutoramento, École des Hautes Études en Sciences Sociales.
- Mateus, Dalila Cabrita (2004), *A PIDE/DGS na Guerra Colonial 1961-1974*, 2.ª ed., *Arquivos do Século XX*: Terramar.
- Monteiro, Diamantino Pereira (2018), *Rádio em Angola. Como eu a vivi*, Lisboa: Mar da Palavra.
- Moorman, Marissa (2019), *Powerful Frequencies. Radio, State Power, and the Cold War in Angola, 1931-2002*, *New African Histories*, Ohio: Ohio University Press.
- ____ (2008), *Intonations. A Social History of Music and Nation in Luanda, Angola, from 1945 to Recent Times*, *New African Histories*, Ohio: Ohio University Press.
- Padilha, L. C. (2006), O movimento programático do anticolonial no âmbito da literatura, veredas: Revista da Associação Internacional de Lusitanistas, n.º 7, pp. 117-130, 1 dez. 2006.
- Pimenta, Fernando (2004), *Ideologia Nacional dos Brancos Angolanos (1900-1975)* VIII Congresso Luso-Afro-Brasileiro de Ciências Sociais sujeito ao tema "A Questão Social no Novo Milénio", Coimbra.
- Rádio Ecclesia Emissora de Angola (1954-1975), Testemunhos [Em linha]. [Consult. 7.abr.2019]. Disponível em: <https://sites.google.com/site/radioecclesiaeca/testemunhos-01>.
- Ribeiro, Fernando Curado (1944), "Atraz do Microfone." *Vida Mundial*, 4.
- Ribeiro, Nelson (2017), Colonisation through Broadcasting: Radio Clube de Moçambique and the promotion of Portuguese Colonial Policy. In: José Luis Garcia, Chandrika Kaul, Filipa Subtil e Alexandra Santos (orgs.), *Media and the Portuguese Empire*, London: Palgrave MacMillan, pp. 179-195.
- ____ (2014a), *Broadcasting to the Portuguese Empire in Africa: Salazar's singular broadcasting policy*, *Critical Arts Projects & Unisa Press*, n.º 28 (6), pp. 920-937.
- ____ (2014b), *Salazar e a BBC na Segunda Guerra Mundial: informação e propaganda*, Coimbra: Almedina.
- ____ (2005), *A Emissora Nacional nos Primeiros Anos do Estado Novo: 1933-1945*, Lisboa: Bond - Quimera.
- Rodrigues, Eugénia (2003), *A Geração Silenciada. A Liga Nacional Africana e a Representação dos Branco em Angola na Década de 30*, Porto: Edições Afrontamento.
- Rosas, Fernando (1995), *Estado Novo, Império e Ideologia Imperial*, *Revista de História das Ideias* n.º 17, pp. 19-32.
- Santos, Rogério (2020), *A Rádio Colonial em Angola: Festas e rifas para o emissor*, *Media, Technology, Context*, Lisboa: ECC Estudos de Comunicação e Cultura.
- Silva, António Duarte (2018), *O Império e a Constituição Colonial Portuguesa (1914-1974)*. Lisboa: Imprensa de História Contemporânea.
- Tomaselli, Ruth; Tomaselli, Keyan e Muller, Johan (orgs.) (1989), *Currents of Power: State Broadcasting in South Africa, Addressing the Nation*. Bellville, South Africa: Anthropos.
- Valdigem, Catarina (2021, no prelo), Recepção da Rádio e da Música no Moçambique colonial: experiências e subjectividades goesas. In: Nuno Domingos e Elsa Peralta (orgs.), *O Império colonial Português e a cultura popular urbana*, Lisboa: Imprensa de Ciências Sociais.
- Wheeler, Douglas e Pélissier, René (2009), *História de Angola* Lisboa: Tinta-da-China.

Arquivo Nacional da Torre do Tombo

Processos PIDE relativos a Sebastião Coelho

- PIDE/DGS, SC, SR, 474/53, NT 2719.
- PIDE/DGS, N L, PC, 271/62, NT 2719.
- PIDE/DGS, N L, PC, 26/63, NT 2719.
- PIDE/DGS, N L, PC, 734, NT 7822.
- PIDE/DGS, Del L, GB, 53656, NT 8911.

Processos PIDE relativos a Joana Campina Miguel

- PIDE/DGS, SC, SR 785/45, NT 2468.
- PIDE/DGS, SC, Boletim 61396, NT 7997.

Arquivo pessoal de Isabel García

Textos e comunicações de publicadas por Sebastião Coelho e listadas na bibliografia. Biografia de Sebastião Coelho escrita por Isabel García em 2012, não publicada.

Entrevistas dos autores e troca de correspondência e arquivos pessoais

- Namalimba Coelho a 20/02/2020.
- Joana Campina (filha) em 11/07/2020.
- Isabel García em 24/07/2020.
- Dulce Reis em 12/08/2020.
- Telmo Vaz Pereira a 04/12/2020.
- Correspondência com Leonel Cosme em julho de 2020.



Entrevista

Tho Simões

A arte não é acessível para todos: a arte urbana vem para quebrar esta barreira

no betão. Com o passar do tempo, fui-me interessando cada vez mais por categorias que te permitem criar e elaborar mais, com mais detalhes e efeitos. Foi assim que me fui envolvendo cada vez mais com o que faço.

CF: Que obras suas considera mais representativas?

TS: Até agora sem dúvidas os Murais da Leba, que era um sonho do meu grande amigo Vladimir Prata. Amei tanto a ideia que não vacilei, mergulhei de cabeça e criámos o projeto. Conseguimos levar à Serra da Leba não só os artistas mais influentes da arte urbana de Angola, também os que estavam a começar a dar nas vistas. Estou a falar da “Baw crew”, “Verkron”, “Crazy crew”, “Mal crew”, O ZBI e o Death, o Raffa o Camoxi e mais malta. Conseguimos também levar o Complexo de Escolas de Arte (CEARTE) representado pelos artistas Manuel Ventura, Adão Mussungo, Agostinho José João, Lukula Zola, Massongui Afonso, Miguel Mukanda e Luis Varela (Cuba). Do Namibe vieram o professor Gustavo Nunes e seus alunos, da Huila também tivemos artistas e amantes de arte. Trouxemos do Brasil feras de Salvador (Bahia) a Ananda Santana, Annie Ganzala, Eder Muniz (Calangoss) de São Paulo, Zéh Palito e o Diego Muoro. Fizemos um grande museu ao ar livre na Serra da Leba, muito bem representado por artistas angolanos e Internacionais, e, como cereja no topo do bolo, ainda produzimos um documentário que é um registo da Arte Urbana Angolana: “As Cores da Serpente”.

Outra experiência marcante para mim foi quando houve uma moda de demolir arquitetura histórica para erigirem torres de vidro. Houve campanhas por algumas organizações da sociedade civil como a Associação Kalú para reivindicar e proteger o património de Luanda; outra foi protagonizada por nós artistas, artistas de vertentes diferentes. Unimo-nos para pro-

testar contra a intenção de derrubar o edifício que alberga o Elinga Teatro. Eu, o Zbi e mais amigos pintámos um grande mural que ainda está lá.

A convite da Associação Kalú (campanha “Reviver”), em colaboração com a CCBA, eu e um grupo de artistas Brasileiros que estava cá a participar nos Murais da Leba participámos num maravilhoso evento multidisciplinar envolvendo os moradores da rua dos Mercadores. Colaborámos em vários murais que decerto dão um ar mais interessante àquele espaço emblemático da Luanda antiga (NOTA: ver capa desta edição). De realçar que há poucos dias, por altura das comemorações de mais um aniversário da cidade de Luanda, se fez referência à revalorização daquele local.

CF: Para se conhecer a obra de Tho Simões é preciso vir a Luanda?

TS: O meu desejo é que as dezoito províncias de Angola (e mais além) estejam cheias de obras minhas. Por enquanto tenho-as em Luanda, Namibe, Benguela, Huambo. Estive no Sumbe, espero ir este ano ir ainda a outras províncias de Angola.

CF: O facto de em determinadas circunstâncias as suas obras refletirem os acontecimentos do quotidiano, pode ser visto como um recado político?

TS: Penso que cada um é livre de fazer a sua interpretação. Quando trabalho o meu processo ou fluxo de trabalho não é claro mas não é inspirado em intenções políticas. Não me cabe saber como a obra vai ser interpretada: a partir do momento em que entra em contacto com o espectador, cada um faz a sua interpretação. Na verdade as minhas pinturas não são abstratas, não vou buscar ideias abstratas, sou influenciado pelo meu dia a dia, reflito o meu quotidiano nas obras. Alguém pode sempre fazer um paralelo com uma situação política ou, como disse, “um recado social”. Eu vejo o telejornal, leio e acompanho as notícias,

estou atento ao que se passa no mundo, em Angola, em Luanda, no condomínio do meu bairro, na minha rua. Esta interação, o meu dia-a-dia espelha-se no meu trabalho de forma espontânea.

É uma questão de sensibilidade para o que acontece à minha volta, que por vezes acaba por se refletir nas minhas obras.

CF: Qual é o maior desejo de um artista de rua do seu gabarito, em relação aos desenhos feitos nas ruas de Luanda?

TS: O meu maior desejo é realizar na cidade de Luanda o maior Festival de Arte Urbana de África e arredores. Transformar a nossa cidade numa rota indispensável no circuito mundial de Arte Urbana, ruas, bairros e lugares em verdadeiras museus e galerias ao ar livre; qualquer cidadão ter acesso à arte de qualidade, a que impacta, sem ter necessariamente que ir aos museus e galerias. A arte não está acessível para todos: a arte urbana vem para quebrar esta barreira.

A black and white portrait of a man with a beard and long hair, wearing a dark jacket over a dark sweater. He is looking directly at the camera with a neutral expression. The background is a plain, light-colored wall.

Entrevista

Matheus Serva Pereira

Em última instância – caso isso exista de fato – toda cultura dita nacional é uma invenção



Matheus Serva Pereira

Em última instância – caso isso exista de fato – toda cultura dita nacional é uma invenção

Entrevista conduzida por **Augusto Nascimento**

Algés, 15 de fevereiro de 2021

*Matheus Serva Pereira, dedicado às culturas populares e urbanas em Moçambique, é autor do livro *Grandiosos batuques: tensões, arranjos e experiências coloniais em Moçambique (1890-1940)*. Produziu uma pesquisa de pós-doutorado (2017-2019), no Departamento de História da Unicamp e com estágio de pesquisa no ICS-ULisboa, intitulada *Nyonxani, tikweni: música, colonialismo e nação em Moçambique (1950-1980)*. Também trabalhou como investigador no projeto “Entre a escravatura e o peso da liberdade: trabalhadores e formas de exploração do trabalho numa perspetiva histórica”, e no projeto “Fontes da história africana no Arquivo Edgard Leuenroth (AEL -Unicamp)”.*

Augusto Nascimento (AN): Ao cabo de quase meio século de independência periodização que pode ser, ou não, encarada como pertinente para uma narrativa histórica –, que balanço se pode fazer dos estudos sobre manifestações culturais em Moçambique? Que avanços se obtiveram? Que fatores obstaram ao aprofundamento do conhecimento sobre a matéria cultural em movimento em Moçambique?

Matheus Serva Pereira (MSP): É curioso começarmos falando sobre periodização, ou seja, sobre algo fundamental para o exercício historiográfico: a produção de recortes cronológicos que circunscrevem fenômenos variados em uma determinada uniformidade, atribuindo-lhes um sentido. Definir, quando da realização de uma investigação, em qual ano começar e parar nossas pesquisas é, por si só, uma maneira de percebermos como os estudos sobre manifestações culturais em Moçambique estão sendo produzidos nos últimos anos. Hoje, uma questão que me parece muito interessante é justamente a importância de encarmos a investigação sobre o pas-

sado moçambicano, mas também africano como um todo, a partir de perspectivas da História Social da Cultura que problematizem os marcos cronológicos costumeiramente utilizados. Isso não quer dizer que não se deve levar em consideração eventos históricos fundamentais para a construção da nação moçambicana, como a luta armada contra o colonialismo, a morte de Samora Machel ou o acordo de paz de 1992, apenas para citar alguns. No entanto, algo que posso considerar como um avanço neste campo das investigações é a percepção de que transformações políticas, no período colonial ou pós-colonial, não correspondem automaticamente a transformações socioculturais. Valdemir Zamparoni já falava disso em sua tese de doutoramento, em 1998, quando defendia que as pesquisas sobre o mundo colonial moçambicano não deveriam utilizar o marco da promulgação da República em Portugal, em 1910, como ponto definidor de uma cronologia. As possibilidades e dimensões do que veio no “pós” estão relacionadas ao que existia no “antes”. Dependendo do interesse da pesquisa a ser desenvolvida, o marco da independência, em 1974/75, não é necessaria-

mente o mais preciso. Atribuir as balizas cronológicas de uma investigação é sempre um exercício historiográfico que pressupõe um olhar do presente sobre o passado. Porém, quando estudamos manifestações culturais atualmente, quase meio século após a independência, cruzar tempos históricos, ou melhor, definir as balizas cronológicas dos fenómenos socioculturais estudados, tendo como consideração central as perspetivas dos protagonistas africanos e africanas, é fundamental. Por exemplo, estudar ritmos ou práticas culturais específicas, assim como as dinâmicas em torno destes, como é o caso da marrabenta, hoje considerado ritmo nacional moçambicano, não deve ser delimitado apenas e exclusivamente por marcos políticos macro, como se esses fossem estruturadores das possibilidades culturais ou das ações e experiências no passado. Repensar os marcos cronológicos também significa levar em consideração outros eventos ou sujeitos sociais como relevantes para os processos históricos. Incorporar pessoas, grupos e momentos, até há pouco tempo silenciados ou ignorados, como importantes para a compreensão do passado, como, a relação entre a Operação Produção e a indústria cultural moçambicana, são perspetivas cada vez mais percebidas nos estudos históricos das manifestações culturais em Moçambique.

Em relação aos entraves, continua a existir certa dificuldade em se ter acesso a determinados tipos de documentação. A precariedade material pela qual passamos muitos dos arquivos moçambicanos, a inexistência de catálogos organizados, o descaso de determinados setores do poder público, a dispersão das fontes em variados países e continentes (resultado da natureza internacional dos movimentos de independência africanos) ou os constrangimentos políticos causados pelas dificuldades no trato com passados sensíveis para a nação, são apenas alguns dos muitos fatores que posso citar como responsáveis por esses

entraves. Porém, as próprias dinâmicas de dispersão ou de restrição de acesso a fontes históricas dos contextos coloniais ou pós-coloniais moçambicanos devem ser entendidas como objeto da investigação histórica e incorporadas nas análises. Outro aspeto relacionado a esse assunto, para um historiador como eu, que fez sua trajetória de formação no Brasil, os mecanismos virtuais de pesquisa ajudam bastante, em diferentes estágios da investigação. Ao longo dos anos, muitos foram os esforços, coletivos e individuais, em dinamizar e divulgar aspectos do passado colonial e pós-colonial moçambicano, auxiliando o nosso acesso a produções académicas e a fontes primárias ou secundárias. Uma nota importante antes de avançar em uma exemplificação de inventários, catálogos, exposições, que podem ser encontradas hoje em dia online, é a de termos em mente o caráter seletivo dos materiais disponíveis. Da mesma maneira que trabalhos, desde há muito tempo, chamam a atenção para os Arquivos como construções históricas e dos Arquivos como “sujeitos históricos”, o exercício de pesquisa historiográfica online também precisa ser encarado como tal, tendo sempre em conta, dentre variados fatores que interferem em nosso acesso as fontes, por exemplo, os algoritmos que filtram quais informações e em que ordem temos acesso a essas informações. Dito isso, quero aproveitar o espaço para mencionar locais online de livre acesso que são interessantes para a realização de pesquisas. Uma lista sempre terá um caráter seletivo, mas talvez possa conseguir ajudar algumas pessoas. Em 2019, organizei uma exposição online chamada “Moçambique: independência e nação no acervo do AEL”. No site, poderá ser encontrada uma amostra do vasto acervo que o Arquivo Edgard Leuenrout (AEL-Unicamp) possui sobre a história contemporânea africana como um todo e moçambicana (<https://www.expo.ifch.unicamp.br/portal/mocambique>). Para além dos espaços popularmente

conhecidos, como o belo site organizado pela Universidade de Aveiro, em Portugal, “Portal das Memórias de África e do Oriente” (<http://memoria-africa.ua.pt/Home.aspx>), destaco o Arquivo Científico Tropical – Digital Repository (<https://actd.iict.pt/>), a Cinemateca Digital da Cinemateca Portuguesa (<http://www.cinemateca.pt/Cinemateca-Digital.aspx>), o INETMoz, uma plataforma coletiva para pesquisa da música produzida em Moçambique construída pelo projeto “Timbila, Makwayela e Marrabenta: um século de representação musical de Moçambique” (<http://inetbase.pt/s/timbilamakwayelamarrabenta/page/home>), a biblioteca Aluka, “Struggles for Freedom: Southern Africa” (<https://www.aluka.org/struggles>) e a International Library of African Music, da Rhodes University (<https://www.ru.ac.za/ilam/>). Esses são apenas alguns exemplos de trabalhos institucionais coletivos de recolha, armazenamento, catalogação e disponibilização de fontes primárias e secundárias. Existem também esforços individuais de coleta e publicização de documentos históricos que merecem destaque, como é o caso do site Mozambique History Net (<http://www.mozambiquehistory.net/>), criado e organizado por Colin Darch, ou o site Onda Pop (<http://www.ondapop.pt/>), onde é possível encontrar exemplares digitalizados da sessão de mesmo nome, do jornal Notícias, publicado em Maputo, entre 1968 e 1971.

AN: Que relações se podem discernir entre regimes políticos, respetivas diretrizes, e manifestações culturais? As manifestações culturais dependem de regimes ou, no fundo, é ilusória e equivocada a ideia dos políticos sobre a possibilidade de orientarem e instrumentalizarem as manifestações culturais?

MSP: Nesse aspeto, na resposta anterior já deixei evidente como penso. E. P. Thompson talvez seja uma das principais influên-

cias nos meus trabalhos. Nessa questão das forças de influência entre regimes políticos e manifestações culturais, tento direcionar meu olhar a partir de algumas de suas perspetivas. Como o autor indicou em várias de suas obras, as experiências não esperam discretamente para serem demonstradas pelo discurso de demonstração dos gabinetes de pesquisa, assim como os sujeitos, as classes sociais e suas manifestações culturais, não estão parados, descansando, apenas a espera para serem guiadas pelas tentativas de gerências dos governantes dos vários regimes políticos. Isso não quer dizer que os regimes políticos não se empenhem em controlar, reprimir ou tutelar, de variadas maneiras ao longo da história, manifestações culturais. Os estudos das relações entre a marrabenta, o colonialismo e os intelectuais nacionalistas moçambicanos, desenvolvidos por Eléusio Filipe, ou o extenso trabalho de investigação de António Sopa sobre o que chama de “música popular urbana” de Maputo, são ímpares para pensarmos nos esforços e signos das apropriações, resignificação, usos e abusos, de manifestações culturais por diferentes interesses políticos e de várias vertentes ideológicas.

