

CLÁUDIO ALVES FURTADO

LÍVIO SANSONE

Organizadores

Lutas pela memória em África

Salvador

EDUFBA

2019

2019, autores.

Direitos para esta edição cedidos à Edufba.

Feito o Depósito Legal.

Grafia atualizada conforme o Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa de 1990, em vigor no Brasil desde 2009.

CAPA E PROJETO GRÁFICO *Igor Almeida*
REVISÃO E NORMALIZAÇÃO *Equipe Edufba*

Sistema Universitário de Bibliotecas - UFBA

L973 Lutas pela memória em África / Cláudio Alves Furtado, Livio Sansone, organizadores. Salvador: EDUFBA, 2019.
576 p.

ISBN 978-85-232-1970-3

1. África - história. 2. Memória coletiva - África. 3. Patrimônio cultural – África. I. Sansone, Livio (org.). II. Furtado, Cláudio Alves (org.).

CDU – 94(6)

Elaborada por Geovana Soares Lira CRB-5: BA-001975/O

Editora afiliada à



Editora da UFBA

Rua Barão de Jeremoabo

s/n – Campus de Ondina

40170-115 – Salvador – Bahia

Tel.: +55 71 3283-6164

www.edufba.ufba.br

edufba@ufba.br

Batalhas da cultura

cinema e música em Luanda nos dias da independência¹

Fábio Baqueiro Figueiredo

Introdução

“Angola é independente daqui a 5 dias”, anunciava o *Jornal de Angola* no dia 5 de novembro de 1975, em grandes letras destacadas no canto superior direito de sua primeira página. O tempo era de euforia, mas também de profunda inquietação. Fracassara o acordo assinado em janeiro entre os três movimentos de libertação e o governo revolucionário português, que estabelecera um gabinete de transição. As eleições programadas para outubro não chegaram a ocorrer. Em vez disso, o controle sobre o território seria decidido pelas armas: o Movimento Popular de Libertação de Angola (MPLA) dominava Luanda e seu entorno imediato, enquanto as duas organizações nacionalistas rivais, a Frente Nacional de Libertação de Angola

¹ Este artigo é um dos primeiros resultados de uma pesquisa em andamento sobre a institucionalização da cultura em Angola, financiada pelo Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq). Agradeço ao professor João Lourenço por ter me recebido na Biblioteca Nacional, e estendo o agradecimento aos bibliotecários e técnicos, sempre muito prestativos e simpáticos. Sou imensamente grato à professora Cristina Pinto pela calorosa acolhida em Luanda.

(FNLA) e a União para a Independência Total de Angola (UNITA), corriam a toda velocidade para alcançar a capital antes de 11 de novembro, data em que Portugal procederia oficialmente à transferência da soberania.²

Ali, em meio à tensão causada pela possibilidade do retorno dos combates às ruas, experimentava-se a intensa novidade que era a independência, com suas demandas e urgências e com sua pulsão por colocar em xeque tudo o que estava a longa data estabelecido. Exemplo disso pode ser fornecido pela mesma página do *Jornal de Angola*, que informava aos seus leitores, em uma das principais manchetes do dia, que já começara em Luanda “o desmonte de monumentos”:

Aproxima-se a data da independência do nosso País. Por tal motivo, há a necessidade de ‘limpar’ a Nação o mais possível de todos os males que foram herança do colonialismo.