AN: Atentos aos propósitos de homogeneização política e social do regime de partido único saído da independência, como poderemos sumariar, explicar e, se possível, qualificar o curso das manifestações culturais após 1975?

MSP: A pergunta é ampla. Podemos começar a respondê-la de variadas maneiras. O termo “manifestações culturais” abre espaço para múltiplas possibilidades de aproximação de abordagens, tal como sucede com a ideia de “após 1975”. Como venho pontuando em minhas respostas até aqui, acredito que estamos em um momento fundamental para melhor elaborarmos propostas de delimitações cronológicas que sejam capazes de abarcar com mais precisão os fenómenos sociais do passa-

do moçambicano. Da mesma maneira que o período colonial, que se inicia no final do XIX e vai até 1975, tem sido dividido em dois momentos (colonialismo-vespertino e colonialismo-tardio), o pós-colonialismo também pode passar por esse tipo de recorte. Obviamente, os tempos históricos se sobrepõem. Uma proposta possível é a de pensar 1964-1990, 1964 como início da luta armada capitaneada pela Frelimo e 1990 como o fim de uma perspectiva para a nação, com a promulgação da nova constituição. Uma dimensão temporal muito utilizada é a que começa em 1974/75, com a independência, e vai até a morte de Samora Machel, em 1986. Outras pesquisas, como as de Rita Chaves, já apontam para um novo momento histórico moçambicano, emergido nos anos 2000, com os embates pela construção de novas macro-narrativas sobre o passado. Cada uma dessas múltiplas possibilidades de delimitação dizem respeito a como pretendemos analisar as manifestações culturais, as ações dos sujeitos envolvidos nessas manifestações e os (des)caminhos das transformações decorridas com a passagem do período colonial para o pós-colonial. No campo das manifestações culturais “modernas”/“ocidentais”/“capitalistas”/“industriais” – o nome dado a elas depende do gosto do freguês –, trabalhos como os de Rui Laranjeira, Marcos Freitas e Raquel Schefer têm indicado para a existência de um significativo esforço da Frelimo, entre as décadas de 1960 e 1980, em ditar os rumos, tanto da produção, como do conteúdo e do consumo, da música e do cinema existentes no país. O sucesso dessas empreitadas políticas de usufruto dos campos da indústria musical e cinematográfica na projeção de uma determinada imagem nacional variaram muito. O que quero frisar é que torna-se cada vez mais necessário olharmos a partir “de baixo”, das perspectivas dos sujeitos sociais que experienciavam e performavam nessas manifestações, e não apenas da ótica das políticas públicas sobre elas.

AN: Não se diria que o palavreado ideológico, autorreferenciado e dúplex, era sobranceiro e condescendente relativamente a manifestações culturais que constituíam uma espécie de subproduto da realização “homem novo” revolucionário?

MSP: Sem dúvida! Porém, quais manifestações culturais deveriam ser entendidas como tendencialmente reforçadoras da perspectiva revolucionária do “homem novo moçambicano” não foi algo pacífico. A Reunião Nacional de Cultura, em 1977, o Primeiro Festival de Dança Popular, em 1978, e o Festival Nacional da Canção e Música Tradicional, ocorrido entre dezembro de 1980 e janeiro de 1981, em Maputo, com a presença de grupos performando suas manifestações culturais, são eventos chave para nos ajudar nessa reflexão. Os debates sobre quais grupos deveriam participar dos festivais, que manifestações deveriam constar em seus programas, como decorreu a adesão – ou não – de variados grupos sociais aos festivais, os debates sobre a qualidade das performances apresentadas e quais poderiam ser consideradas como mais autenticamente moçambicanas, são exemplos de como o que veio a ser designado como “cultura moçambicana” esteve – e ainda está – embebido de processos históricos marcados por conflitos e negociações em que estavam envolvidos múltiplos sujeitos e interesses. O caso da mbila/timbila é sintomático. Em um capítulo do meu recente livro, mostro como a relação entre compositores e tocadores das orquestras do instrumento estabeleceram, dependendo do contexto e da situação social, uma relação de resistência ou aproximação com o colonialismo português durante a primeira metade do século XX. Outras pesquisas, como as de Marílio Wane e Sara Santos Morais, em belíssimos trabalhos recentemente disponibilizados, mostram como essa relação ambivalente dos “timbileiros” com

o regime colonial não impediu que os tocadores e o instrumento em si passassem por um processo de elevação a categoria de símbolo da nação no período pós-colonial, independentemente de sua possível conexão com o poder colonial ou com um grupo étnico em específico.

AN: Se as fronteiras coloniais eram (e ainda serão) artificiais, como classificar de moçambicanas as manifestações culturais que existem independentemente das fronteiras? Na medida em que existe maior reflexividade acerca das várias trajetórias de criação e um diálogo infindo com uma miríade de referentes culturais, por que critérios podemos sustentar a qualificação de uma manifestação cultural como moçambicana?

MSP: As fronteiras moçambicanas também são artificiais. As fronteiras de todas as nações do mundo são artificiais. Por quem e como são adjetivadas as manifestações culturais, se são negras, ameríndias, afro-diaspóricas, africanas, europeias, etc, trata-se de processos históricos que se desenrolam no tempo e no espaço por meio da ação de sujeitos e instituições. A própria maneira como damos nome às coisas, ou seja, o exercício de classificação que pressupõe incorporações e exclusões comumente presentes nos exercício de definição do que é ou não “típico” de uma nação, são constructos históricos. Em um contexto contemporâneo português, chamar um ritmo musical de “afro-português” ou, em contrapartida, de “lusotropical”, fala muito sobre o posicionamento teórico-político da pessoa que usa o termo e pouco sobre o ritmo, seu universo sonoro e seus praticantes. Queria aproveitar para chamar a atenção para o famoso cantor e produtor Mr. Bow, pseudônimo artístico de Salvador Pedro Maiaze. Hoje,

ele é, provavelmente, o artista moçambicano de maior penetração em todo o território do país. Podemos escutar suas músicas muito inspiradas no Afrobeat, cantadas em várias línguas, ou ver seus cliques, com uma estética que mistura aspectos locais com os do pop internacional, em qualquer estabelecimento comercial de áreas rurais e urbanas de Moçambique. Mr. Bow conseguiu o que alguns importantes intelectuais nacionalistas que escreviam em jornais de Maputo, entre os anos 1950 e 1970, como José Craveirinha ou Luís Bernardo Honwana, previram para a marrabenta: estar presente na nação de norte ao sul, do Rovuma ao Maputo. O próprio Mr. Bow, ao longo de sua carreira, tem afirmado que a marrabenta é uma de suas grandes inspirações musicais. Sua canção “Male ya Matchangana” é, justamente, uma releitura contemporânea de “Hayi lolozá male ya vatchangana”. Na letra da canção original, dos anos 1950, está presente um importante marcador de diferenciação étnica. Sua nova versão, proposta por Mr. Bow, reapropria-se da música e suaviza essa questão. Sem deixar de apresentar a existência de uma pluralidade étnica, a canção de Mr. Bow, com alegria e gingado, abraça uma perspectiva nacional como um sentimento mais amplo do que o de qualquer possível designação de diferenciação.¹ No entanto, tenho sinceras dúvidas se as composições, estilo musical, danças, roupas, ou seja, toda a figura do artista em si, seriam facilmente considerados enquanto “nacional” e, conseqüentemente, incorporados nas políticas da Frelimo sobre as manifestações culturais da década de 1970 e 1980.

AN: As próprias qualificações de moçambicanas – que desde o final do colonialismo nenhum poder desdenhou, mormente para retirar dividendos políticos – não serão sobretudo reveladoras da propensão acrítica que tende a encerrar as culturas como estáticas e artefactos plenos de sentido e de enraizamento para serem passíveis de instrumentali-

¹ Deixo aqui um agradecimento ao Marílio Wane por ter-me apresentado essas músicas e enviado suas letras.

zação ou garantirem dividendos? Que razões podem explicar que os autores de obras de referentes universais – e resultantes do diálogo com a criação de autores do mundo – possam reivindicar etiqueta nacionais?

MSP: Em última instância – caso isso exista de fato – toda cultura dita nacional é uma invenção. Afinal, o que torna o fado em algo “tipicamente português”, o tango como “tipicamente argentino” ou o samba como “tipicamente brasileiro”? Todos esses exemplos são de ritmos musicais, marcados por disputas entre o final do século XIX e primeiras décadas do XX, sobre suas características e significados, em que estiveram envolvidos intelectuais, poderes constituídos e, especialmente, os/as artistas que davam suas vidas para fazerem suas performances. O que hoje consideramos como samba certamente não é o mesmo que era entendido como tal em 1921. Da mesma maneira, a marrabenta ou as orquestras de timbila, apenas para ficarmos nos dois exemplos que venho utilizando aqui, não são hoje a mesma coisa que saíam das vozes de Fany Mpfumo ou Katini, independentemente dos esforços de apropriações intelectuais e do poder sobre as vidas e as manifestações culturais daqueles que as praticavam. Fany Mpfumo, certamente, foi um dos mais conhecidos cantores e compositores dos anos 1960-70 no sul moçambicano. No entanto, a sua elevação atual ao patamar de criador da marrabenta e a classificação do ritmo como tipicamente moçambicano, terminam por ignorar que, durante a vida do artista, ele também foi considerado como um grande celebrador do ritmo smanje-manje, hoje associado à África do Sul e não a Moçambique.

A obsessão pelas origens caminha junto, sobretudo para o caso das etiquetas nacionais atribuídas a manifestações culturais, com a reivindicação da autenticidade. Esses dois ídolos – “origens” e “autenticida-

de” – devem ser evitados ao máximo pelo exercício historiográfico. Vou arriscar-me em ser repetitivo. Reivindico, novamente, a obra de E. P. Thompson e a provocativa questão que ele coloca em um texto: “Mesa, você existe?”. As nações não existem como a cadeira que estamos sentados ou a mesa em que estão pousados nossos computadores. Da mesma maneira, não existem sujeitos ou a classes sociais passivas na história. Homens e mulheres possuem papel ativo no desenrolar dos eventos históricos. As estruturas e as experiências estão em um constante e eterno bailado, onde cada um se esforça para conduzir os passos da dança à sua maneira. Para ser menos enigmático: as “etiquetas”, sejam de pertença “nacional” ou, em oposição, “global”, são reivindicadas ou questionadas de acordo com interesses distintos, que variam de acordo com as relações de poder envolvidas e com os contextos sociais, políticos, económicos e culturais, das ações e experiências distintas dos envolvidos. Um exemplo contemporâneo: o álbum visual recente da Beyoncé, “Black is King”. Beyoncé é uma cantora estado-unidense ou uma “diva global”? Sua parceria com artistas da cena do Afrobeats nigeriano, como o popstar Davido, tornam o álbum um exemplo musical dos Estados Unidos, da Nigéria ou da diáspora negro-africana global com raízes no período do tráfico de pessoas escravizadas que conectaram os dois lados do Atlântico? A Beyoncé é só mais uma agente das muitas ações imperialistas capitalistas predatórias dos EUA em relação à África, agora no campo musical? Ou é uma oportunidade aberta pela Beyoncé aos artistas africanos para se tornarem globais e aproveitarem esse espaço para apresentarem reivindicações nacionais africanas e criticarem novas formas de colonialismo? Em uma perspectiva historiográfica, a representação da África presente no álbum visual de Beyoncé, com o uso de figuras monárquicas como características de um poder ancestral africano, essencializam o passado do continente

e prejudicam esforços contemporâneos pela democracia, ou empoderar o passado africano por meio dessas figuras de poder é uma estratégia válida de valorização e, conseqüentemente, uma crítica ao racismo? A crítica ao racismo presente no “Black is King” pode ser considerada como direcionada especificamente aquela existente nos EUA ou existe uma transversalidade global das experiências de racismo e o álbum visual tenta abarcar todas essas para se posicionar contra a discriminação racial no mundo todo? Essas perguntas não possuem respostas simples ou completas. Porém, a resposta passa por um exercício de atribuição de “etiquetas”, que podem ser nacionais, globais ou locais, dependendo do contexto, da perspectiva usada e do interesse de quem responde.

AN: Em analogia e/ou contraposição a um Atlântico negro, poder-se-ia falar de um Moçambique índico? Ou, independentemente da célere e imprevisível mutação dos cenários, a extensão das influências – por exemplo, de chineses ou de indianos – não é comparável?

MSP: Um ponto em comum entre o “mundo Atlântico” e o “mundo Índico”, entendido a partir de uma perspectiva fincada com os pés no solo africano, está na multiplicidade dos significados da liberdade, escravização e raça que perpassam as experiências africanas e na necessidade de incorporá-las nas perspectivas globais de análise histórica. Não estou dizendo nenhuma novidade com isso. Os formidáveis trabalhos de Edward Alpers, desde há muito tempo, têm chamado a atenção para a importância de pensar o oceano Índico tal como outras pesquisas tem encarado o Atlântico: como um “rio” utilizado como

uma “estrada”, sendo suas margens ponto de conexão do interior da África Oriental com as áreas costeiras, influenciando decisivamente o mundo político, social, econômico e cultural de toda essa região do continente. Talvez, o mais difícil para uma perspectiva que busque analisar as experiências africanas a partir de uma leitura diaspórica esteja, justamente, quando essa interpretação finca os seus pés nas Américas e direciona seu olhar para a outra margem. O risco da busca pelas origens das culturas afro-americanas em práticas culturais africanas, ignorando contextos específicos, relações de poder, experiências e influências múltiplas, termina por ignorar, especialmente quando pensamos no território moçambicano, outras influências que não necessariamente condizem com o que é encontrado no lado americano. Baneanes, Goeses, Chineses, as culturas árabicas e swahili, os Sultanatos da península arábica e de diferentes partes da África Oriental, fazem parte desse “Moçambique Índico” que não necessariamente foi transplantado para as Américas com as experiências do tráfico de escravizados. No entanto, encarar esse risco é importante. Também é fundamental pensarmos em outras possibilidades de ligações entre esses “mundos oceânicos”. Uma maneira de realizarmos isso é analisando outros momentos históricos, como os do século XX e XXI. Ou temáticas, como a dos intercâmbios literários entre Brasil e Moçambique ou as experiências das sonoridades negras que transitam pelo ar por meio das rádios, antenas de TV e cabos da internet, conectando o sul dos EUA, o Caribe e as periferias brasileiras, com os Afrobeats da costa atlântica africana, o Pandza moçambicano e a cultura visual de Bollywood.



Notas de leitura

Courriers des «isles», du Cunene, du Rovuma, du Danube et d'ailleurs

René Pélissier

pp. 189-201

Les collaborateurs d'une revue de «sciences molles» ne savent jamais à l'avance qui les lira, mais ils peuvent toujours exprimer leurs souhaits en la matière. En tant que bibliographe, c'est-à-dire, dans les meilleurs des cas, multiplicateur de notoriété, nous tendons, parmi nos lecteurs, à privilégier les bibliothécaires, et, à cet égard, nous voudrions les avertir qu'elles ou ils risquent d'être surpris par le ton inhabituellement personnel de la présente chronique. Est-ce notre grand âge qui nous incite à évoquer une jeunesse disparue depuis longtemps, mais ayant influé sur notre travail de présentateur de certains titres introduits ci-après, notamment ceux concernant: 1.^o) quelques îles africaines; 2.^o) notre orientation vers l'histoire militaire du Terceiro Império, négation des prétentions de l'Estado Novo à avoir eu cinq siècles de colonisation paisible en Afrique? Le plus difficile à supporter dans cette légende embaumée, c'est de considérer l'historien étranger comme un intrus malveillant, comme si ce franchisseur d'obstacles multiples n'existait que pour dénigrer un peuple chez qui, en général, il admire certaines de ses propres qualités.

L'histoire nationale d'un pays n'est pas la propriété des autorités qui la mutilent et la déséquilibrent. Avant, pendant et même bien après les années salazaristes, il y avait deux sortes d'histoire coloniale lusophone: l'«école du sabre et du goupillon» et celle des auteurs anglophones, exaspérés par l'amateurisme professionnel dont faisaient preuve leurs rivaux. Devait-on admettre que par excès de zèle et d'ultranationalisme, un pays pauvre de quelques millions d'habitants qui avaient fait dans le passé et le présent de grandes choses devait disposer *ad vitam aeternam* de deux traditions historiques? Une pour la consommation interne, toujours radieuse même boiteuse ou contrefaite, réservée aux premières années scolaires, et une autre développée hors frontières. Étant le seul historien à maîtriser les grandes lignes de la conquête réelle d'un quatuor particulièrement belliqueux (Guiné, Angola, Mozambique, Timor), démontant la fausseté des conclusions de l'école traditionnelle et, d'autre part, applaudissant la compétence technique des étrangers, nous ne pouvions que rendre hommage aux seconds, quoique pas toujours irréprochables, eux non plus, mais dans un sens opposé.

Nous nous étions presque résigné à cette dichotomie scabreuse quand nous apprenons qu'était apparu en 2018, à Lisbonne, un ouvrage majestueux, élaboré par deux historiens portugais «officiels» et financé par trois institutions militaires du cru, et qui arrive aux mêmes conclusions que les auteurs des traités, analyses et témoignages anglo-américains sur le fiasco portugais pendant la Grande Guerre en Afrique tropicale. De 1914 à 1918, les uns et les autres accusent de tous leurs malheurs les seuls responsables métropolitains, tant politiques que le haut-commandement local. Reconnaître, au sein même du sérail, sous la plume de deux membres de la corporation qui apportent la preuve que la Première République était condamnée à perdre honteusement une guerre au-dessus de ses forces, et qui font d'un général allemand diaboliquement rusé leur héros, marque, selon nous,

un changement de mentalité qui, dans cent ans, pourrait peut-être pacifier les esprits et apaiser les polémiques à propos de la guerre coloniale (1961-1975). Soudain, dans cette guerre de religions, les hérétiques se sentent moins seuls.

Généralités et regroupement de plusieurs pays

Comme l'indiquent son nom et sa substance, *Africana Studia* est une revue orientée vers les mondes africains. De par ses origines, son fonctionnement et sa langue matricielle, elle accorde une attention particulière mais non exclusive aux territoires et sociétés ayant eu des contacts brefs ou prolongés, anciens ou actuels, avec les prédatrices et/ou les colonisations portugaise et/ou espagnole. C'est tout au moins notre vision des choses en tant que critique de textes pouvant être considérés pertinents par les lecteurs. Le champ est très vaste et s'étend aussi bien sur le continent que dans ses avant-postes insulaires. Cette section panafricaine comporte donc à ce seul titre un livre admirable que nous attendions depuis longtemps, **African Islands**¹.

Il faut savoir que nous avons également un intérêt personnel à saluer sa parution puisque nous avouons avoir éprouvé, à partir de l'âge de dix-neuf ans, une fascination pour les «isles» au large de l'«Afrique du silence», dont Fernando Poo (devenu Bioko), car quasiment personne hors d'Espagne n'en parlait. Nous voulions examiner de près ce bastion de l'ultrapaternalisme ibéro-catholique, au cœur même du colonial franquisme sous les tropiques: une sorte d'ersatz de Cuba pré-1898. Dès la période 1960-1970, nous étions déjà un collaborateur extérieur de la *Revue française d'études politiques africaines (RFEPA)*, alias *Le Mois en Afrique*, dirigée par le journaliste africaniste du quotidien *Le Monde*, une épée indispensable pour suivre l'actualité chargée de l'époque. Rien à voir avec ce que devint ultérieurement la revue qui dégénéra complètement entre les dents d'un de ces requins visqueux de la «Françafrique» qui avait racheté la *RFEPA* pour avoir une tribune. Donc, finissant ensuite par être le seul spécialiste hors d'Espagne du micro-empire rétrécissant de Franco, nous suggérâmes à la rédaction initiale de la revue de consacrer plusieurs numéros aux îles d'Afrique. Ce qui fut fait pendant quelques mois. Mais ce fut insuffisant pour couvrir toutes les sociétés insulaires. Et on en resta là, faute d'avoir trouvé des auteurs profonds pour tout le collier en haute mer. Et voici que, plus de cinq décennies après notre conseil, nous voyons paraître aux Etats-Unis, signées par des universitaires et des chercheurs, non seulement des études d'historiens, politistes, ethnologues, etc., mais aussi des interprétations nouvelles qui – *mirabile visu* – prennent en compte les problèmes des relations des Canaries, de São Tomé et Príncipe, de Bioko et Annobón, du Cap-Vert, etc., avec la terre ferme.

Ajoutées les unes aux autres, ces contributions donnent un livre de poids (440 pages) dominé par l'introduction des trois coordonnateurs/directeurs du volume qui, à eux seuls, mobilisent 35 pages qui éblouiront les lecteurs en raison de leur complexité et même de leur dextérité conceptuelle. Jamais, à notre connaissance, on n'aura accordé globalement autant d'attention à ces morceaux de terres émergées, à leur rôle au sein d'une africanité que plusieurs intellectuels contestent, repoussent ou veulent oublier, tandis que certains autres revendiquent, en la masquant, la fragilité des liens qui les rattachent à leurs anciens colonisateurs. Les sociétés diasporiques du Cap-Vert sont un cas d'école. Dans

l'ensemble, les auteurs de l'introduction ne forcent personne à adopter leurs points de vue. En fait, il y a peut-être autant de sujets de contestation que d'adhésion aveugle. Peut-on mettre une île-continent comme Madagascar et ses négriers outremer dans le même casier que São Tomé? Il y a en définitive une surprise inépuisable quand on voit surgir la partie du texte consacrée aux îles de l'océan Indien occidental: la Réunion, Maurice, Zanzibar, les Comores et Mayotte. Où commence la créolité? A l'ampleur des subventions? Il y a manifestement des manques inévitables. C'est certain, mais la belle affaire! Le texte n'est pas destiné aux ingénieurs hydrographes. Bien évidemment, si l'on veut ergoter l'on va s'interroger sur l'absence des petites îles-relais telles Sainte-Hélène, Gorée dans l'Atlantique, ou plus étrange, l'îlot de Moçambique, Ibo et les autres Querimbas, Pemba, les Seychelles, etc. Mais où trouver facilement un collaborateur disponible pour lui confier un chapitre sur l'importance ou non de Socotra dans la navigation des boutres? Cette curieuse sentinelle yéménite qu'un temps l'Autriche-Hongrie avait vaguement songé à annexer partiellement pour surveiller de loin le canal de Suez et son transit.

Pour satisfaire la curiosité des africanistes, les trois directeurs de l'ouvrage évoquent naturellement des facteurs tels que la plus ou moins grande distance de l'Afrique et de ses rivages, ou l'origine du peuplement (souvent sous-entendu négro-africain). Admettons que les siècles obscurs de l'histoire des Bubi à Bioko expliquent leurs différences notables avec leurs vis-à-vis du Cameroun et du Rio Muni. Il faut avancer prudemment... et envisager un deuxième volume pour récupérer les îles oubliées ou orphelines. Le premier a déjà ouvert une voie dégagée. En matière de complications politiques, à elle seule, Socotra la «mystérieuse» (de la mission catholique et éphémère du Portugal, jusqu'à l'ancienne base soviétique et l'installation récente des Emiratis) justifierait la création d'une suite qui serait aussi utile que le présent travail. Et que l'on ne vienne pas disputer l'africanité géographique du micro-archipel de Socotra et ses îlots satellites (250-200 km du cap Guardafui)! Mais revenons à un thème plus crucial. Dire d'un livre qu'il est utile, bon, important, excellent, capital, voire fondamental, exige le sens des responsabilités et de la mesure. Nous allons en présenter un qui est pionnier dans le domaine de l'historiographie ultramarine lusophone, abordée sous l'angle militaire, car ses deux auteurs sont honnêtes, ce qui n'est malheureusement pas la règle en la matière. L'histoire du Portugal et celle de ses ex-colonies n'est pourtant pas une matière où l'on ne rencontre que des propagandistes, des faussaires et des menteurs mais, de droite ou de gauche, ces trublions semblent y prospérer, à l'abri de clichés et d'insuffisances séculaires ou récentes.

Elargissant ses observations à l'ensemble de la population lettrée locale, un observateur aussi avisé et perspicace qu'Eduardo Lourenço estimait naguère que le «Portugal est un pays qui n'a jamais su vivre son Histoire autrement que comme une Histoire Sainte». Selon nous, ce biais serait plutôt dû à une question de méthode, d'insuffisance des ressources documentaires utilisées et d'un manque de curiosité pour en trouver de nouvelles. Quoi qu'il en soit, professionnels ou amateurs, ces auteurs modelant l'opinion quasi générale, dès l'école primaire, souffrent d'une cécité nationaliste qui leur interdit de prendre en compte la vision de leurs alliés et surtout celle de leurs adversaires. Pour eux, ces derniers n'existent que vaincus et l'Autre reste pour les fidèles un inconnu entravant l'accession du Portugal colonial à la grandeur dans son aventure civilisatrice en terres de «sauvages». Surtout en Afrique noire et à Timor. Doit-on aussi invoquer la paresse de certains auteurs qui se copient les uns les autres pour ne pas contrarier les lecteurs plus habitués aux éloges qu'aux critiques? Probablement, mais ces infirmités n'affectent pas uniquement le Portugal et ses anciens colonisés. Nombreux sont les Etats où les épisodes

¹ Falola, Toyin & Parrott, R. Joseph & Sanchez, Danielle Porter (coordonnateurs) (2019), **African Islands. Leading Edges of Empire and Globalization**, Rochester (NY) & Woodbridge (Angleterre), University of Rochester Press & Boydell & Brewer, pp. VIII-432.

militaires de l'épopée nationale qui, manipulés par les autorités, ont été propices à l'écllosion de paradis d'ignorance et/ou de mauvaise foi, plus ou moins inventés pour cimenter des sociétés fragiles.

Or, voici que, signe peut-être avant-coureur d'une évolution durable vers une décontamination historiographique, nous sommes heureux d'ajouter qu'au moins au Portugal, les autorités militaires actuelles ont financé un travail de démolition de deux mythes qui se traînent depuis un siècle. Lesquels? 1.^o) pourquoi le combat perdu de Naulila, à quelques kilomètres du Cunene, en Angola en 1914, 2.^o) pourquoi les campagnes honteuses au sud et au nord (Nevala) du Rovuma, en Afrique orientale, ne sont pas des punitions du Ciel, mais bien le seul résultat de l'incompétence d'une partie du personnel politique de la Première République, cette chimère cauchemardesque, pour ne pas dire caricaturale, qui envoyait, année après année, des expéditions au Mozambique totalement impréparées à résister devant Paul Emil von Lettow-Vorbeck, sombre génie, calculateur et impitoyable, de la guérilla allemande qui balaiera des milliers de fantômes portugais malades, conduits par des officiers malgré eux, privés de moyens et de volonté de se battre. C'est là où l'on voit qu'il faut distinguer entre une armée simplement apte à défiler au pas cadencé, et les «caissiers de Windhoek», mobilisés par des professionnels allemands de la guerre africaine, ridiculisés à tort par le général Pereira de Eça en Angola qui ne les rencontra pas et put alors jouer les matamores en toute sécurité.

Oui, à tous égards, **A Grande Guerra em África** d'António José Telo et Nuno Lemos Pires² est un livre fondamental pour la discipline historique au Portugal, et même fondateur s'il est suivi d'autres exemples d'assainissement scientifique conduit par les propres militaires, à leur niveau et en ce qui les concerne. Ce qui importe dans cet ouvrage, c'est le sous-titre (**Os que inovam, os que se adaptam e os outros**) et – ô surprise –, les premiers sont les Allemands, c'est-à-dire l'ennemi, tant au Sud-Angola et à Naulila en particulier, qu'en Afrique orientale, notamment au Mozambique, au nord du Zambèze. Ceux qui s'adaptent à la nouvelle donne stratégique et à ses tactiques novatrices, sont les Anglophones (on ne dit pratiquement rien des Belges et peu de chose des Afrikaners). Quant aux derniers cités, ce sont les Portugais ficelés dans des archaïsmes paralysant, hérités des campagnes coloniales, qui les conduisent tout droit à l'impuissance et à la défaite devant des armées modernes.

Contrairement à la quasi-totalité des auteurs portugais habituels qui accusent très souvent les étrangers d'être responsables de leurs déboires, António José Telo et Nuno Lemos Pires attaquent frontalement leurs propres gouvernants, partisans de l'entrée en guerre (les *guerristas*) aux côtés des Alliés, contre l'Allemagne, et ce dès 1914! (la déclaration de guerre n'interviendra qu'en 1916). Liés professionnellement à l'institution militaire, nos deux lanceurs d'alerte sont dans leur rôle de redresseurs de torts en s'en prenant d'abord aux politiques évanescents de Lisbonne. Le ton n'est pas à l'indulgence. Il est même brutal: des incapables éphémères conduisent le pays à l'humiliation en voulant jouer à la grande puissance coloniale menacée par les visées allemandes en Afrique tropicale. Personnellement, nous pensons qu'il fallait prendre les plans annexionnistes de Berlin au sérieux. Mais la cible majeure est bel et bien ce qui préoccupe les militaires actuels: les fautes, les faiblesses du haut-commandement au sud du Rovuma, les insuffisances du service de santé, la démoralisation de la troupe et des officiers subalternes, littéralement

2 Telo, António José & Pires, Nuno Lemos (2018), **A Grande Guerra em África. Os que inovam, os que se adaptam e os outros**, Porto, Fronteira do Caos, pp. XX-298, cartes couleur et photos noir et blanc. Iconographie originale.

«déportés» sur des terres à peine explorées, mais exploitées au maximum par une compagnie à charte étrangère. Etre expédié en Afrique équivalait à une punition pour ne pas vouloir aller se battre dans les Flandres.

Les deux auteurs ont eu la main lourde, mais ils ont eu raison d'avoir écarté de leur étude les retombées strictement colonisatrices, c'est-à-dire la reconquête de l'outre-Cunene soulevé ou resté indépendant au Cuanhama pour l'Angola qui n'est traité qu'en 89 pages puisque la section le concernant s'arrête après l'effondrement d'Alves Roçadas à Naulila en 1914. Au Mozambique, la conquête du plateau makonde et l'écrasement des soulèvements sporadiques des Macua-Lomué, de même que ceux de la rive droite du Zambèze n'apparaissent pas, le texte étant centré uniquement sur les opérations directement liées à la lutte contre les Allemands. Et là ils n'ont pris aucun risque pour expliquer à un public lusophone que les misérables agonisants de 1914-1918 et au-delà n'avaient aucun espoir de victoire contre Von Lettow-Vorbeck qui, à lui seul, tenait déjà en haleine l'Armée coloniale anglaise dès les premières semaines du conflit au Tanganyika. De ce fait, leurs guérilleros en uniforme les ont obligés à leur accorder près de 400 pages glorifiant un général allemand, depuis le Kenya jusqu'en Rhodésie du Nord. Il faut savoir néanmoins que si c'est une nouveauté en portugais, il y a bien une vingtaine de livres en anglais qui chantent ses louanges. Pour une fois, cent ans après coup, le public portugais moyen dispose d'un remède anti-héroïque dans la pharmacopée nationale où l'on s'avoue vaincu par un super-magicien étranger dont le nom semble être inconnu des élèves de l'école primaire.

Guiné

Quoi que le lecteur puisse penser du livre³ de l'avocat Luís Branquinho Crespo, il doit remercier son auteur de lui avoir épargné le traditionnel exposé des souvenirs d'un ancien combattant portugais en Guiné. Certes, il a participé à la guerre coloniale locale, mais les *memórias* du titre semblent bien postérieures. C'est donc un récit dont le scénario s'insère dans une Guiné indépendante. L'originalité du texte réside peut-être également dans le milieu des Portugais réinstallés dans le pays. On voit apparaître de maigres aventuriers essayant d'y refaire leur vie. En prime, l'auteur a ajouté la relation de son voyage de retour via le Sénégal, la Mauritanie (où il évoque une tribu de «descendants» de Portugais vivant dans l'Adrar), le Sahara occidental, le Maroc, etc.

Angola

Nous ouvrirons cette section par un livre baroque dont nous ne sommes pas sûr que son texte est celui d'un vrai Ph D, ou qu'il s'agit plutôt d'un ouvrage inspiré par le libellé d'une thèse, déjà soutenue devant un jury ultralibéral. Dans ce dernier cas, son public serait les étudiants anglophones en ethnologie sociale, auxquels l'auteur sud-africain (post-apartheid) laisserait la bride sur le cou en leur fournissant un ensemble d'approches et de «ficelles» du métier pour qu'à leur tour ils puissent mener à bien leurs recherches personnelles en s'appuyant sur les exemples funambulesques qu'elle leur offre, tout en respectant un minimum de contraintes encore en vigueur dans leur future profession (l'enseignement). Avec elle, on passe vite des Pieds nickelés traversant l'épreuve, tantôt à l'intérieur, tantôt à l'extérieur des clous quand les autorités traditionnelles font semblant de fermer les yeux. Le décor se situe dans quelques ports angolais face à l'Atlantique sud.

3 Crespo, Luís Branquinho (2017), **Guiné. Um rio de memórias**, Leiria, Textiverso, pp. 181.

Au début de la guerre civile et internationale, le MPLA décida, pour faire plaisir à ses mentors-fournisseurs d'armes et de troupes, de les séduire en prétendant être à la tête d'une république «populaire». C'était une simple convention permettant de mimer une «révolution à crédit». Mais pour ravalier la façade de la structure, la recherche sur le terrain de la thèse d'ethnologie de Jess Auerbach⁴ aurait été impensable. A en croire la logorrhée prolétarienne des intellectuels fonctionnaires de l'époque essayant de gouverner avec de timides compétences un pays éviscéré par la fuite des colons, il n'y avait plus en Angola que des patriotes, des travailleurs en uniforme. Admettre pour eux l'existence d'une classe moyenne locale aurait été aussi irréaliste qu'attendre de la PIDE de jadis l'autorisation de venir étudier les agents marxistes dans les *muceques* (bidonvilles) de Luanda sous Salazar. Pourtant, même embryonnaire, cette classe moyenne resurgissait dans l'Administration. Finalement, Savimbi abattu (2002), la paix revenue après 27 ans d'hémorragie, l'heure était devenue lentement propice à une sociologie dite critique qui toutefois ne s'encombrerait pas de références généalogiques susceptibles d'exhumer les racines négrières de certaines de ces familles qui avaient trop longtemps bu de l'eau, alors qu'elles convoitaient le vin de leur indépendance.

Donc, notre ethnologue-sociologue a choisi de centrer son analyse, non pas sur les «grandes» familles du socle colonial Luanda-Malange et alentours, mais plutôt d'ausculter leurs homologues dans deux foyers subsidiaires, politiquement parfois antagonistes: Lobito (la ville créée par le chemin de fer et l'activité portuaire) et Benguela, le second en importance de ces îlots créoles, nés de la traite négrière. A notre avis, ce fut de la part de l'auteure un choix judicieux, même si sa recherche de l'originalité à tout prix peut interloquer le lecteur innocent qui apprendra, comme nous, que dans ces deux villes quasi mitoyennes, pour se dire un authentique membre de la classe moyenne, il faut maintenant avoir un véhicule, un appartement et une éducation, si possible supérieure (pour la jeune génération), d'où une course à l'endettement et au diplôme, même si ce dernier a été obtenu dans des conditions douteuses, héritées d'un «capitalisme sauvage» qu'Auerbach préfère appeler la «loi de la jungle»... et nous la corruption! Nous n'avons pas les clés pour dire si tous les ethnologues anglophones ont accepté de gaieté de cœur la distinction que l'auteure a opérée entre ses différents types de «classes moyennes», son classement étant fondé sur les cinq sens (odorat, toucher, goût, audition, vision). En tout cas, on ne s'ennuie pas à la lecture des tranches de vie que l'on trouve dans ses notes à propos de ses hôtes avec qui elle semble avoir eu d'excellentes relations. Au gré des pages, on relève des poèmes, des recettes de cuisine, des extraits de problèmes familiaux, le burnout d'un «cobaye», et au début une bande dessinée historique autoéditée s'étirant sur sept pages, etc. Le critique doit se faire une raison. Si, tel quel, le travail est jugé acceptable pour qu'on décide que cela mérite un doctorat en ethnologie, après tout, cela reflète l'état du milieu local qui traverse des crises quand les cours du pétrole s'effondrent. Chacun tient sa boutique comme il l'entend. A l'issue de ces 107 interviews provinciales (la plupart à Lobito), recueillies jusqu'en 2018, on absorbe des sautes d'humeur qui occupent l'échelle des impressions du profane. Elles vont de «bon enfant» à bousculée, empathique, pathétique, rock and roll, etc. Cela peut surprendre, mais c'est plus honnête qu'envisager l'acquisition d'un doctorat moyennant le virement préalable de quelques milliers de dollars destinés à une officine lointaine pour clients molièresques, descendants des fondateurs de Benguela voulant assister à la première du *Bourgeois gentilhomme* (1670).