² Diversos autores examinaram o processo de luta pela independência de Angola, desde meados da década de 1960. O pioneiro trabalho de John Marcum (1969-1976) permanece incontornável, sendo exemplo de um raro tratamento equilibrado dos três principais movimentos de libertação. Os livros de Jean-Michel Mabeko Tali (2001) e Marcelo Bittencourt (1999, 2008) concentram-se sobre a trajetória do MPLA e são as obras de referência fundamental, junto com Serrano (2008), que desloca o enfoque dos acontecimentos políticos para os processos identitários. Há uma versão autorizada da história do MPLA (2008), valiosa porque escrita por historiadores acadêmicos e baseada em farta documentação proveniente do arquivo do partido, cujo acesso costuma ser bastante restrito. O tema pouco estudado do nacionalismo branco em Angola foi abordado recentemente por Fernando Pimenta (2004). No que diz respeito ao encaixe internacional, Piero Gleijeses (2002) apresenta a cronologia mais detalhada da guerra civil de 1975-1976, incluindo a participação de Cuba, Rússia, Zaire, África do Sul e Estados Unidos. David Birmingham (1992) merece destaque por enquadrar o nacionalismo em Angola e Moçambique no quadro da luta contra o racismo e o *apartheid* na África Austral, enquanto William Minter (1972, 1998) examinou a relação entre os processos de independência e pós-independência das colônias portuguesas, o *apartheid* e a política externa dos Estados Unidos. Já Norrie MacQueen (1998) e António da Costa Pinto (2001) analisam o quadro mais geral do fim do império colonial português na África, a partir de diferentes perspectivas sobre o papel das guerras de libertação para a queda do salazarismo. Mais recentemente, tem havido interessantes iniciativas de pensar o nacionalismo angolano numa perspectiva mais analítica e interpretativa, como, por exemplo, a de Fidel Carmo Reis (2010) ou a de Zeferino Capoco (2012). É preciso apontar que um expressivo número de biografias e memórias, além de importantes coletâneas de documentos, tem sido publicado nas duas últimas décadas, sendo sua enumeração impraticável.

As estátuas e monumentos, embora não sejam uma herança maligna, são sobretudo uma recordação que em nada interessa ao povo angolano manter.³ (JORNAL DE ANGOLA, 5 nov. 1975, p. 1)

Previa-se terminar a retirada de todas as estátuas até a véspera da independência, mas o movimento de disputa simbólica dos espaços públicos não estava começando ali. Rebatismos vinham acontecendo de forma mais ou menos espontânea desde a derrocada da ditadura portuguesa, em 25 de abril de 1974. Nomes de ruas, bairros, escolas, empresas e, mais tarde, cidades foram mudados em um movimento avassalador – as referências a Camões, Vasco da Gama e outros heróis lusos de mais modesta glória dando lugar a guerrilheiros, líderes africanos e revolucionários do terceiro mundo, além de personagens históricos locais reapropriados como precursores da afirmação nacionalista, como a rainha Nzinga Mbandi ou o rei Katyavala.

Os principais teóricos do anticolonialismo sempre insistiram no fato de que a luta de libertação era fundamentalmente um processo de transformação cultural. Frantz Fanon e Albert Memmi exploraram os processos de alienação profunda engendrados pela situação colonial e buscaram postular as vias de sua superação. Outros pensadores nacionalistas, incluindo Léopold Senghor e Julius Nyerere, viam no fim da colonização um processo de retomada do desenvolvimento civilizacional africano, que teria sido interrompido pela perda temporária da soberania política. Ainda que se reconhecesse a necessidade de incorporar as influências islâmicas e europeias, as tradições culturais do passado africano, reais ou imaginadas, foram seguidamente concebidas como modelos genéricos de valores sociais na construção das instituições dos novos e necessariamente modernos

³ Todas as citações não identificadas de outro modo foram extraídas do *Jornal de Angola*. A data da edição e as páginas consultadas são fornecidas em cada caso. No período pesquisado, são comuns as gralhas e mesmo o registro equivocado pelo *Jornal de Angola* de nomes de pessoas, grupos, instituições e títulos de obras — que foram corrigidos. Preferi não indicar as alterações caso a caso para não multiplicar desnecessariamente as notas de rodapé ou as interpolações aos trechos citados.

Estados africanos, num movimento que se autodefinia como um “renascimento cultural”. Descobrir (e definir) o significado do termo “africano moderno” era a tarefa cultural das independências, como afirmava Kenneth Kaunda. (FIGUEIREDO, 2012, p. 132-153)

Amílcar Cabral, por sua vez, identificava na política cultural da dominação um dilema inexorável: por um lado, era necessário depreciar as práticas culturais africanas em relação à “civilização ocidental” e modificar as estruturas sociais locais que lhes davam sentido, de modo que passassem a funcionar em benefício da exploração econômica; por outro, a escassez de meios humanos e materiais impunha aos colonizadores a preservação ao menos formal das estruturas políticas preexistentes, enquanto a tática de dividir para dominar incentivava a promoção de especificidades culturais como marcadores das diferenças entre os diversos grupos etnolinguísticos dentro de cada colônia. A luta de libertação, portanto, era vista como uma força endógena de mudança cultural, emergindo da reação ativa e criativa, comum aos diversos povos presentes no mesmo território, à opressão compartilhada. Ela seria fruto do chão da cultura africana ao mesmo tempo em que operava como fator de seleção, promovendo os traços culturais adequados aos objetivos da independência e da unidade nacional e extirpando aqueles que lhes eram prejudiciais. Obviamente, a direção desse processo cabia à organização nacionalista. (FIGUEIREDO, 2012, p. 154-174)

Em vista desse contexto intelectual, não espanta que, no ambiente urbano de Luanda, a literatura estivesse, desde o final do século XIX e com mais vigor a partir da década de 1950, estreitamente ligada aos círculos de contestação da ordem colonial. (CHAVES, 1999; ERVEDOSA, 1979; HAMILTON, 1984; VENÂNCIO, 1992) Isso ajuda a explicar por que a primeira instituição cultural a ser oficialmente constituída no país, pouco depois da cerimônia da independência, tenha sido precisamente uma União dos Escritores Angolanos (UEA). Em 10 de dezembro, sob os auspícios do Bureau Político do MPLA, foi realizada a sessão solene de criação da entidade, no Cinema Restauração. O idealizador da iniciativa, Luandino Vieira, leu a proclamação, e, em seguida, fez-se um minuto de silêncio pelos escritores mortos durante a guerra. Logo se iniciou um recital de poesia

revolucionária, com poemas de Agostinho Neto, António Jacinto, Viriato da Cruz e, ainda, “num gesto de militância internacionalista”, de Solano Trindade, Nicolás Guillén, Pablo Neruda e Vladimir Maiakovski. A sessão terminou com um breve discurso do presidente da República, em que se fazia votos de que a UEA pudesse funcionar para que “[...] a cultura do nosso povo, a cultura do Povo Angolano seja conhecida do nosso próprio povo”. (JORNAL DE ANGOLA, 11 dez. 1975, p. 3-4)

Essa aparente contradição em termos encontra sua solução na tese do processo de transformação, politicamente dirigido, das culturas locais resistentes à dominação colonial em uma cultura nacional. Essa tese, aliás, transpõe os três pontos que os escritores angolanos sentiram a necessidade de reafirmar em sua proclamação. O primeiro estipulava a salvaguarda das tradições culturais “historicamente perspectivadas e garantidas por séculos de resistência popular, e as conquistas culturais obtidas ao longo da luta pela independência nacional”; o segundo propunha “activar, a partir dessas tradições e conquistas, o inventário cultural do país no contexto particular do renascimento cultural africano”; enquanto o terceiro insistia na necessidade do engajamento coletivo dos escritores “nesta longa luta do nosso povo para a conquista de um futuro digno, liberto de todas as formas de alienação, exploração e dependência, numa sociedade democrática e progressista”. (JORNAL DE ANGOLA, 11 dez. 1975, p. 4)

Sem dúvida, os escritores e muitos outros angolanos ligados às artes, à educação e à produção intelectual como um todo percebiam o momento da independência como uma nova etapa de uma longa luta. Alcançara-se o reino do político, mas então, corridos mais de 15 anos desde os primeiros sóis das independências, já se tinha a certeza de que nada lhes seria dado em suplemento. As verdadeiras batalhas estavam apenas começando, e, na medida em que a sobrevivência da nação parecia depender da criação de um “homem novo”, com a mente descolonizada e dedicado integralmente à causa revolucionária, continuava a se tratar em última instância de batalhas da cultura.