4 Auerbach, Jess (2020), *From Water to Wine. Becoming Middle Class in Angola*, Toronto, University of Toronto Press, pp. XXIV-230, photos et illustrations noir et blanc.

Mozambique

«*Não somos bandidos*»⁵ est un livre dont la lecture n'est pas recommandée aux rescapés du confinement qui cherchaient à tuer agréablement le temps et ce virus qui faucha ou bouleversa tant de vies. Dès l'énonciation du titre et surtout du sous-titre nous sommes mis en garde: on ne va pas se divertir grâce à ce plaidoyer politique et érudit qui, selon nous, s'adresse à trois grandes catégories d'utilisateurs potentiels: a) les étudiants et les nostalgiques qui voudraient renouer avec un modèle de rédaction d'une «thèse complémentaire» exigée autrefois (jusque dans les années 1960) pour l'obtention d'un doctorat d'Etat ès lettres en histoire, à partir d'une source archivistique ou inédite, comprenant ici plus de 3.400 pièces manuscrites; b) les dirigeants actuels du FRELIMO et leurs conseillers externes qui ne voulaient voir en la RENAMO que de simples bandits prédateurs, alors qu'en matière de crimes de guerre il y avait de part et d'autre une palette de causes, d'effets et d'acteurs d'extrême gauche et d'extrême droite suffisante pour satisfaire toutes les tendances; c) les cadres survivants de la RENAMO des années 1983-1985, devenue le principal parti d'opposition de l'actualité mozambicaine, qui vont peut-être avoir l'habileté d'exploiter électoralement le travail magistral de leur seul avocat marxiste s'affichant comme tel, puisque trotskiste insubmersible ayant retrouvé une portion notable de la transcription des messages radio échangés entre l'état-major de la RENAMO depuis la fameuse Casa Banana, et ses groupes locaux dans la quasi-totalité du Mozambique.

Qui survit à la lecture de la plaidoirie de Cahen et n'est pas découragé par ces vieilles querelles entre défenseurs de dogmes, doit reconnaître que, de ces centaines de notes de bas de page, l'auteur a su dégager un panorama vraisemblablement embelli par les intéressés de la base, mais impressionnant car touchant à une variété de domaines tels que structures du commandement, équipement, hiérarchie, nature et durée des combats, «conquête de la population», recrutement, désertions, approvisionnement, marché noir, «écoles et hôpitaux», sorcellerie, relations avec les villageois, les milices, la sexualité, etc. En un mot, tout ce qui donne l'apparence d'un contre-pouvoir ayant des prétentions étatiques à faire valoir, même si pour y parvenir il ne reculait pas devant la destruction de la pauvre infrastructure coloniale absorbée par les Sudistes du FRELIMO, et même appliquant une vision donnant la priorité au court terme (comparable aux slogans anciens du FRELIMO se disant hostile au barrage «colonialiste» de Cahora Bassa sur le Zambèze), c'est-à-dire à la politique de la terre brûlée. Un hôpital, une école, un bâtiment épargnés, c'est un plus lorsque la guerre sera victorieuse. Le nihilisme n'est pas une option défendable pour d'apprentis hommes d'Etat.

Mais restons-en au niveau du simple modèle esquissé en a). Pas de chasses aux sorcières tant qu'elles préconisent un travail universitaire approfondi. A ce propos, une bibliographie récapitulative sur la RENAMO n'aurait pas coûté un bien gros investissement de la part des financeurs de l'ouvrage et qui, mieux que Cahen, aurait pu se charger de ce «supplément» pour une période ravagée par les haines ethniques et le sectarisme politique?

Plusieurs choses sont certaines à propos de Ros Gray, *Cinemas of the Mozambican Revolution*⁶. La première est que le livre fera date dans les études consacrées au cinéma au

5 Cahen, Michel (2019), «*Não somos bandidos*». *A vida diária de uma guerrilha de direita: a Renamo na época do Acordo de Nkomati (1983-1985)*, Lisboa Imprensa de Ciências Sociais da Universidade de Lisboa, pp. 398.

6 Gray, Ros (2020), *Cinemas of the Mozambican Revolution. Anti-Colonialism, Independence and Internationalism in Filmmaking, 1968-1991*, Woodbridge (Angleterre), James Currey/Boydell & Brewer, pp. XVII-292 + 16 p. hors texte, couleur noir et blanc.

Mozambique puisque le texte constitue l'alpha et l'oméga de cet aspect inattendu de l'histoire locale et internationale du FRELIMO pendant sa lutte armée et surtout durant les premières années de l'indépendance (sous Samora Machel et, en gros, jusqu'à l'effondrement de l'URSS). La deuxième certitude provient du fait que l'auteure, au prix d'un effort et d'un acharnement méritoires dans la recherche de l'information, nous offre un modèle applicable non seulement aux thèmes de l'image mais aussi à tous ceux qui relèvent de préoccupations artistiques, avec ce que cela sous-entend parfois en matière de futilité ou de parti pris. Pour les simples africanistes, nous leur signalerons, s'ils sont mozambicanistes, un fait peu discutable. A fouiller et fouiner dans toutes les directions, elle a finalement mis en lumière le rôle que le FRELIMO voulut faire jouer au cinéma et à la vidéo dans l'édification et l'éducation de l'homme nouveau que les marxistes de son entourage croyaient possible de modeler. Samora Machel avait une «cour» d'intellectuels politiquement à l'extrême gauche (souvent des Européens, Indiens, voire Brésiliens). Ils avaient des contacts avec la fine fleur des grands noms et des théoriciens du film, alors en vogue. Leur coup de génie pour la maturation de leurs ambitions politiques fut de capter l'attention de personnages ou gourous tels que Jean-Luc Godard et Jean Rouch qui lancèrent dans l'actualité ludique de la grande presse internationale le Mozambique indépendant. Il était encore à peine sorti de l'«anonymat» des luttes anticoloniales, qui n'intéressaient pas grand monde en dehors des rubriques africaines des médias. Ni le PAIGC, ni le MPLA, empêtrés tous deux dans la marmite bouillonnante post-indépendantiste ne purent autant profiter de cette aide des «révolutionnaires de salles obscures».

Gray a eu l'habileté de garder la tête froide de l'historienne qu'elle est, divisant chronologiquement son travail en laissant le sentimentalisme et la nostalgie au vestiaire. Son travail se divise donc ainsi: 1.º) le tournage pendant la période militaire (1968-1973); 2.º) la descente triomphale, du Rovuma à Maputo (1974-1975); 3.º) mettre le cinéma au service du peuple (1976-1978); 4.º) les interrogations: qui est et que veut le FRELIMO? Quel est le message (1977-1979)? 5.º) le cinéma et la télévision pendant la décennie du développement (1980-1984); 6.º) en attendant l'irruption de l'apartheid (1980-1989); 7.º) la fin des fictions socialistes (1985-1991).

Nous avons commencé notre présentation par deux certitudes, mais nous devons la clore par un doute. Nous n'avons jamais visionné de films produits au Mozambique et nous n'avons jamais eu non plus aucune relation dans le monde de leurs réalisateurs et des coopérants les ayant aidés. De ce fait, nous n'avons pas le moyen de savoir où passait la frontière entre les apparatchiks en service commandé et les naïfs qui croyaient dur comme fer qu'ils travaillaient pour le bien des Africains «libérés du joug des colonialistes», alors qu'ils étaient les uns et les autres les exécutants de la propagande politique d'un parti qui prétendait faire le bonheur de centaines de villages et de millions de ruraux qui ne cultivaient pas les mêmes illusions que les gens des livres qu'eux ne savaient pas lire. Après l'enterrement des rêves initiaux et la dégradation de la moralité des temps pionniers, les voiles filmiques se déchirèrent sous les coups et les appétits de la génération qui n'avait pas fait la guérilla. On remisa et conserva les films tournés dans l'exaltation de la lutte: maintenant ils sont dans les musées et Gray est devenue leur «conservatrice», en quelque sorte: une professionnelle lucide.

Il faut déjà avoir une bonne connaissance de l'histoire du Mozambique pour situer le Barué sur une carte de l'Afrique centre-australe actuelle. Et disserter sur le statut politique du Barué à travers les âges exige une spécialisation très poussée. Certains auteurs attribuent à cette petite zone une existence autonome dans l'orbite des Shona du Zimbabwe

frontalier, rattachement ethnolinguistique à propos duquel les hommes de l'art sont partagés. Pour notre part, nous ferons désormais confiance au politologue néerlandais André van Dokkum qui a étudié sur place toutes les subdivisions administratives de ce petit pays dont il estime la superficie à 22 000 km² et la population à quelque 55 000 habitants. Autrement dit, sa thèse⁷ d'une minutie admirable pourrait, à première vue, se ranger dans les monographies régionales très importantes mais non cruciales pour l'avenir d'un Etat postcolonial comme le Mozambique.

Au risque de prendre notre imagination (*sic*) pour une réalité, nous voudrions cependant lui confier un rôle moins secondaire. Son livre ne marque-t-il pas aussi l'amorce d'une tendance appelée à se développer: non pas le «retour des Jedi» anticolonialistes, mais celui des entités politiques précoloniales qui se trouvent à l'étroit dans le moule unificateur des frontières et des conglomérats imposés par les colonisateurs, tout au moins dans les grands PALOP continentaux? C'est évidemment en contradiction avec le dogme de l'intangibilité des frontières et ouvrirait la porte à la guerre civile et aux conflits internationaux. En principe, certes! Nous ne prêchons donc pas pour son adoption et nous ne recommandons rien. Simplement, nous nous bornerons à citer au Mozambique des nationalismes de royaumes ou de chefferies antérieures à l'OUA (déjà bien impuissante dès sa création). Longtemps, le FRELIMO et ses partisans sudistes s'arrangèrent pour privilégier le Gaza, «empire» allogène et envahisseur, adoubé champion de la pseudo-résistance anticoloniale, à cause de l'habileté diplomatique de son dernier souverain, Gungunhana, dont il vaut mieux ne pas insister sur les «prouesses» militaires, face aux Portugais. Mais depuis un certain temps, le pouvoir frelimiste exploite les sentiments micro-nationalistes tels que ceux de familles autrefois à la tête de parcelles du territoire mozambicain dans sa configuration présente. L'histoire du Centre et du Nord pourrait également fournir des «héros» issus des tombes royales. Nous citerons, entre autres, les ennemis des Portugais installés sur les deux rives du moyen-Zambèze (Massangano, etc.) ou, plus discutable, les négriers swahili d'émirats comme l'Angoche. Et pourquoi ne pas «adopter» quelques «sultans» yao, sans parler d'une ethnie qui a tant fait pour vitaliser la combativité du FRELIMO, les Makonde qui étaient le fer de lance redoutable des gens qui étaient en stage d'étude en Allemagne de l'Est ou en URSS?

Quant à l'Angola, il peut compter sur de sérieux candidats que les intellectuels créoles de Luanda seraient bien avisés de ne pas négliger: l'Administration portugaise faisait élire au trône de São Salvador des rois fantoches, mais qui peut soutenir qu'on ne verra pas resurgir à l'avenir des rois plus dangereux que l'ineffable créateur de l'UPA et du FNLA, devenu sur le tard un objet de dérision? Un «empereur» quioco retrouvera-t-il le chemin du trône de la Lunda? Au Centre, les héritiers de plusieurs pseudo-états ovimbundu durent s'effacer devant Savimbi prêt à tout pour éliminer qui lui faisait de l'ombre dans son fief. Au Sud, malgré le monument élevé à la gloire du dernier roi cuanhama, le nationalisme ovambo ne contient-il pas des nostalgiques regardant vers la Namibie? Et que dire sur le Cabinda?

Abandonnons ces divagations pour en arriver à ce qui fait la force incontestable du texte d'André van Dokkum, son rôle de modèle pour tous les politologues qui seraient tentés de suivre son exemple pour comparer différents types de nationalismes africains. On se limitera à dire qu'il a fait preuve d'une obstination de chercheur d'or. Tout

7 Van Dokkum, André (2020), *Nationalism and Territoriality in Barue and Mozambique. Independence, Belonging, Contradiction*, Leiden & Boston, Brill, pp. XV-272.

(histoire, anthropologie, linguistique, politique, diplomatie, etc.) ce qu'on doit étudier en cabinet et sur le terrain a été rassemblé si jugé indispensable. C'est donc un auteur insatiable qu'on ne peut résumer en une ou deux pages. Il nous suffira de quantifier le nombre de pages des principaux chapitres ainsi: le royaume du Barué (pp. 17-63); du Barué précolonial au Mozambique postcolonial (pp. 64-67); le FRELIMO et les autres organisations anticoloniales jusqu'en 1975 (pp. 68-114); après l'indépendance, la création par le FRELIMO d'une nation à parti unique (pp. 115-146); la politique de la chefferie dans le district du Barué (pp. 147-191); la section «sources et travaux» (pp. 225-264) doit être lue, ligne par ligne, pour comprendre que c'est probablement la plus complète de toutes celles qui ont vu le jour en matière de régionalisme mozambicain et ici nous ne parlons que de 22 000 km².

Au total, un livre-aspirateur comme on en voit peu, tout au long d'une «carrière» de bibliographe.

Complément

De l'utilité de quelques langues «rares»

Pour clarifier notre point de vue, d'entrée de jeu, nous confirmons que nous approuvons toutes les tentatives d'éliminer les barrières linguistiques par la traduction de textes infranchissables aux luso-africanistes non linguistes émérites. Et parmi ces langues peu fréquentes hors de leurs frontières nous incluons trois idiomes scandinaves, trois slaves, le grec et au moins deux langues finno-ougriennes, dont l'une, le hongrois, vient enfin de fournir une source importante pour l'histoire de l'Angola, mise à la portée des lusophones, ce qui n'est pas rien. Développons cet exemple.

Quoi qu'en dise la cheville ouvrière, István Rákóczi, coordonnateur de *O Planalto do Bié*⁸, notre rôle dans cette affaire a été minime car, compte tenu de la date – ancienne – (1988) et du peu d'influence des bibliothécaires dans l'univers politique, il semble improbable qu'un historien angoliste français, par ses objurgations de 1988, ait contribué à obtenir qu'un «explorateur» ou voyageur hongrois «oublié», publié en allemand et dans sa langue «opaque», soit finalement, mais partiellement traduit en portugais après plus de trente et même quarante ans de lutte contre l'indifférence et peut-être l'inertie ou le dédain à l'égard des Ovimbundu de l'UNITA pendant la guerre civile.

Nous ne croyons pas non plus que notre présentation des deux livres d'Éva Sebastián à propos de certains textes de László Magyar (voir les pages 205-206 de René Pélissier, *Portugal-Afrique-Pacifique*, Editions Pélissier, 78630 Orgeval, France, 2015) ait donné une impulsion nouvelle à ce projet nationaliste dormant. Mais il faut reconnaître que la Hongrie ayant eu très peu d'«explorateurs» en Afrique, elle sait en fin de compte en choyer un. Quel autre pays commémore de nos jours la naissance, à deux cents ans de distance (1818), d'un de ses voyageurs-«explorateurs» en Afrique et obtient du Président de son Parlement qu'il préface un livre dont le titre *O Planalto do Bié* est bien ambitieux, même si le sous-titre (*Diários de Viagem de László Magyar [1848-57]*) est beaucoup plus exact et donc réaliste?

8 Rákóczi, István (ed) [& Magyar, László (auteur)] (2019), *O Planalto do Bié. Diários de Viagem de László Magyar (1848-57)*, Lisboa, Edições Colibri, pp. 165.

A cet égard, avouons sans honte notre incompréhension pour le choix d'un tel titre, alors que l'essentiel des faits révélés par la traduction se déroulent fort loin du Bié. Est-ce pour sacrifier à l'image d'un brave Hongrois marié avec une fille d'un chef du Bié, seul toponyme à l'intérieur modérément évocateur pour les africanistes actuels de Budapest spécialistes de l'Angola? Ou est-ce parce que l'on prévoit la traduction ultérieure d'un second volume basé sur Magyar dans le pays des Ovimbundu, donc sur le plateau central? Quoi qu'il en soit, il est étrange de lire que sous ce titre «montagnard», se dissimulent des scènes aussi «plates» que la remontée très partielle du fleuve Congo, un séjour au Cuanhama, des voyages dans la Lunda, des rencontres avec les Quioco, les Ganguela, les rives du Cubango, le Lovale à l'extrême orient de l'Angola, et d'autres parages dans ce Sud-Angola où, si l'on connaît le *Planalto da Huila*, il est bien loin du Bié.

Nous avons naguère qualifié Magyar de «Silva Porto danubien», ce qui ne veut rien dire pour un Hongrois actuel, mais encore peut-être quelque chose pour un historien angoliste portugais. L'un et l'autre de ces deux personnages sont des malchanceux, des encyclopédistes improvisés, plus ou moins brouillons dans leurs descriptions des êtres et de la nature rencontrés sur leurs chemins négriers. Mais avec des handicaps terribles pour le Hongrois. En 1848, il était le seul à pouvoir faire flotter en Afrique le drapeau des nationalistes de son pays. Certes, mais il n'avait pourtant pas d'appuis financiers à attendre de sa patrie, en vue d'une traversée ouest-est envisagée vers le Mozambique. On peut ajouter d'autres faiblesses: **a)** les humiliations que lui fait subir ce négrophile autoproclamé qu'est Livingstone, «professionnel» de la découverte scientifique, arrogant et jaloux des autodidactes locaux; **b)** une santé déplorable qui le privera de tout espoir (1818-1864) de longévité; **c)** l'absence de soutiens politiques, faute d'intérêts (à l'époque, pas de projet colonial, connu de nous), de traditions et de connaissances africanistes en Europe centrale; **d)** la rédaction de ses travaux dans une langue hermétique pour les milieux savants situés hors de la Hongrie; **e)** la lenteur du courrier (quand il n'est pas perdu!) entre Budapest et les confins orientaux de la zone d'influence du Portugal; **f)** la perte post-mortem du reliquat des manuscrits de Magyar, devenus introuvables après son décès.