Neste capítulo, pretendo explorar alguns aspectos dessas batalhas, em especial no que elas tangem a juventude urbana de Luanda, através das

páginas do *Jornal de Angola*, entre o mês da declaração da independência até o maio de 1977. O enfoque nas camadas jovens justifica-se por uma série de motivos. Eram eles os presuntivos herdeiros da nova sociedade com a qual os nacionalistas haviam sonhado e pela qual se haviam batido de armas na mão, mas também eram a força de trabalho, corrente e futura, que precisava ser outra vez mobilizada para os postos de trabalho e para os bancos escolares, após quase dois anos de forte desestruturação tanto das atividades econômicas quanto do calendário acadêmico. “Produzir é resistir”, lembrava incansavelmente a palavra de ordem, ao tempo em que o Ministério da Educação exortava os estudantes a retornarem às escolas: “[...] porque muito exige a nossa época, no que respeita à Ciência e à Técnica, [...] muitíssimo devemos exigir de todos os Angolanos, e muito particularmente dos jovens que hão de vivificar este país”. (JORNAL DE ANGOLA, 15 nov. 1975, p. 3)

Os jovens das grandes cidades angolanas representavam também um enorme potencial de mobilização política, mas muito difícil de manobrar de forma consistente. Desde já, a própria sobrevivência, ao longo de 1974, de um MPLA combatido pelas clivagens internas e pela defecção de boa parte de seu braço militar pode ser creditada a este multifacetado grupo populacional. Logo após a derrocada da ditadura portuguesa, os jovens participaram ativamente de processos de auto-organização de base que começaram nos bairros periféricos da capital, os musseques. Esses grupos receberam efusivamente a delegação do MPLA em sua chegada a Luanda, garantindo sua hegemonia diante das organizações rivais, e acorreram em massa aos centros de treinamento militar do movimento quando começaram os embates armados. Durante o breve governo provisório, os jovens inviabilizaram o trabalho do ministro da Educação, Jerónimo Wanga, da FNLA, formando associações estudantis, exigindo a completa e imediata reestruturação do currículo e dos métodos de ensino e iniciando greves de ocupação dos liceus e dos cursos superiores. (FIGUEIREDO, 2011, p. 25-77; MOORMAN, 2008, p. 9, 170-171; TALI, 2001)

Esses processos políticos tinham um valor ambíguo para a direção do MPLA. Isso porque, a partir das experiências de auto-organização

nos musseques e nas escolas, foram criados órgãos mais abrangentes, os “Comités”, que federavam diversas células mais ou menos clandestinas de acordo com sua orientação ideológica ou com as redes de lideranças a que estavam vinculadas – e que, embora na órbita do movimento, agiam de forma independente. Dos Comitês Amílcar Cabral (CAC), diz-se que eram vagamente maoistas, com influências reichianas. Nascidos entre os estudantes, o certo é que apresentavam demandas decididamente mais à esquerda do que aquilo que o governo planejava ou podia oferecer. Uma parcela de seus membros buscou radicalizar ainda mais a luta, fundando uma Organização Comunista de Angola (OCA). Proibidas ambas as siglas de participar nas eleições para os órgãos de base do novo Estado em maio de 1976, boa parte de seus integrantes terminou reabsorvida pelo MPLA, enquanto outros seguiram rumo a Portugal, por vezes após uma temporada na prisão. Já os Comitês Henda, rotulados amiúde de stalinistas, constituíram uma das principais bases de suporte para a meteórica ascensão de Nito Alves dentro da estrutura do movimento e do governo. Não participavam do movimento estudantil, embora lá tivessem aliados; reuniam basicamente a juventude dos musseques. Até o final de 1976, foram entusiasticamente apoiados pela direção do MPLA nas disputas políticas de base contra os CAC e contra a Revolta Activa, facção interna que vinha questionando o excessivo “presidencialismo” de Agostinho Neto na condução do movimento e advogando uma democratização radical das decisões. (BITTENCOURT, 2008; TALI, 2001, p. 240-255)

No último trimestre de 1976, com os CAC, a OCA e a Revolta Activa já desarticulados, a lua de mel entre Agostinho Neto e Nito Alves terminou de forma abrupta. Em outubro, Alves e seus aliados mais próximos foram suspensos dos cargos que ocupavam no governo sob a acusação de “fracionismo”. A 21 de maio de 1977, consumou-se a sua expulsão do Comité Central do MPLA, junto com seu aliado José Van-Dúnem. Seis dias mais tarde, teria havido uma tentativa de golpe de Estado, ou talvez apenas uma massiva manifestação de apoio popular aos dirigentes defenestrados. A repressão brutal que se seguiu durou meses, fez um número jamais confirmado de vítimas – a maior parte das quais jovens – e consolidou o aparato de

segurança interna do novo regime como uma de suas características estruturantes. (FIGUEIREDO, 2011; TALI, 2001, p. 79-92)

Entre a proclamação da independência e o fechamento do regime, as páginas do *Jornal de Angola* estão tomadas por reflexões sobre a cultura. O jornal expressava pontos de vista quase sempre muito próximos dos oficiais, especialmente quando passou a ser dirigido pelo escritor Costa Andrade no primeiro semestre de 1976. Ainda assim, é possível perceber nas entrelinhas o esboço de posições contrárias, num diálogo em que só ouvimos uma das vozes. O tom pedagógico e por vezes paternalmente rabugento das matérias, neste caso, é uma vantagem para o historiador. Por trás das frequentes admoestações aos leitores e das muito bem selecionadas opiniões do “povo”, que eram colhidas ao se tratar dos mais variados assuntos, geralmente como comprovação retórica da justeza da linha política do governo, percebe-se uma intensa disputa de sentidos, valores, gostos e comportamentos, que se enquadra em linhas gerais na tese da libertação como fato e fator de cultura, mas que também traz algumas intrigantes surpresas, como janelas que se abrem para a realidade conturbada e frenética dos dias da independência em Luanda. Duas dessas janelas me chamaram particularmente a atenção: as matérias sobre o cinema e as matérias sobre a música na capital da jovem nação angolana.⁴

A batalha pelos olhos

O *Jornal de Angola* batia incansavelmente nos temas-chave da construção da nova nação que corriam no seio do MPLA desde os tempos da

⁴ A bibliografia sobre o período da luta contra o colonialismo e sobre as primeiras décadas do Estado independente concentra-se na história política. Há um vasto *corpus* de produção acadêmica sobre a literatura e sua ligação com a construção nacional, mas outros campos da produção cultural não têm merecido a mesma atenção. Do pouco que há, vale referir José Mena Abrantes (2005, 2008), primeiro a tratar da história do teatro e do cinema angolanos; Marissa Moorman (2008), que escreveu uma excelente história social sobre a música; e, mais recentemente, a coletânea em três volumes organizada por Maria do Carmo Piçarra e Jorge António (2015) sobre o cinema em Angola.

clandestinidade e da guerrilha: a superação do racismo, a superação do tribalismo e a emancipação da mulher.⁵ Ao lado desses grandes temas, constituintes das próprias hierarquias que haviam estruturado a sociedade colonial ao longo do tempo, outras questões mais prosaicas também mereciam consideração e destaque. O processo de institucionalização da cultura havia começado, como estamos lembrados, pela fundação da UEA já em dezembro de 1975 e prosseguia com os esforços organizativos em torno do patrimônio histórico e cultural, capitaneados pelo etnólogo e historiador autodidata Henrique Abranches. Os planos, infelizmente nunca concretizados em sua totalidade, incluíam uma série de museus temáticos na capital e museus regionais nas províncias angolanas, além da organização sistemática do Arquivo Nacional. (JORNAL DE ANGOLA, 20 ago. 1976, p. 5 e edições seguintes). Na outra ponta do espectro, o governo tratava de por a funcionar uma rede de telecomunicações – preocupação muito coerente quando se recorda que os níveis de letramento em português no imediato pós-independência eram escandalosamente baixos. (LIBERATO, 2014, p. 1018; MOVIMENTO POPULAR DE LIBERTAÇÃO DE ANGOLA, 1978, p. 42-46) Pequenos grupos autogeridos começaram a promover aulas de alfabetização já em 1974, mas uma campanha nacional de alfabetização abrangente, com o patrocínio do Estado e baseada na experiência das escolas da guerrilha, só começaria a ser preparada em fins de 1976. (JORNAL DE ANGOLA, 31 ago. 1976, p. 1-2; 28 out. 1976, p. 1; 4 nov. 1976, p. 5; e a partir de então de forma cotidiana) O governo tinha urgência em fazer chegar sua mensagem à maioria esmagadora da população, que não lia em português, mesmo em Luanda. Foi assim que o *Jornal de Angola* noticiou, em dezembro de 1975, a completa reestruturação da Radiodifusão Nacional de Angola, organismo estatal vinculado ao Ministério da Informação que incluía a emissora oficial de rádio e a de