En revanche, par rapport aux autres aventuriers d'extraction luso-européenne entière ou partielle qui, avant et pendant sa période faste, trafiquent de part et d'autre des «limites» imprécises du pouvoir portugais à partir de la côte, Magyar a quelques avantages, comparé à ses collègues ou concurrents. Nous ne citerons que les suivants: **a)** marié à la fille d'un *soba* (chef ou souverain) du Bié qui lui a fourni des hommes d'armes et des spécialistes du commerce au long-cours, la caravane et son organisateur peuvent être une menace en cas de litige avec un partenaire commercial africain rétif. Une expédition pillarde d'Ovimbundu en colère est, dans certains cas, une éventualité à prendre en compte dans des ethnies (notamment méridionales) qui ne pourraient résister à 10 000 guerriers descendus du Plateau central pour venger le beau-fils blanc du *soba*; **b)** Magyar et son drapeau «exotique» introduisent un élément externe dans le tête-à-tête instable habituel entre chefs coutumiers et les caravaniers. Est-il plus honnête dans ses transactions que les *sertanejos* (broussards) qui sillonnent le territoire, souvent issus du *degrêdo* (relégation judiciaire)? Nous n'en concluons rien à la simple lecture de ses *Diários*. Mais ex-officier de la marine, nous le créditerons – jusqu'à preuve du contraire – d'une probité au moins égale à celle de Silva Porto. Encore que, pour survivre dans le métier de troqueur d'alcool, de poudre et de vieux fusils, contre des esclaves et du bétail, parfois de l'ivoire et des plumes d'autruches, la tunique de lin candide ne soit pas une pièce indispensable de l'habillement recommandable.

Voyons maintenant pourquoi la traduction développée du *Diário* portant sur le Sud-Angola confirme l'impression déjà recueillie à la lecture des travaux d'Éva Sebastián. On

tient là une source de premier plan sur le Cuanhama en 1852. Cette année-là, il visite en détail les Nhaneca-Humbe, dont la chefferie de la Camba qui, théoriquement, contrôle le franchissement du Cunene par les *sertanejos*, vers le pays des Ovambo. Le coup de maître de Magyar, c'est cependant d'avoir pu rester 40 jours au Cuanhama, placé sous la coupe du roi Haimbili, qui est le premier chef ovambo à s'être libéré de la tutelle du Humbe. Magyar a avec ce tyran cruel une relation commerciale et amicale qui aura des conséquences historiques imprévisibles. Les Cuanhama ne sont alors armés que de flèches et de javelots mais ils offrent un marché lucratif aux quelques *sertanejos* qui depuis 1850, sinon plus tôt encore, ont devancé l'arrivée de Magyar. Le plus connu de ses précurseurs est J.B. Brochado qui, lui aussi, écrira dès 1850 un rapport officiel qui sera publié à Lisbonne en 1855, tandis que Magyar n'attendra que 1854 pour qu'un journal hongrois accepte son récit de 1852. Maintenant que, grâce à la publication de la traduction en 2019 du voyage au Cuanhama, on peut comparer les deux textes. Magyar est le plus long, le plus précis et il introduit un récit complet de son séjour à la «cour» de Haimbili, l'accent étant mis sur les descriptions anthropologiques et géographiques. Le rôle de Haimbili est celui du potentat qui sent qu'il a besoin de constituer un début d'arsenal «moderne» s'il veut assurer la suprématie du Cuanhama et de ses satellites sur les voisins Ovambo et les voisins Nhaneca-Humbe de l'ouest. Son pouvoir en 1852 ne semble pas s'étendre au-delà de Cuangar. Par la politique des raids périodiques vers le nord et l'ouest que lanceront certains de ses successeurs, le Cuanhama deviendra en Angola l'ennemi le plus redoutable des Portugais qui ne le materont qu'en 1915.

Par manque de cartes transcrivant le hongrois de la toponymie de 1852 en s'appuyant sur la toponymie actuelle – cruelle absence –, on ne peut pas clairement mesurer l'itinéraire parcouru lors des sept voyages dénombrés dans le palmarès amputé de Magyar. Mais il suffirait maintenant que sorte la traduction en portugais de son gros livre (plus de 400 pages) qui existe dans une version allemande et, une autre hongroise, parues toutes deux en 1859, et que quelques érudits angolais s'attaquent au problème de la cartographie actualisée, pour que le héros national de l'africanisme hongrois soit replacé à sa juste place. L'effort n'est pas insurmontable et le Danubien est en meilleure position que Silva Porto dans la course aux honneurs posthumes. Ce dernier, pour qui il s'agit «simplement» de transcrire et d'éditer une dizaine de volumes manuscrits, semble embourbé dans un de ces projets dont les Portugais sont coutumiers. On lance les billes et l'on s'arrête. L'intendance ne suit pas, décourageant du même coup les bonnes volontés des initiateurs, tandis qu'on obtient des résultats par l'effort collectif dans la Mitteleuropa telle que ses vertus sont appliquées à Budapest. La résurrection historique de Silva Porto à Lisbonne est donc bloquée depuis des décennies puisque l'on ne veut plus veiller au salut d'un Empire défunt, les générations précédentes ayant trop longtemps abusé du Panthéon colonial réquisitionné à des fins nationales pour exalter la grandeur du Portugal dans le monde. Nous profiterons des compliments distribués pour son efficacité au Département de langue et littérature portugaises de la Faculté des Lettres de l'Université ELTE, pour déplorer la rareté des intérêts que leurs homologues – en France tout au moins – affichent pour ce qui n'est pas la langue/littérature lusophone. Confier ces institutions à un corps enseignant composé majoritairement de littéraires revient à en faire des micros-ghettos universitaires, allergiques à l'ouverture de l'éventail thématique vers la science politique, la sociologie, l'histoire, etc. Rares sont donc les exceptions, alors qu'à Budapest on essaie d'exploiter les ressources humaines locales à des fins autres que pédagogiques. Il suffit d'un seul professeur, István Rákóczi, pour produire en trois ans trois titres angolistes,

dont celui de la poétesse Ana Paula Tavares⁹, angolaise, née à Sá da Bandeira/Lubango, dont une grand-mère était cuanhama! Ascendance inattendue pour l'auteure d'un poème à la gloire de la princesse *biena* (du Bié), Ozoro, épouse de László Magyar. Une plaquette bilingue et l'affaire est dans le sac en 28 pages. Diplomatiquement, c'est de bonne guerre.

Mais on peut faire encore plus habile avec le recueil d'études historiques et de témoignages d'officiers de police ou des Forces armées hongroises expédiés en Angola dans le cadre des missions de paix de l'ONU, UNAVEM/MONUA (ca 1991-1999)¹⁰. Sans entrer dans le détail nous remarquerons que, contrairement à la pratique de plusieurs Etats ayant envoyé des unités complètes pour essayer de maintenir la paix, la Hongrie ne détacha que des officiers avec, selon les missions, une poignée de sous-officiers en appui. En d'autres termes l'état-major privilégie la qualité aux dépens de la quantité. On évite ainsi les débordements toujours possibles avec les simples soldats. Nous pensons que l'adjonction de chapitres purement historiographiques relève de ce même souci. On ne va pas gâcher les bonnes relations renouées avec l'Angola par des risques de conduites délictuelles (vols, viols, ivrognerie, etc.) de la troupe. Grâce à László Magyar et à son culte, l'Angola est pour certains politiques une terre qui au XIX^e siècle avait eu des relations spéciales – faibles mais idéales pour un mythe – qui font de l'Angola un terrain d'élection pour la Hongrie en Afrique noire. Observons, par exemple, qu'en 2012, deux Hongrois ont suivi (ou essayé de suivre) l'un des itinéraires décrits par Magyar en Angola et dans la RDC actuelle. Le livre a été publié sous le patronage de l'Ambassade d'Angola à Budapest. Un programme ambitieux et analogue pourrait au Portugal venir au secours du blocage des journaux manuscrits de Silva Porto, si on trouvait de dignes successeurs aux initiateurs du premier volume. Tout serait mieux qu'un nouveau siècle de silence, même si les légendes ont la vie dure. Surtout pendant leur sommeil!

9 Tavares, Ana Paula (auteure) [& Rákóczi, István (traducteur)] (2018), *História de Amor da Princesa Ozoro e do Húngaro Ladislau Magyar*, Budapest, Faculdade de Letras da ELTE, pp. 28. Texte bilingue (portugais & hongrois).

10 Collectif organisé par Rákóczi, István & Bensenyo, Janos (2017), *A participação da Hungria nas Missões de Paz da ONU em Angola*, Budapest, Atelier scientifique de l'état-major de l'Armée hongroise et Département d'études portugaises de l'Université ELTE, pp. 210 dont plusieurs planches en couleur.

Martine Blanchard. *Celles qui partent pour une terre lointaine; Récits de femmes capverdiennes migrantes en France, Paris, L'Harmattan, 2017.*

Kaian Lam*

pp. 203-205

If migration is a Cape Verdean “philosophy”, a way of life and a distinctive cultural marker of a creole nation, then the stories of migrants testify to the challenges, opportunities and perilous ups and downs. These stories have been presented in different forms, as in poems, essays, memoirs, biographical novels, anthropological life histories and documentaries. Readers cannot help being nostalgic and sentimental, they will empathise with the migrants:

Beaucoup de Français aussi se considèrent différents de nous: il m'est arrivé d'avoir des patrons qui me donnaient pour les repas des assiettes e des couverts en plastique. Ce n'était pas par peur que je les casse, puisque je lavais leur vaisselle en porcelaine! C'était par racisme! (134)

In this instance, it is as if we heard the voices and saw the faces of the Cape Verdean migrants who, in their individual ways, live and sustain a transnational diasporic dream. They assume, nevertheless, multiple belongings: “*Dans ma vie, dans mon cœur, dans ma tête, je suis profondément Capverdienne et je suis profondément Française et je suis profondément Européenne*” (251). Readers who are new to this Atlantic archipelago in the Sahel region, which is a “*culture mi-européenne, mi-africaine*” (225), may hold the opinion that its inhabitants are narrow-minded and that their imagination and notions of the world are limited by geography, climate and other circumstances. *Celles qui partent pour une terre lointaine: Récits de femmes capverdiennes migrantes en France* will prove them wrong. Written by Martine Blanchard, an experienced French language professional who chose to sojourn in Cape Verde for a long decade, from 1980 to 1990, the book consists of the stories of eight courageous Cape Verdean women, told in French and in their own words.

From an academic point of view, Blanchard’s approach is rather peculiar yet inspiring.

* Centre for International Studies, ISCTE – University Institute of Lisbon, Lisbon.

Ethnologists and anthropologists will find her methods familiar. For starters, she met her informants in Cape Verdean associations in the Paris Region from the late nineties onwards – i.e., some years after she left the archipelago and just as she returned to France – and took advantage of celebrations and feasts to befriend Cape Verdeans. They all share some characteristics: they were born in Cape Verde and passed their childhood on the islands, the majority in rural Santiago; and they emigrated alone with little help for different purposes. Humbly admitting her imperfect command of *Kabuverdianu*, or Cape Verdean Creole, Blanchard explains her choice to record the life histories in French, with minimal language correction afterwards (15-21). Her objective and that of the interviewed women coincide, and that was to record several personal journeys through life for the benefit of the women's family and children, younger generations of Cape Verdeans, and readers like us. One of them explains:

Je t'ai proposé d'écrire mon histoire parce que j'ai aimé ton projet de raconter la vie de femmes capverdiennes immigrées en France. Et c'est aussi parce que je souhaite laisser des traces à mes enfants de mon parcours qui n'est pas classique. (116)

The author is very stringent with the accuracy of the information she transmits, recording, sharing and confirming with the participants in multiple sessions. Her reliance on their cooperation is total and her trust in their words is firm. The life histories concern migration and memories of Cape Verde in childhood days. About the Portuguese wintry weather, one recalls a fun discovery:

En hiver, il faisait froid. Pour moi qui venais du Cap-Vert, il faisait très très froid. Un jour, je me souviens, j'étais devant la porte et j'ai vu des grains blancs tomber par terre. J'ai dit à ma sœur: « Regarde, la voisine est en train de jeter du riz par la fenêtre! » [...] En fait, c'étaient des grêlons! (38)

Then, those from the humanities and arts school may appreciate *Celles qui partent pour une terre lointaine* just as much, for the stories are surprisingly sweet and lyrical. If they analyse Blanchard's book taking it as a memoir-styled novel with eight heroines, they will admire the complexity and density of the almost adventurous and mesmerising experiences verbalised in dramaturgical tones and expressions. Going by boat to Dakar, Senegal, one exclaims:

La traversée a duré six jours. Oh là là! Six jours en mer! Un martyre! Je croyais que j'allais mourir parce que j'avais le mal de mer! Je n'avais jamais pris le bateau même pour aller dans mon île natale de Santo Antão! [...] Je pensais: je vais mourir, comme cela, ce sera fini! Je ne supportais plus le martyre de la mer! (25)

In the book we find more many adventurous episodes related by Cape Verdean women who reflect on their migration experiences.

Besides the above merits, Blanchard's work is a worthy read content-wise. It is the fruit of a foreigner's gaze; of her prolonged exposure to the people and culture in question; and of her professional, pedagogical and critical perspective on subjects of migration, women's

welfare, ethnic and racial relations, public policies, work opportunities and world mobility. It is a precious example of high-quality writing that gives pivotal importance to how Cape Verdean migrants live among and interact with locals and other migrants from different origins, especially the Caribbean, Maghreb and Sub-Saharan Africa. While some readers are already familiar with Cape Verdeans and their stories in the United States and Europe, it is rare to learn about how Cape Verdeans negotiate their connection with the African continent and position in a black and white world. *Celles qui partent pour une terre lointaine* demonstrates that Cape Verdean women – contrary to the traditionalist and conservative personae that are often projected on them – navigate the Global South and the Global North with an open mind. Take the following example:

Je garde le souvenir de beaucoup de convivialité et de plaisir de vivre ensemble! [...] Il y avait des Arabes, des Noirs mais aussi des Français. [...] Ma meilleure copine, Hafida, était Marocaine, j'avais aussi une très bonne copine qui était Portugaise, une autre super copine, Caroline, qui était Italienne, une meilleure copine, Laurence, qui était Française, Sonia, elle était Antillaise. (248)

Not all episodes are glorious, but every test in life strengthens the test-taker. There are numerous references to the genuinely multicultural composition of the community, friend and professional circles as well as immediate family. Having studied medicine in Algeria, one woman recalls, “*Nous avons donc commencé à parler le français avec les Africaines... habillées en Africaines... par les Africaines!*” (78). Furthermore, the women incorporate their experiential gains in the food they cook and the way they run the family and treat their children. There are also fundamental changes to their attitude and frame of mind more generally.

The only caution for readers is perhaps that the participants volunteer to take part in Blanchard's project and are active members of migrant associations in the Paris Region. They cannot, therefore, speak for and represent all Cape Verdean women. For instance, they tend to be more eloquent and, in a few cases, relatively well-educated; they have travelled more, worked for longer and are financially stable; and they have had multiple relationships and their children are mostly grown adults. Even so, *Celles qui partent pour une terre lointaine* is a valuable addition to the current corpus of knowledge on Cape Verde. It testifies to the ferocious hope and optimism of Cape Verdean migrant women. It is a courageous ode to Cape Verde, their country of origin and eternal, loving home. Blanchard's work is amphibiously situated between humanities and arts on the one hand and social sciences on the other. It will also be highly relevant for those interested in migration, gender or global studies.

Sónia Vaz Borges. *Militant Education, Liberation Struggle, Consciousness: The PAIGC education in Guinea Bissau 1963-1978*. Berlin, Peter Lang, 2019, 268 pp.

Rui da Silva*

pp. 207-208

O livro *Militant Education, Liberation Struggle, Consciousness: The PAIGC education in Guinea Bissau 1963-1978* de Sónia Vaz Borges editado em 2019 pela Peter Lang, afigura-se como uma obra crucial para perceber como o Partido Africano da Independência da Guiné e Cabo Verde (PAIGC) usou estrategicamente a educação na luta de libertação, como foi sendo organizada a educação nesse período (1964-1974), o que era a educação militante, para além de permitir enquadrar historicamente algumas das opções do pós-independência na Guiné-Bissau. Tudo isto, recorrendo a fontes inéditas, a testemunhos orais dos “combatentes da liberdade da pátria” (caso único neste tipo de trabalho), ao uso de fotografias e de representações gráficas por parte dos participantes e/ou da autora para ilustrar as descrições/análise, como, por exemplo a estrutura do sistema educativo ou da escola piloto. Através deste diálogo entre diferentes fontes, a autora consegue, ao contrário de outros autores (ex. Koudawo, 1996; Cá, 2005), proporcionar ao leitor uma análise crítica alargada, com maior profundidade de como foi desenvolvida a educação durante a luta de libertação e como esta foi um empreendimento coletivo enquadrado na “resistência cultural” (Cabral, 1974). Esta obra mostra como o currículo, na sua aceção mais ampla, como artefacto social, cultural e político, não é neutro nem inócuo (Moreira & Silva, 1995).

A autora, na introdução que faz à obra, cria um oportuno e conciso enquadramento conceptual e metodológico, desmistificando que a educação militante do PAIGC durante a luta de libertação nacional não foi influenciada pela obra de Paulo Freire, como muitas vezes é referido.

O primeiro capítulo, *The PAIGC's freedom fighter. The process becoming conscious and militant (1940's-1972)* enquadra a educação colonial, o papel da Igreja Católica em todo este empreendimento, e como não existia unidade e homogeneidade no sistema educativo colonial. O capítulo explora ainda como é que as contradições da educação colonial

* CEAUP.

contribuíram para criar mecanismos sociais e políticos de reeducação que contribuíram para a criação de uma massa crítica importante para a luta anticolonial.

O Segundo capítulo, *Building and organizing educational structures in Guinea Bissau (1960-1972)* enquadra o projeto educacional do PAIGC, os desafios enfrentados para implementar e desenvolver o sistema educativo, bem como as estratégias utilizadas e os dados estatísticos. Após esta visão panorâmica sobre o projeto educacional do PAIGC, surge o terceiro capítulo, *Militant education. Ideas and practices during the liberation struggle (1964-1974)* que nos transporta para a educação militante, e para o espaço que esta ocupou na luta de libertação. Por abordar a educação militante, este capítulo é panorâmico abordando várias questões, tais como: o princípio “aquele que sabe ensina àquele que não sabe”; os manuais escolares; o currículo; a educação de adultos e a ligação entre o trabalho manual e intelectual. Na análise fica patente as tensões que surgiram na implementação do conceito de educação militante durante o processo de luta de libertação. Este terceiro capítulo ganharia fôlego se discutisse em maior profundidade as questões inerentes à língua portuguesa enquanto língua de escolarização, uma vez que esta opção continua a ser evocada na atualidade para legitimar o uso exclusivo da língua portuguesa, sem a situar num determinado contexto histórico e social.