⁵ Os temas da raça e da etnicidade estão muito bem representados na literatura sobre o nacionalismo angolano; já as produções que abordam as questões de gênero são raras, merecendo, por isso mesmo, destaque o artigo pioneiro de Maria do Céu Carmo Reis (1987) e o recente trabalho de Margarida Paredes (2015).

televisão. (JORNAL DE ANGOLA, 9 dez. 1975, p. 3) Em fevereiro de 1976, deu-se o retorno do *Angola Combatente*, programa radiofônico transmitido diariamente pelo MPLA nos tempos da guerrilha, a partir de Brazzaville e de Lusaka. (JORNAL DE ANGOLA, 11 fev. 1976, p. 3) Em março, o *Jornal de Angola* passou a reservar um espaço cotidiano para anúncio da programação televisiva, inicialmente muito curta e centrada no noticiário, como seria de se esperar em tempos de guerra civil, mas incluindo, desde o início, ciclos de cinema. É por esse lugar do cinema na estratégia de comunicação governamental que eu gostaria de começar.

Na edição de domingo, dia 7, anunciava-se a exibição à noite, na televisão, do clássico *O Couraçado Potemkine*, como primeiro filme de um ciclo dedicado ao realizador soviético Sergei Eisenstein, que se previa veicular todos os domingos do mês de março. A matéria apresentava uma breve biografia do cineasta, seguida de uma resenha do filme – um formato que se tornaria modelar dali por diante. (JORNAL DE ANGOLA, 7 mar. 1976, p. 2) Por motivos que não pude averiguar, o segundo filme do ciclo, *Outubro*, só seria exibido a 23 de maio. (JORNAL DE ANGOLA, 22 maio 1976, p. 3) Em abril, foi a vez do cinema latino-americano, com *A terra prometida*, do chileno Miguel Littín (JORNAL DE ANGOLA, 11 abr. 1976, p. 3), *Os fuzis*, do brasileiro Ruy Guerra (JORNAL DE ANGOLA, 18 abr. 1976, p. 3; 21 abr. 1976, p. 3), e *A coragem do povo*, do boliviano Jorge Sanjinés. (JORNAL DE ANGOLA, 24 abr. 1976, p. 3) Também em abril, no Cinema Restauração, o mesmo que assistira à criação da UEA, promoveu-se uma Semana do Cinema Cubano. Em junho e julho, filmes soviéticos e húngaros foram exibidos na televisão, além de *Zero em comportamento*, do francês Jean Vigo, uma obra de 1933 caracterizada como uma “crítica do sistema de vida do chamado Mundo Ocidental”. (JORNAL DE ANGOLA, 27 jun. 1976, p. 5; 4 jul. 1976, p. 3; 25 jul. 1976, p. 3)

A preocupação em promover o cinema entendido enquanto forma de arte – e, mais especificamente, enquanto arte engajada a serviço da emancipação dos povos – chocava-se com a realidade dos circuitos de distribuição e do gosto das audiências de Luanda. Com efeito, em praticamente todas as edições do *Jornal de Angola* pesquisadas, uma página inteira, ou

quando menos meia página, era reservada aos anúncios das salas de exibição da capital, o que aponta para uma ampla frequência popular e para um negócio bastante rentável. Hollywood dominava incontestemente: a programação anunciada dividia-se em melodramas, *bangue-bangues* e pastelões, além das inevitáveis animações da Disney. Essa situação preocupava os redatores do *Jornal de Angola*, que escreviam, pouco mais de uma semana após a independência:

Cinema. Um dos mais chorudos negócios do Mundo que, em Angola, teve uma época áurea, na altura em que os valores morais, intelectuais e humanos estavam bastante desfazados duma realidade só agora conquistada.

Por costume, as distribuidoras usavam das fitas comerciais, que lhe permitissem ter a casa cheia de uma burguesia europeia, e não só.

[...] A burguesia rebojava-se com as mistelas passadas nos écrans do País, com os milhares de metros de celuloide gastos com o fim único de adormecer as massas populares, ou criar-lhes sentimentos de marginais de uma sociedade que cada vez era menos sua.

Após o 'vinte e cinco de Abril' entrou-se na época da pornografia. [...] Ir ao cinema nessa época pós-abrilista era sinónimo de ver mulheres nuas, cenas picantes, daquelas que fazem suspirar senhoras balzaquianas e cavalheiros tarados, dados mais às práticas do ver que do fazer.