O quarto capítulo, *The conception of an educational structure after the independence. The Bissau meeting in 1978 and the perspectives for a pan-African education* aborda as tensões e desafios do pós-independência, muitos deles ainda presentes no sistema educativo da Guiné-Bissau 46 anos depois da independência (ex. Silva e Oliveira, 2017). Este capítulo constitui um ponto de partida importante para futura investigação que trate das questões inerentes à educação no pós-independência e à construção de uma educação militante Pan-Africana.

O último capítulo, *Final Considerations*, apresenta uma boa síntese do livro e permite ao leitor ter uma amostra de como a leitura do livro proporciona um outro olhar e escutar outras vozes que até ao momento estavam silenciadas. O livro de Sónia Vaz Borges permite, através da sua narrativa, conhecer a experiência da luta de libertação da Guiné-Bissau e de Cabo Verde e dá pistas de como a educação militante, então estruturada e implementada, pode proporcionar experiências e saberes úteis para as *lutas* do presente.

Referências bibliográficas

- Cá, Lourenço Ocuni (2005), “Perspetiva Histórica da Organização do Sistema Educacional da Guiné-Bissau.” Universidade Estadual de Campinas.
- Cabral, Amílcar (1974), *PAIGC: Unidade e luta*. Lisboa: Nova Aurora. (Textos Amílcar Cabral, n.º 2).
- Koudawo, Fafali (1996), “A Independência Começa na Escola. Educação Do PAIGC Versus Educação Colonial.” In *Guiné-Bissau Vinte Anos De Independência. Desenvolvimento E Democracia. Balanço E Perspetivas.*, edited by C. Cardoso and J. Augel, 67-78. Bissau: INEP.
- Moreira, A. F. & Silva, T. T. (1995), *Currículo, cultura e sociedade* (2.ª Ed.). São Paulo: Cortez.
- Silva, Rui da & Joana Oliveira (2017), “40 Years of Educational Research in Guinea-Bissau: Mapping the Terrain.” *International Journal of Educational Development* 57 (11/1): 21-29. [Em linha]. [Consult. 03.Sept.2017]. Available at: <http://dx.doi.org/https://doi.org/10.1016/j.ijedudev>.

Resumos

Abstracts

Resumés

ملخصات

Angola: apontamentos para uma História Social da Cultura

Andrea Marzano

Este artigo é dividido em duas partes. Na primeira, apresenta-se uma reflexão a respeito da produção historiográfica, sobretudo a realizada em língua portuguesa, acerca do período colonial em Angola, enfatizando-se o que tem sido feito e o que ainda há por fazer no terreno da história social da cultura. Embora não se faça uma análise quantitativa ou exaustiva da produção dos historiadores sobre Angola, apresentam-se algumas considerações, baseadas nas minhas próprias leituras e impressões.

Na segunda parte, discutem-se alguns aspetos do período colonial em Angola, a partir da minha própria pesquisa. Mais do que demonstrar caminhos já percorridos, o objetivo é evidenciar o potencial da história social da cultura para a compreensão da sociedade colonial.

Palavras-chave: Angola, Colonialismo, Historiografia, História Social da Cultura.

Angola: Notes for a Social History of Culture

This paper is divided into two parts. The first presents a reflection about the historiographical production in the colonial period in Angola, especially in Portuguese, emphasizing what has been done and what remains to be done for a social history of culture. Although this article does not make a quantitative or exhaustive analysis of the historians' production about Angola, it presents some considerations, based on my readings and impressions.

In the second part, some aspects of the colonial period in Angola are discussed, based on my own research. Rather than demonstrating paths already taken, the aim is to highlight the potential of the social history of culture for the understanding of the colonial society.

Keywords: Angola, Colonialism, Historiography, Social History of Culture.

Réflexions pour une histoire sociale de la culture en Angola

Cet article est divisé en deux parties. La première présente une réflexion sur la production historiographique durant la période coloniale en Angola, surtout en langue portugaise. Elle permet de mettre en avant ce qui a été fait et ce qu'il reste à faire dans le domaine de l'histoire sociale de la culture. Il ne s'agit pas d'une analyse quantitative ou exhaustive de la production des historiens sur l'Angola mais de la présentation de plusieurs remarques, basées sur mes propres lectures et impressions.

Dans la seconde partie, plusieurs aspects de la période coloniale en Angola sont discutés, à partir de mon propre travail de recherche. Plutôt que de parcourir des chemins déjà empruntés, l'objectif est de mettre en évidence le potentiel de l'histoire sociale de la culture pour comprendre la société coloniale.

Mots-clés: Angola, Colonialisme, Historiographie, Histoire Sociale de la Culture.

ملاحظات للتاريخ الاجتماعي للثقافة

اندريا مارزانو

تنقسم هذه المقالة إلى قسمين. في قسمها الأول، يتم تقديم تأمل في الإنتاج التاريخي عن الفترة الاستعمارية في أنغولا خاصة باللغة البرتغالية مع التركيز على ما تم إنجازه وما يجب القيام به في مجال التاريخ الاجتماعي للثقافة. على الرغم من عدم وجود تحليل كمي أو شامل لإنتاج المؤرخين في أنغولا، يتم تقديم بعض الاعتبارات، بناءً على قراءاتي وانطباعاتي الشخصية. في الجزء الثاني، تتم مناقشة بعض جوانب الفترة الاستعمارية في أنغولا، بناءً على بحثي الخاص. في الأخير، إن الهدف الأساسي هو إبراز إمكانات التاريخ الاجتماعي للثقافة لفهم المجتمع الاستعماري

الكلمات المفتاحية: أنغولا؛ الاستعمار؛ التاريخ؛ التاريخ الاجتماعي

للثقافة

Jogos, lazer e repúdio: conexões e identidades em Moçambique (1960-1984)

Calisto Samuel dos Remédios Baquete

O presente trabalho procura contribuir, numa abordagem socio-antropológica, fontes e alguns

aspectos da história, política e social, de grupos que se retratavam através de jogos e brincadeiras de cariz dito “folclórico” como um manifesto político antes e depois da independência de Moçambique. Foca-se, entre outros aspectos, o papel de jogos como o *Ntxuva*, o *Xindirú*, assim como o *Jóu-Já!*, o *Mba-lele Mbalele*, o *Pim-pa-pó*, *Karingana Wha Karingana*, a *Neca*, o *Mathakuzana*, o *Lobo volta amanhã*, o *Papagaio*, o *Futebol com Xingufu*, o *Rolamento*, o *Matué-twé*, o *Mapiko*, o *Tufo*, *Zore*, *Nhau*, *Ngalanga*, o *Xigubo*, analisados como ferramentas impulsionadoras da manifestação de repúdio no lazer das comunidades sob exclusão permanente no acesso aos brinquedos sofisticados. A questão é que alguns destes jogos eram acompanhados de cantigas de repúdio ao sistema de exploração colonial e outros serviam de círculo de contestação nacionalista e revolucionária. Com destaque para a zona sul, tratarei, sobretudo, do jogo de *Ntxuva*, do caminho-de-ferro de Moçambique, e o *Xindirú* de Xinhembanine, como conectores no lazer e repúdio em Moçambique.

Palavras-chave: Jogo, *Ntxuva*, *Xindirú*, Moçambique.

Popular games as fields of political consciousness

This study takes a social and anthropological approach. It is based in some historical, political as well as social aspects that deal with “folklore” games which were used for political manifestations during the colonial period and after independence. The aim of my study is to explore the role of these games, such as *Ntxuva*, the *Xindirú*, as well as the *Jóu- Já!*, the *Mba-lele Mbalele*, the *Pim-pa-pó*, *Karingana Wha Karingana*, the *Neca*, the *Mathakuzana*, the *Lobo volta amanhã*, the *Papagaio*, the *Futebol with Xingufu*, the *Rolamento*, the *Matué-twé*, the *Mapiko*, the *Tufo*, *Zore*, *Nhau*, *Ngalanga*, the *Xigubo*. I argue that the games were used by people for leisure and as reaction to their permanent exclusion from sophisticated games. The other aspect to consider is that songs against the colonial system accompanied the games, at the same time that they served as an instrument of revolution. My study will focus on the south of Mozambique, particularly, in the *Ntxuva* of the Railways Company (Caminhos de Ferro) and *Xindirú* from Xinhembanine in relation to this repudiation.

Keywords: Game, *Ntxuva*, *Xindirú*, Mozambique.

Jeux, loisir et rejet: Connexions et identités au Mozambique (1960-1984)

Ce travail vise à enrichir, dans une approche socio-anthropologique, les sources et certains aspects de l'histoire politique et sociale de groupes qui se représentaient par des jeux de caractère «folklorique». Ces jeux étaient utilisés comme manifeste politique, avant et après l'indépendance du Mozambique. Cette étude se centre notamment sur le rôle de ces jeux, comme le *Jóu- Já!*, le *Mba-lele Mbalele*, le *Pim-pa-pó*, *Karingana Wha Karingana*, la *Neca*, le *Mathakuzana*, le *Lobo volta amanhã*, le *Papagaio*, le *Futebol avec Xingufu*, le *Rolamento*, le *Matué-twé*, le *Mapiko*, le *Tufo*, *Zore*, *Nhau*, *Ngalanga*, le *Xigubo*. Ils sont analysés comme des outils moteurs d'un manifeste politique et du rejet des jouets sophistiqués. Un autre aspect à considérer est que des chansons contre le système colonial accompagnent les jeux et servent d'instrument pour la révolution. Mon étude se centre sur le sud du Mozambique, sur le *Ntxuva* du chemin de fer du Mozambique et sur le *Xindirú* de Xinhembanine, comme connecteurs dans le loisir et dans le rejet des jouets sophistiqués au Mozambique.

Mots-clés: Jeu, *Ntxuva*, *Xindirú*, Mozambique.

أفريقيا والمجتمعات الأفريقية

“الألعاب، أوقات الفراغ والنبذ”: الروابط والهويات في موزمبيق

(1960-1984)

كاليستو س. دوس ريميديوس باكيت

يسعى العمل الحالي إلى المساهمة في نهج اجتماعي أنثروبولوجي و في المصادر وبعض جوانب التاريخ السياسي والاجتماعي للمجموعات التي صورت نفسها من خلال الألعاب ذات الطبيعة “الفولكلورية” باعتبارها بياناً سياسياً قبل وبعد استقلال موزمبيق. يركز ، من بين جوانب أخرى ، على دور الألعاب مثل

(*Ntxuva*, o *Xindirú*, assim como o *Jóu- Já!*, o *Mba-lele Mbalele*, o *Pim-pa-pó*, *Karingana Wha Karingana*, a *Neca*, o *Mathakuzana*, o *Lobo volta amanhã*, o *Papagaio*, o *Futebol com Xingufu*, o *Rolamento*, o *Matué-twé*, o *Mapiko*, o *Tufo*, *Zore*, *Nhau*, *Ngalanga*, o *Xigubo*)

تم تحليل الألعاب على أنها أدوات تؤدي إلى مظاهر الرفض في أوقات فراغ المجتمعات المحلية في ظل الإقصاء الدائم في الوصول إلى الألعاب المتطورة. النقطة المهمة هي أن بعض هذه الألعاب كانت مصحوبة بأغاني تنبذ نظام الاستغلال الاستعماري وأخرى كانت بمثابة دائرة من الصراع القومي والثوري. تركز الدراسة على السلك الحديدية في موزمبيق وأحد أشهر الألعاب كوصلة في أوقات الفراغ في موزمبيق

الكلمات المفتاحية: الألعاب؛ *Xindirú*؛ *Ntxuva*؛ موزمبيق

Associativismo sino-moçambicano e o caso do Wushu: história, atualidade e perspectivas

Laura António Nhaueleque e Luca Bussotti

A presença chinesa em Moçambique data dos meados do século XIX, quando um primeiro grupo de 30 artesãos provenientes de Cantão foram contratados a pedido do então Governador-geral português. Esta comunidade cresceu constantemente na época colonial, originando um movimento associativo, cultural e desportivo que teve como seu ponto culminante o basquete na Beira, com o Atlético Chinês, e uma primeira difusão do Wushu. Depois da independência, apenas uma centena de chineses ficou em Moçambique. As suas atividades culturais e desportivas sofreram uma grave baixa. Apenas neste novo século foram retomadas, graças à devolução, por parte do Estado moçambicano, dos locais onde sempre tinha funcionado o Centro Cultural China-Moçambique e a Escola Chinesa de Maputo (2005) e, também, às atividades ligadas ao Wushu por parte do Mestre Cheng Fu Wang. Mediante um trabalho de observação direta de cerca de um ano, juntamente com entrevistas e conversas informais com os praticantes do Wushu, apresenta-se aqui uma análise do desenvolvimento e das perspetivas desta disciplina em Moçambique. Conclui-se que ela se encontra neste momento fora da fase do puro voluntarismo que a tinha caracterizado até 2014, mas ainda longe de transformar a atual associação em federação, devido à sua concentração na cidade de Maputo.

Palavras-chave: Cultura chinesa, origens, desporto, difusão.

Wushu in Mozambique: Restoration of a Chinese contribution to Mozambican sports culture

The Chinese presence in Mozambique started at the beginning of the 19th century, when a first group of 30 craftsmen coming from Canton were contracted under the request of the then Portuguese General-Governor. This community grew constantly during the colonial era, originating an associative, cultural and sports movement which had, as its apogee, basketball in Beira, with Atlético Chines and a first diffusion of Wushu. After the independence, just one hundred of Chinese people remained in Mozambique; for, cultural and sports activities suffered a serious crisis, and they were resumed only in the new century, when (2005) Mozambican State returned the installations where traditionally the Cultural China-Mozambique Centre and the Chinese School of Maputo worked, and Master Cheng Fu Wang started to teach Wushu. Based on direct observation for one year, together with interviews and informal conversations with Wushu practitioners, an analysis on the development and the perspectives of this sport in Mozambique is presented. The conclusion is that today Wushu in Mozambique has transcended the voluntary phase which it experienced until 2014, but still far from the transformation of the current association into a federation, due to its concentration in Maputo.

Keywords: Chinese culture, origins, sport, diffusion.

L'engagement associatif sino-mozambicain et le cas du Wushu: Histoire, actualité et perspectives

La présence chinoise au Mozambique date du milieu du XIXe siècle, quand un premier groupe d'artisans provenant de Canton furent engagés à la demande du gouverneur général portugais. Cette communauté n'a cessé de croître durant l'époque coloniale, impulsant un mouvement associatif, culturel et sportif qui a pour point culminant le basket à Beira, avec l'Atlético Chinois, et une première diffusion du Wushu. Après l'indépendance, seulement une centaine de Chinois sont restés au Mozambique et leurs activités culturelles et sportives ont souffert d'une forte baisse d'intensité. Ce n'est qu'au cours du

XXIe siècle qu'elles ont repris, grâce à la restitution, par l'État mozambicain, des lieux où le Centre culturel Chine-Mozambique et l'École chinoise de Maputo avaient toujours fonctionné (2005) et où le maître Cheng Fu Wang avait commencé à enseigner le Wushu. Au moyen d'un travail d'observation directe d'environ un an, à la fois des entretiens et des échanges plus informels, est présentée une analyse du développement et des perspectives de ce sport au Mozambique. La conclusion est que le Wushu au Mozambique est aujourd'hui sorti d'une phase volontaire qui a duré jusqu'à 2014, mais est encore loin d'une transformation de l'actuelle association en fédération, en raison de sa concentration à Maputo.

Mots-clés: Culture chinoise, origines, sport, diffusion.

الجمعيات الصينية الموزمبيقية وقضية الووشو: التاريخ، الأحداث الجارية ووجهات النظر
لورا أنتونيو نوبليك
لوكا بوسوتي

يعود الوجود الصيني في موزمبيق إلى منتصف القرن التاسع عشر، عندما تم تعيين أول مجموعة مكونة من 30 حرقياً من كانتون بناء على طلب الحاكم العام البرتغالي آنذاك. بعد الاستقلال، بقي مائة صيني فقط في موزمبيق. عانت أنشطتها الثقافية والرياضية من تدهور حاد. فقط في هذا القرن الجديد استؤنفت، بفضل عودة دولة موزمبيق للأماكن التي كان يعمل فيها دائماً المركز الثقافي الصيني الموزمبقي والمدرسة الصينية في مايموتو (2005) وأيضاً للأنشطة المتعلقة بالوشو بواسطة السيد تشنغ فو وانغ. من خلال المراقبة المباشرة لمدة عام تقريباً، جنباً إلى جنب مع المقالات والمحادثات غير الرسمية مع ممارسي الووشو تم تقديم تحليل تطور هذا التخصص في موزمبيق. الخلاصة كانت أن الووشو خارج مرحلة التطوع البحث التي ميزتها حتى عام 2014، لكنها لا تزال بعيدة عن تحويل الاتحاد الحالي إلى اتحاد فيدرالي، بسبب تمركزه في مدينة مايموتو

الكلمات المفتاحية: الثقافة الصينية؛ الأصول؛ الرياضة؛ التعريف و الانتشار

O combate ao mau cinema: propostas para a exibição de filmes em Cabo Verde dos primeiros anos de independência (1974-1980)

Victor Andrade de Melo

Considerando a intensa presença do cinema na história de Cabo Verde, o intuito deste artigo é

lançar um olhar para as propostas relativas à exibição de filmes veiculadas nos primeiros anos de independência (1974-1980). No mesmo período, as ações do governo no que tange ao esporte, à busca de forjar uma identidade nacional que não se coadunava com a trajetória do arquipélago, se chocaram com uma compreensão historicamente construída acerca da prática (Melo, 2011). O que teria ocorrido com o cinema? Como se deu o debate acerca do tema? Para alcance do objetivo, como fonte se utilizou o *Voz di Povo*, jornal no qual circulavam os posicionamentos do PAIGC, bem como o *Alerta!* e o *Novo Jornal de Cabo Verde*, periódicos lançados no momento de transição para a independência. Conclui-se que as intervenções encaminhadas não lograram sucesso, em parte devido às limitações operacionais, mas também porque o grande conjunto da população se negou a abandonar antigos hábitos.

Palavras-chave: História da África, história do lazer, cinema, Cabo Verde.

The fight against bad cinema: Proposals for the film screening in Cape Verde of the early years of independence (1974-1980)

Considering the intense presence of cinema in the history of Cape Verde, the aim of this article is to take a look at the proposals regarding the film screening aired in the early years of independence (1974-1980). In the same period, the government's actions with regard to sports, seeking to consolidate a national identity that did not fit the archipelago's trajectory, clashed with a historically constructed understanding of the practice (Melo, 2011). What would have happened to the cinema? How was the topic debated? The evidence examined comes from *Voz di Povo*, which circulated the PAIGC positions, as well as *Alert!* and *Novo Jornal de Cabo Verde*, periodicals launched at the time of transition to independence. It is concluded that the proposed interventions were unsuccessful, in part because of operational limitations, but also because the population refused to abandon old habits.

Keywords: History of Africa, Leisure History, Cinema, Cape Verde.

Le combat contre le mauvais cinema: Propositions pour une projection de films aux Cap Vert durant les premières années de l'indépendance (1974-1980)

En prenant en compte l'importance du cinéma dans l'histoire du Cap Vert, l'intuition de cet article est d'analyser les propositions relatives à la projection de films, diffusés dans les premières années de l'indépendance (1974-1980). Dans la même période, les actions du gouvernement concernant le sport, cherchant à consolider l'identité nationale qui ne correspondait pas à la trajectoire de l'archipel, ont heurté une compréhension historiquement construite de la pratique (Melo, 2011). Que s'est-il passé dans le cinéma? Comment étaient les débats à propos de ce sujet? Pour atteindre ce but, les sources utilisées sont *Voz di povo*, un journal qui diffusait la position du PAIGC, *Alerta!* et *Novo Jornal de Cabo Verde*, des journaux lancés au moment de la transition vers l'indépendance. La conclusion est que les interventions proposées n'ont pas été couronnées de succès, notamment en raison des limitations opérationnelles, mais aussi à cause d'une grande partie de la population qui refusait d'abandonner les vieilles habitudes.

Mots-clés: Histoire de l'Afrique, histoire des loisirs, cinéma, Cap Vert.

محرارية السينما السنية: مقترحات لعرض الأفلام في الرأس الأخضر في أولى سنوات الاستقلال 1974-1980
فيكتور أندرادي دي ميلو

بالنظر إلى الحضور المكثف للسينما في تاريخ الرأس الأخضر، فإن الغرض من هذا المقال هو إلقاء نظرة على المقترحات المتعلقة بمعرض الأفلام التي تم بثها في السنوات الأولى للاستقلال (1974-1980). في نفس الفترة اصطلحت تصرفات الحكومة فيما يتعلق بالرياضة التي تسعى إلى تشكيل هوية وطنية لا تتماشى مع مسار الأرخيل بفهم مبني تاريخياً لهذه الممارسة (ميلو، 2011). ماذا كان سيحدث للسينما؟ كيف كان النقاش حول الموضوع؟ لتحقيق ذلك تم التركيز على صحيفة الشعب وهي صحيفة الحزب الأفريقي لاستقلال غينيا والرأس الأخضر، الصحيفة الجديدة للرأس الأخضر والدوريات التي تم إطلاقها خلال الفترة الانتقالية إلى الاستقلال، والنتيجة أن التدخلات التي تم توجيهها لم تكن ناجحة، ويرجع ذلك جزئياً إلى القيود التشغيلية، ولكن أيضاً لأن مجموعة كبيرة من السكان رفضت التخلي عن العادات القديمة

الكلمات المفتاحية: تاريخ أفريقيا؛ تاريخ الترفيه؛ السينما؛ الرأس الأخضر

O vídeo como ferramenta de aprendizagem de novas competências

Hamid Boudechiche

A proliferação da visualização de vídeo por uma população mundial cada vez mais digital é uma prática que se estende a todos os cantos do mundo. A utilização do vídeo como meio de aprendizagem está a expandir-se a diferentes regiões do planeta. Este artigo foi delineado com o objetivo de averiguar como pode a aprendizagem baseada no vídeo ajudar o grupo de estudantes inquiridos neste estudo a aprender novas competências. Após estabelecer o contexto sobre a eficácia do vídeo na aprendizagem e as teorias associadas a este recurso, o artigo investigou o grau de aquisição de competências com recurso ao vídeo entre os jovens argelinos representados pelo grupo de estudo. Os resultados mostraram que o grupo utilizava amplamente o vídeo, e que está familiarizado com a aprendizagem de novas competências através deste meio. A maioria dos inquiridos confirmou a aprendizagem de mais de uma competência através deste recurso.

Palavras-chave: Aprendizagem baseada em vídeo, aprendizagem autodirigida, aptidões.

Video as a Tool of Learning New Skills

The proliferation of video viewing by an increasingly digital world population is a practice spreading to every corner of the world. The use of video as a means of learning also known as Video-based Learning (VBL) is also expanding to different regions of the planet. This paper was projected to explore how VBL can help the group of students surveyed in this study to learn new skills. After laying a background about the effectiveness of video in learning and its associated theories, the paper investigated the degree of skill acquisition with the help of video among Algerian youth represented by the study group. The results showed that the group used video extensively, and is familiar with learning new skills through VBL. Most respondents confirmed learning more than one skill in this way.

Keywords: Video-based learning, self-directed learning, skills.

Le vidéo comme outil d'apprentissage de compétences nouvelles

La prolifération du visionnage de vidéos par une population mondiale de plus en plus numérisée est une pratique qui se répand dans tous les coins du monde. L'utilisation de la vidéo comme moyen d'apprentissage également connu sous le nom d'Apprentissage à Base de Vidéo (ABV) s'étend également à différentes régions de la planète. Cet article a projeté d'explorer comment l'ABV peut aider le groupe d'étudiants interrogés dans cette étude à acquérir de nouvelles compétences. Après avoir présenté un rappel sur l'efficacité de la vidéo dans l'apprentissage et ses théories associées, l'article a étudié le degré d'acquisition de compétences à l'aide de la vidéo chez les jeunes Algériens représentés par le groupe d'étude. Les résultats ont montré que le groupe a largement utilisé la vidéo et qu'il s'est familiarisé avec l'apprentissage de nouvelles compétences grâce à l'ABV. La plupart des répondants ont confirmé avoir appris plus d'une compétence de cette manière.

Mots-clés: Apprentissage à base de vidéo, apprentissage autodirigé, compétences.

الفيديوهاات كإحدى وسائل التعلم الجديدة
حميد بوشيش

مشاهدة الفيديو من قبل عالم ازادات رقمته سكانه هي ممارسة امتدت إلى كل ركن من أركان العالم. يتوسع استخدام الفيديو كوسيلة للتعلم تُعرف أحيانًا باسم التعلم المسند إلى الفيديو ليشمل مناطق مختلفة من المعمورة. يهدف هذا المقال إلى استكشاف كيف يمكن للتعلم المسند إلى الفيديو مساعدة مجموعة الطلاب الذين شملهم الاستطلاع في هذه الدراسة لتعلم مهارات جديدة. بعد وضع خلفية حول فعالية الفيديو في التعلم والنظريات المرتبطة به، بحث المقال في درجة اكتساب المهارات بواسطة الفيديو بين الشباب الجزائري الذي تمثله مجموعة الدراسة. أظهرت النتائج أن المجموعة استخدمت الفيديو على نطاق واسع، وإنها متعوده على تعلم مهارات جديدة من خلال التعلم المسند إلى الفيديو. أكد معظم المستجوبين تعلم أكثر من مهارة بهذه الطريقة

الكلمات المفتاحية: التعلم عن طريق الفيديو؛ التعلم الذاتي؛ المهارات

Colonialismo-tardio, pós-colonialismo e cultura popular nos subúrbios de Maputo: um olhar a partir da marrabenta (1945-1987)

Matheus Serva Pereira

O artigo explora questões referentes aos debates bibliográficos, principalmente no campo

historiográfico, elaborados a partir de análises circunscritas ao período do colonialismo tardio (1945-1975) e do pós-colonialismo (1975-1987) no sul de Moçambique, estabelecendo um diálogo com a aplicabilidade do conceito de "cultura popular" para os estudos do passado contemporâneo africano. Para isso, lança um olhar sobre uma produção acadêmica que dedicou atenção para alguns aspectos referentes ao campo da produção artística moçambicana, com um enfoque na bibliografia dedicada à análise de variados aspectos que envolvem a formação, criação e consolidação do ritmo musical denominado de marrabenta. O objetivo é o de apresentar uma leitura crítica sobre o estado da arte em que se encontram as investigações sobre o passado moçambicano para o período entre as décadas de 1950 e 1980, salientando algumas críticas e caminhos possíveis de investigação e novas abordagens.

Palavras-chave: Colonialismo, pós-colonialismo, cultura popular, Moçambique.

Late colonialism, post-colonialism and popular culture in the suburbs of Maputo: The example of marrabenta (1945-1987)

The article explores bibliographical debates, especially in the historiographical field and based on the social history approach, produced about late colonialism (1945-1975) and the postcolonial era (1975-1987) in Maputo, establishing a dialogue with the applicability of the concept of "popular culture" for the studies of the African contemporary past. For this, I also examine scholarship that has focused investigation on some aspects related to the field of Mozambican artistic production, with a focus on the bibliography dedicated especially to the analysis of various aspects of the formation, creation and consolidation of the musical rhythm denominated as marrabenta. This is a critical reading of the bibliography produced about the Mozambican past that investigates the period between the 1950s and the 1980s, highlighting some critiques and possible new approaches.

Keywords: Colonialism, postcolonialism, popular culture, Mozambique.

Colonialisme tardif, post-colonialisme et culture populaire dans les banlieues de Maputo: L'exemple du Marrabenta (1945-1987)

Et article explore des questions liées aux débats bibliographiques, principalement dans le champ historiographique, basés sur des analyses circunscrites à la période du colonialisme tardif (1945-1975) et du post-colonialisme (1975-1987), dans le sud du Mozambique. Il établit un dialogue avec l'applicabilité du concept de «culture populaire» aux études du passé contemporain africain. Pour cela, l'article propose un regard sur la production académique qui centre ses recherches sur des aspects liés aux domaines de la production artistique mozambicaine. Ce regard se concentre sur la bibliographie liée spécialement à l'analyse de plusieurs aspects qui impliquent la formation, la création et la consolidation du rythme musical appelé marrabenta. L'objectif est de présenter une lecture critique de l'état de l'art dans lequel l'on trouve des recherches sur le passé mozambicain entre les années 1950 et 1980, en mettant en avant des critiques, de nouvelles voies possibles de recherche et de nouvelles approches.

Mots-clés: Colonialisme, post-colonialisme, culture populaire, Mozambique.

الاستعمار المتأخر وما بعد الاستعمار والثقافة الشعبية في ضواحي
مابوتو: نظرة من مارابنتا (1945-1987)

ماتيويس سيرفا بيريرا

تتناول المقالة الأسئلة المتعلقة بالمناقشات البيليوغرافية، وخاصة في مجال التاريخ، والتي تم تطويرها من التحليلات المعقدة بفترة الاستعمار المتأخر (1945-1987) وما بعد الاستعمار (1975-1987) في جنوب موزمبيق، وإقامة حوار مع إمكانية التطبيق لمفهوم "الثقافة الشعبية" لدراسات الماضي الأفريقي المعاصر. تحقيقًا لهذه الغاية، فقد تم إلقاء نظرة على الإنتاج الأكاديمي الذي كرس الاهتمام لبعض الجوانب المتعلقة بمجال الإنتاج الفني الموزمبيقي، مع التركيز على البيليوغرافيا المخصصة لتحليل الجوانب المختلفة التي تنطوي على تشكيل وإنشاء وتوحيد إيقاع موسيقى يسمى مارابنتا. الهدف هو تقديم قراءة نقدية حول أحدث التطورات التي تم العثور فيها على تحقيقات في الماضي الموزمبيقي للفترة بين الخمسينيات والثمانينيات من القرن الماضي، مع تسليط الضوء على بعض النقائص بما فيها المناهج.

الكلمات المفتاحية: الاستعمار؛ ما بعد الاستعمار؛ الثقافة الشعبية؛ موزمبيق

Marrabenta: as dinâmicas históricas e socioculturais no contexto do seu surgimento

Marílio Wane

Este artigo aborda a dimensão da marrabenta como um estilo de música tornado símbolo da identidade cultural moçambicana, a partir da década de 1960. Em resposta a diversos questionamentos surgidos no debate público sobre o tema, que intensificaram-se consideravelmente na passagem da década de 2000 para 2010 nos meios de comunicação social do país, o ARPAC – Instituto de Investigação Sócio-Cultural realizou, entre os anos de 2011 e 2014, uma pesquisa com o objetivo de contribuir para a discussão a partir de uma perspectiva etnomusicológica, na qual foram privilegiados três eixos principais de análise: origem, autenticidade e representatividade. Para o efeito, a investigação focalizou o contexto histórico e as dinâmicas sociais que estão na base deste estilo musical considerado como genuinamente moçambicano.

Palavras-chave: Marrabenta, Moçambique, identidade nacional.

Marrabenta: Historical trends in the context of its emergence

This article approaches the dimension of marrabenta as musical genre which was turned into a symbol of the mozambican cultural identity, since the 1960's. In response to several questions raised in the public discussion about this issue, which have increased considerably at the turning point of the 2000 years to 2010 throughout the national mass media, ARPAC – Institute for Social and Cultural Research of Mozambique, carried out, between 2011 and 2014, a research aiming to contribute on the debate based on an ethnomusicological perspective, privileging three axes for analysis: origin, authenticity and representativity. To reach this goal, the research focused on the historical context and the social dynamics underlying this musical genre considered as genuinely mozambican.

Keywords: Marrabenta, Mozambique, national identity.

Marrabenta: Les dynamiques historiques et socioculturelles dans le contexte de son émergence

Cet article aborde le marrabenta comme style de musique devenu un symbole de l'identité culturelle mozambicaine, à partir des années 1960. Il répond à divers questionnements apparus dans le débat public sur ce thème et s'étant intensifiés considérablement en passant des années 2000 aux années 2010 dans les médias du pays. Le ARPAC, Institut de recherche socioculturelle du Mozambique, a réalisé, entre 2011 et 2014, un travail de recherche dans le but de contribuer à la discussion à partir d'une perspective ethnomusicologique, qui privilégie trois axes principaux d'analyse: l'origine, l'authenticité et la représentativité. Pour cela, la recherche s'est centrée sur le contexte historique et les dynamiques sociales qui sont à la base de ce style musical, considéré comme véritablement mozambicain.

Mots-clés: Marrabenta, Mozambique, identité nationale.

مرايينتا: ديناميات تاريخية واجتماعية ثقافية في سياق ظهورها
مرايبينو وين

تتناول هذه المقالة بُعد مرايينتا كنوع موسيقي تحول إلى رمز للهوية الثقافية الموزمبيقية منذ الستينيات. رداً على العديد من الأسئلة التي أثارت في المناقشة العامة حول هذه القضية، والتي زادت بشكل كبير في جميع وسائل الإعلام الوطنية أثناء العشرية الأولى لهذا القرن والتي تعتبر بمثابة نقطة تحول مهمة. أجرى معهد البحوث الاجتماعية والثقافية في موزمبيق، بين عامي 2011 و 2014، بحثاً يهدف إلى المساهمة في النقاش القائم على منظور عرقي موسيقي، مع تفضيل ثلاثة محاور للتليل: الأصل والأصالة والتمثيل. للوصول إلى هذا الهدف، ركز البحث على السياق التاريخي والديناميكيات الاجتماعية الكامنة وراء هذا النوع الموسيقي الذي يعتبر حقاً موزمبيقياً.

الكلمات المفتاحية: مرايينتا؛ موزمبيق؛ الهوية الوطنية

Panorama musical numa roça no sul de São Tomé: Ribeira Peixe antes e depois da independência

Magdalena Bialoborska

Através da análise do panorama musical de Ribeira Peixe, localidade no sul da ilha de São

Tomé, observam-se as mudanças nas fronteiras, territoriais e sociais, visíveis e invisíveis. As transformações da situação política e social do arquipélago no período do colonialismo moderno e nos primeiros anos de independência do país refletiram-se na música interpretada e criada por vários grupos socioculturais que habitavam o mesmo espaço. O aumento de porosidade de fronteiras resultou no surgimento de zonas fronteiriças, notáveis nas atividades musicais e de lazer após a independência. Porém, enquanto ocorriam processos de integração social na zona, agudizou-se a sua marginalização. Tal poderá ter estado relacionado com o distanciamento dos demais ilhéus face à comunidade desse lugar, composta de angolares e ex-serviçais.

Os depoimentos das pessoas ligadas à criação musical e dos demais habitantes transmitem o sentimento da condição de marginalizados pelas autoridades e pela restante população ilhéua.

Palavras-chave: São Tomé e Príncipe, música, fronteiras, mudança social.

Musical panorama of a roça in the south of São Tomé: Ribeira Peixe before and after independence

Through the analysis of the musical panorama of Ribeira Peixe, located in the south of the island of São Tomé, one can observe the changes in boundaries, territorial and social ones, visible and invisible. The transformations in the political and social situation of the archipelago, during the period of modern colonialism and in the first years of the country's independence, were reflected in the music interpreted and created by several socio-cultural groups that inhabited the same space. The increase in boundary porosity resulted in the emergence of borderlands, notable in music and leisure activities after independence. However, while social integration processes were taking place in the area, its marginalization became more acute. This may have been related to the distancing of the other islanders from the community of that place, made up of Angolares and ex-indentured laborers.

The testimonies of people involved in musical creation and of the other inhabitants convey the feeling of being marginalized by the authorities and the rest of the island's population.

Keywords: São Tomé and Príncipe, music, boundaries, social change.

Panorama musical d'une roça au sud de São Tomé: Ribeira Peixe avant et après l'indépendance

A travers l'analyse du panorama musical de Ribeira Peixe, localité au sud de l'île de São Tomé, on peut observer des changements dans les frontières, territoriales et sociales, visibles et invisibles. Les évolutions de la situation politique et sociale de l'archipel, pendant la période du colonialisme moderne et les premières années de l'indépendance du pays, se sont reflétées dans la musique interprétée et créée par plusieurs groupes socioculturels qui habitaient le même espace. La porosité accrue des frontières a entraîné l'apparition de zones frontalières, remarquables dans les activités musicales et de loisir après l'indépendance. Pourtant, alors que la région était marquée par des processus d'intégration sociale, leur marginalisation s'est accentuée. Cela peut être lié à l'éloignement des autres insulaires de la communauté de ce lieu, composée d'Angolares et d'anciens employés sous contrat de la roça.

Les témoignages des personnes engagées dans la création musicale et des autres habitants véhiculent le sentiment d'être marginalisé par les autorités et par le reste de la population de l'île.

Mots-clés: São Tomé et Príncipe, musique, frontières, changement social.

باتوراما موسيقية في مزرعة في جنوب ساو تومي: ريبيرا بيشي قبل الاستقلال وبعده

ماجدا لينا بيا لوبورسكا

من خلال تحليل البانوراما الموسيقية لريبيرا بيشي وهو في موقع في جنوب جزيرة ساو تومي، يمكن للمرء أن يلاحظ التغييرات في الحدود الإقليمية والاجتماعية، المرئية وغير المرئية. انعكست التحولات التي طرأت على الوضع السياسي والاجتماعي للأرخبيل في فترة الاستعمار الحديث وفي السنوات الأولى لاستقلال البلاد في الموسيقى التي تم تفسيرها وخلقها من قبل العديد من المجموعات الاجتماعية والثقافية التي سكنت نفس المكان. أدت الزيادة في تداخل الحدود إلى ظهور مناطق حدودية ملحوظة في الأنشطة الموسيقية والترفيهية بعد الاستقلال. ومع ذلك، بينما كانت عمليات الاندماج الاجتماعي جارية في المنطقة، أصبح تهميشهم أكثر حدة وقد يكون هذا مرتبطاً بإبعاد سكان الجزر الآخرين عن المجتمع المحلي في ذلك المكان المكون من الأنغوليين

والخدم السابقين. تنقل شهادات الأشخاص المرتبطين بالإنتاج الموسيقي وغيرهم من السكان الشعور بالتهميش من قبل السلطات وبقيّة سكان الجزر.

الكلمات المفتاحية: ساو تومي وبرينسيبي؛ الأغنية؛ الحدود؛ التغيير الاجتماعي

Sebastião Coelho e a construção sonora da angolanidade

Catarina Valdigem e Rogério Santos

Neste texto discutimos o papel de Sebastião Coelho (1931-2002), locutor de rádio e produtor independente, editor discográfico angolano, na construção de uma nova angolanidade sonora. Esta angolanidade sonora decorre das expressões literárias da angolanidade da década de 40, e que constituem uma alavanca aos movimentos de luta pela libertação de Angola. Damos conta de como Sebastião Coelho, filho de colonos e nascido em Nova Lisboa (atual Huambo), usa o som, a rádio, e respetivas estruturas empresariais para se opor ao regime colonial no final do império colonial português contribuindo assim para a construção de uma angolanidade sonora. Em termos metodológicos, articulamos a pesquisa de arquivo, focada nos processos PIDE em seu nome, depositados no Arquivo Nacional da Torre do Tombo, com elementos de história oral, recolhidos por via de entrevistas em profundidade com familiares de Sebastião Coelho, e ainda com textos que produziu e publicou depois da independência de Angola.

Palavras-chave: Sebastião Coelho, angolanidade, rádio colonial, colonialismo.

Sebastião Coelho and the New Angolan Sound

Sebastião Coelho (1931-2002) was a radio announcer, independent broadcaster and disc producer, born to colonial settler parents in Nova Lisboa (currently Huambo, Angola) who contributed to the construction of a new sonorous Angolanness. In this paper, Sebastião Coelho's role in this process is discussed. Coelho's new sonorous Angolanness derives from the literary expression of the Angolan anti-colonial movement that emerged in the 1940s. We pro-

vide an account of how he used sound, radio and the respective corporative structures to oppose the colonial regime at the end of the Portuguese colonial empire hence contributing to build up a new sonorous Angolanness. Methodologically, research included examination of the Portuguese Political Police (PIDE) archives deposited at the Arquivo Nacional da Torre do Tombo, with oral history, provided through in-depth interviews with Sebastião Coelho's relatives, as well as with documents written and published by the radio professional after Angola's independence.

Keywords: Sebastião Coelho, angolan identity, radio programming, colonialism.

Sébastien Coelho et la construction sonore de l'angolanité

Dans cet article, nous discutons du rôle de Sebastião Coelho (1931-2002), présentateur radio, producteur indépendant et éditeur de disque angolais, dans la construction d'une nouvelle angolanité sonore. Celle-ci vient des expressions littéraires de l'angolanité dans les années 1940, qui constituent un levier pour les mouvements de lutte pour la liberté de l'Angola. L'article retrace le parcours de Sebastião Coelho, fils de colons et nés à Nova Lisboa (Actuel Huambo), et la manière dont il a utilisé le son, la radio et des structures commerciales spécifiques pour s'opposer au régime colonial à la fin de l'empire portugais. Il a ainsi contribué à la construction d'une angolanité sonore. En termes méthodologiques, nous avons articulé des recherches d'archives, centrées sur le PIDE (la police poli-

tique portugais) et conservées aux Archives nationales de Torre do Tombo, avec des éléments d'histoire orale, recoltés par le biais d'entretiens approfondis avec des proches de Sebastião Coelho, et également avec des textes produits et publiés après l'indépendance de l'Angola.

Mots-clés: Sebastião Coelho, angolanité, radio coloniale, colonialisme.

سيباستيان كويليو والبناء السليم للأغولية

كاتارينا فالديج

روجيرو سانتوس

تناقش في هذا النص دور سيباستيان كويليو (١٩٣١-٢٠٠٢)، المذيع الإذاعي والمنتج المستقل، محرر التسجيل الأنغولي في بناء أغولية صوتية جديدة. تنبع هذه اللغة الأنغولية السليمة من التعبيرات الأدبية للأغولية في الأربعينيات، والتي كانت بمثابة رافعة للحركات في النضال من أجل تحرير أنغولا. نحن ندرك كيف يستخدم سيباستيان كويليو، ابن المستعمرين والمولود في لشبونة الجديدة (الآن هومبو)، الصوت والراديو والهياكل التجارية ذات الصلة لمعارضة النظام الاستعماري في نهاية الإمبراطورية الاستعمارية البرتغالية، وبالتالي المساهمة في بناء أغولية سليمة. من الناحية المنهجية، قمنا بتوضيح البحث في الأرشيف مع التركيز على عمليات (بايد) المودعة في الأرشيف الوطني لتورري دي تومبو، مع عناصر من التاريخ الشفوي تم جمعها من خلال مقابلات متعمقة مع أفراد عائلة سيباستيان كويليو و كذلك مع نصوص انتجها ونشرها بعد استقلال أنغولا.

الكلمات المفتاحية: سيباستيان كويليو؛ الأغولية؛ راديو المستعمرة؛

الاستعمار

Legenda das ilustrações

1. Festa de S. João em São Vicente. São Vicente, 2009. Foto: Augusto Nascimento.
2. Clube Ferroviário Lubango. Lubango, 2015. Foto: André Serdoura.
3. Festa de S. João em São Vicente. São Vicente, 2009. Foto: Augusto Nascimento.
4. Celebração do ano chinês no Centro Cultural China-Moçambique. Maputo, fevereiro de 2018. Foto: Laura António Nhaueleque.
5. Cinema Eden Park. Mindelo, 2007. Foto de Manuel de Sousa. GNU Free Documentation License. This file is licensed under the Creative Commons.
6. Caption: تعليم البرتغالية - عبارات شائعة وكلمات مهمة Education World YouTube channel Screenshot taken: 07/05/2021 Link: <https://www.youtube.com/watch?v=sy6NY-3z2OTA>
7. São Tomé. Julho de 2010. Foto: Augusto Nascimento.
8. Capa do "compacto" do Conjunto João Domingos, intitulado "Marrabenta", de 1965. Impresso pela Fábrica Portuguesa de Discos da Rádio Triunfo, Limitada. Porto - Portugal. Fotografia da capa: Ricardo Rangel. Foto: Matheus Serva Pereira.
9. Xigogogwani: a "viola de lata", instrumento rudimentar com o qual muitos músicos de marrabenta se iniciaram. Ndavene, Distrito de Manjacaze, Província de Gaza, 2011. Foto: Marílio Wane.
10. Da esquerda para a direita, em pé Raúl Indipwo/Duo Ouro Negro e Emídio Rangel; sentados, Rui Lima, Mário Gomes, Sebastião Coelho e Luísa Pereira Venâncio. Autor desconhecido. Local: Rádio Comercial de Angola.
11. Tho Simões. Luanda, 2021. Foto: Cláudio Fortuna.
12. Tho Simões. Luanda, 2021. Foto: Cláudio Fortuna.
13. Matheus Serva Pereira. Algés, 2021. Foto: Augusto Nascimento.
14. Matheus Serva Pereira. Algés, 2021. Foto: Augusto Nascimento.

Critérios para publicação

- A *Africana Studia* só publica trabalhos inéditos.
- A *Africana Studia* aceita trabalhos científicos de qualquer área de investigação cuja temática seja África e sociedades africanas.
- Os trabalhos só poderão ser aceites em português, inglês ou francês.
- A publicação de trabalhos está sujeita à apreciação dos Conselhos Científico e Editorial, bem como, de um painel de árbitros constituído por membros internos e externos ao CEAUP.

Normas para apresentação de originais

- Os originais devem chegar no programa WORD para Windows ao seguinte endereço eletrónico: africanastudia@letras.up.pt.
- Os originais devem vir acompanhados pela identificação do autor (nome, instituição e contactos).
- O corpo de letra deverá ser em fonte Arial ou Times New Roman. Tamanho: 12 pontos para o corpo do texto e 10 pontos para as notas. Espaço entre linhas: 1,5.
- As imagens (mapas, quadros, figuras, fotografias, etc.) devem ser numeradas de 01 em diante. A localização de cada imagem no texto deve ser indicada pelo autor. As imagens devem ser entregues em ficheiros individuais (com a extensão XLS para ficheiros Excel ou JPEG, TIFF ou EPS). As imagens devem ter no mínimo 10 x 6 cm com 1200 x 800 pixel (300 dpi).
- Os artigos terão no máximo 70 000 caracteres, incluindo espaços, notas e bibliografia (não serão contadas as imagens).
- Cada artigo será acompanhado de resumos em **duas línguas** escolhidas do seguinte conjunto: português e/ou inglês e/ou francês e/ou árabe. Cada resumo não poderá ultrapassar um máximo de 1000 caracteres do alfabeto latino. O resumo deverá incluir um conjunto de palavras-chave (máximo de quatro).
- As resenhas não poderão exceder os 25 000 caracteres.

Normas de revisão e citação bibliográfica

- Os autores terão a possibilidade de rever provas dos seus trabalhos.
- Os autores comprometem-se a devolver as provas uma semana após o seu envio. Em caso de indisponibilidade, deverão declarar por escrito que prescindem dessa revisão de autor.
- As referências a autores, no texto, seguem a norma (autor, ano: página).
Exemplo: (Rodrigues, 2000: 15).
- Se houver uma referência a um mesmo autor no mesmo ano, este deve ser acrescido de uma letra minúscula.
Ex: (Rodrigues, 2000a: 15).
- Se a referência citada for de vários autores ficará:
(Rodrigues *et al.*, 2000: 15).
- As transcrições deverão ser em itálico, assim como quaisquer vocábulos em língua estrangeira.
- As notas de rodapé e outras deverão limitar-se a informações complementares de interesse substantivo, não ultrapassando cinco linhas em corpo 10.
- A lista das Referências bibliográficas será colocada no fim do artigo e deverá conter apenas as referências introduzidas no texto, listando-as por ordem alfabética e por ordem cronológica crescente quando forem do mesmo autor.
- A bibliografia deve seguir os seguintes exemplos:
 - Livros: Rodrigues, Carlos (2001), *Os novos poderes em África*, Porto: Campo das Letras.
 - Coletâneas: Rodrigues, Carlos, Matos, A. e Silva, António (orgs.), (2002), *Os novos poderes em África*, Porto: Campo das Letras.
 - Artigos em revistas: Rodrigues, Carlos (2001), *Os novos poderes em África*, *Africana Studia*, n.º 8 (ou vol.), pp. 12-35.
 - Artigos/capítulos em coletâneas: Matos, A. (2002), “Os novos políticos africanos”. In: Rodrigues, Carlos, Matos, A. e Silva, António (orgs.), *Os novos poderes em África*, Porto: Campo das Letras.
- As traduções deverão indicar sempre que possível o ano da primeira publicação.
- Nas Referências bibliográficas eletrónicas deverá indicar-se sempre o *site/path*, a data do artigo e a data da consulta.
Exemplo: Portal da Língua Portuguesa, 2011. *Vocabulário ortográfico do português* [Em linha]. [Consult. 21.mar.2012]. Disponível em: <http://portaldalinguaportuguesa.org>.

- As referências das fontes primárias deverão vir em notas de rodapé e começar pelo acrónimo do arquivo/instituição, seguindo-se as unidades de arquivo numa ordem do geral ao particular.
Exemplo: AHU, maço 1665.1 - Governo de Angola, SNI, Nota n.º 136, 02-01-1935.
- Os acrónimos deverão ser desdobrados na lista das Referências bibliográficas.
- Após a publicação, os direitos de autor passam a ser pertença da *Africana Studia*.
- As imagens, no caso de serem originais e enviadas por via postal, serão devolvidas se assim for explicitado pelos autores.

Estatuto editorial e normas éticas

Ver o seguinte link: <http://www.africanos.eu/index.php/pt/africana-studia/estatuto-editorial-e-normas-%C3%A9ticas>.

Editorial Criteria

- *Africana Studia* publishes only original articles.
- *Africana Studia* accepts papers from every scientific field whose main object regards Africa and African societies.
- Papers are only accepted in Portuguese, English or French.
- Acceptance for publication depends on the validation of the Scientific and Editorial Boards of *Africana Studia* as well as on the validation of peer-reviewers.

Editorial Norms

- Articles should be sent in Windows-Word files to the following e-mail address: africanastudia@letras.up.pt.
- Articles must include the author's identification (name, institution, contacts).
- Characters should preferentially be Arial or Times New Roman font. Size: 12 for body text and 10 for footnotes. Spacing: 1,5.
- If the article includes images of any sort they should be numbered from 01 onwards. In the original the location of each image should be indicated by the author. The images should have the extension XLS - Excel and/or JPEG, TIFF or EPS. Images should have at least 10x6 cm with 1200x800 pixels (300 dpi).
- Articles should not exceed 70 000 characters, including spaces, references and bibliography (images excluded).
- Each article should include abstracts (maximum 1 000 characters of the Latin alphabet) in **two languages** chosen out from Portuguese, English, French and/or Arabic. Abstracts must come with a set of key-words (maximum of four).
- Book reviews should not exceed 25 000 characters.

Revision and reference norms

- Authors can review their proof-readings.
- Authors are asked to send the proofs back within the next 10 days after their reception.
- In case of unavailability for doing so, they should inform the *Africana Studia* Editorial Board by written statement.
- References within the text should follow the norm (author, year: page).
Example: (Rodrigues, 2000: 15).
- If there is more than one reference to the same author a minor character should be added to the name.
Example: (Rodrigues, 2000a: 15).
- If there is more than one author in the quotation, the reference should be:
Example: (Rodrigues *et al.*, 2000: 15).
- Quotations and foreign words should come in italic.
- Footnotes will only be used only for complementary information, preferentially not longer than five lines in size 10.
- A list of Bibliographical references should come at the end of the article and must only quote the books, articles and manuscripts mentioned in the footnotes. The order of appearance is by ascending chronological when there is more than one reference of the same author.
- The bibliographical list should come as follows:
 - Books: Rodrigues, Carlos (2001), *Os novos poderes em África*, Porto: Campo das Letras.
 - Collective books: Rodrigues, Carlos, Matos, A. e Silva, António (org.), (2002), *Os novos poderes em África*, Porto: Campo das Letras.
 - Articles in Journals: Rodrigues, Carlos (2001), *Os novos poderes em África*, *Africana Studia*, n.º 8 (or vol.) , pp. 12-35.
 - Articles/chapters in collective books: Matos, A. (2002), “Os novos políticos africanos”, in, Rodrigues, Carlos, Matos, A. e Silva, António (orgs.), *Os novos poderes em África*, Porto: Campo das Letras.
- Translated books should include, if possible, the year of the first printing.
- Quotations from online databases must always show the site/path, date of publishing and date of reading. Example: Portal da Língua Portuguesa, 2011. Vocabulário ortográfico do português [Online]. [Consult. 21.mar.2012]. Available at: <http://portaldalinguaportuguesa.org>.

- References to archival sources should come in footnotes and start by the acronym of the institution, followed by the archival units in descending order.
Example: AHU, maço 1665.1 - Government of Angola, SNI, minute n.º 136, 02-01-1935.
- Acronyms should be written out in full and be included in the bibliographical list.
- Copyrights of all published material belong to *Africana Studia*.
- Original images supplied by authors will be returned to them if requested.

Editorial statute and ethical norms

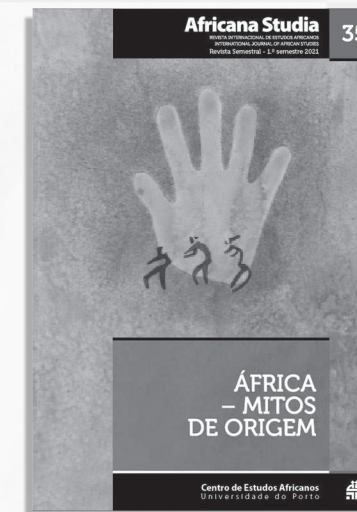
See: <http://www.africanos.eu/index.php/en/africana-studia-2/estatuto-editorial-2>.

Africana Studia

REVISTA INTERNACIONAL DE ESTUDOS AFRICANOS
INTERNATIONAL JOURNAL OF AFRICAN STUDIES

N.º 35 - 1.º semestre - 2021

ÁFRICA - MITOS DE ORIGEM



Assinatura Anual (Annual Subscription)

CENTRO DE ESTUDOS AFRICANOS U.P. - FLUP
Africana Studia - Via Panorâmica, s/n - 4150-564 PORTO - Portugal
Telefone / Fax (00-351-226077141)

Dois números semestrais (Two issues/year)

Portugal	22€
U.E. (European Union)	28€
PALOP's	32€
Resto do Mundo (Rest of the world)	32€
Desconto para estudantes (Student's discount) — 20 % (*)	

(*) Add copy of student's card

Nome (Name) _____

Morada (Address) _____

Telefone / Fax _____

Endereço eletrónico (E-mail) _____

Modalidade de Pagamento (Payment by)

Transferência Bancária para: (Bank Transfer) _____

CENTRO DE ESTUDOS AFRICANOS U.P.

IBAN: PT50 0035 0194 0000 2032 53053 - BIC/SWIFT: CGDIPTPL

Cheque Bancário N.º (Bank Cheque Nr.) _____

Necessário juntar comprovativo (add copy of bank transfer)

(Assinatura / Signature)