E os cofres das distribuidoras locais lá se foram enchendo mais.

Agora, no entanto, há que reparar na premente necessidade de educar revolucionariamente o nosso Povo, colocar ao serviço desta tarefa o cinema. (JORNAL DE ANGOLA, 22 nov. 1975, p. 3)

Junto com a matéria intitulada “O cinema que há e o que devia haver”, foram publicadas cinco entrevistas curtas com transeuntes em Luanda. Na edição do dia seguinte, sob o mesmo título, mais sete: do total, foram sete mulheres entre 19 e 24 anos, um rapaz de 15, outro de 19 e três homens entre 38 e 40 anos – o que, apesar da referência às “senhoras balzaquianas” e aos “cavalheiros tarados”, pode ser tomado como uma indicação da faixa etária que os repórteres consideravam predominante nas salas de exibição. Todos foram unânimes em afirmar a necessidade de filmes “doutrinários”, “educativos” ou “instrutivos”, em definir o cinema como uma escola e em criticar os filmes então exibidos comercialmente como inadequados às necessidades da construção da nação angolana, com especial censura à “pornografia”. Três dos entrevistados mencionaram positivamente o filme *Sambizanga*, que a cineasta francesa de origem caribenha Sarah Maldoror realizara em 1972 no Congo-Brazzaville com atores angolanos amadores, baseado no conto nacionalista *A vida verdadeira de Domingos Xavier*, de Luandino Vieira. Insistiam, porém, na necessidade de que filmes como esse fossem acompanhados de sessões de “esclarecimento”, “doutrinação” e “elucidação” do povo, para “evitar reacções como as verificadas”.⁶ (JORNAL DE ANGOLA, 23 nov. 1975, p. 3)

Não é preciso muito para perceber que o processo de seleção das entrevistas teria garantido em qualquer caso que o “povo” concordasse com o ponto de vista oficial; por outro lado, o fato de que muita gente preferia os filmes “alienantes” pode ser inferido da permanência e da constância dos anúncios de fitas hollywoodianas até pelo menos meados de 1977. Como reconheceria mais tarde a própria comissão instituída pelo governo para controlar o mercado cinematográfico, era necessário ter em mente o problema do “espectador alienado”:

⁶ Levin (2015) refere uma primeira exibição de *Sambizanga* em Angola, que ela data de 1976, durante a qual um público incapaz de discernir entre ficção e realidade teria hostilizado o ator que interpretara o policial responsável pelo espancamento e pela morte do herói. No entanto, não há dúvida que a fita foi veiculada ainda em 1975. As “reacções como as verificadas” podem confirmar a anedota de Levin ou apontar para outro tipo de problemas de recepção.

As pessoas habituaram-se durante anos e anos de colonialismo a ver ‘filmes de acção’ próprios da sociedade capitalista. O que bate mais é o melhor, seja qual fôr o seu papel no filme. Sempre que o filme tem demasiada ‘conversa’ as pessoas saem das salas e há casos de arbitrariedade por parte de alguns elementos das FAPLA [Forças Armadas Populares de Libertação de Angola], que por falta de esclarecimento têm ameaçado os proprietários das distribuidoras para impedir que continuem a exhibir filmes ‘que não tenham movimento e pancada’.

(JORNAL DE ANGOLA, 18 abr. 1977, p. 4)

A Comissão de Controlo do Cinema (CCC), formada por Arnaldo Santos, Bitto Pacheco e Edmundo Gonçalves, era um dos frutos da mobilização de um pequeno núcleo de cinéfilos junto ao Ministério da Cultura. A ideia inicial era reabrir o Cineclube de Luanda, instituição que funcionara como um dos raros espaços públicos em que se admitia algum nível de liberdade de expressão e debate na sociedade colonial, até seu empastelamento por agentes da Polícia Internacional de Defesa do Estado (PIDE) em 1965. (JORNAL DE ANGOLA, 3 jul. 1976, p. 2; 6 jul. 1976, p. 3) Nas reuniões abertas aos interessados que se seguiram, outra ideia foi tomando corpo. Em 20 de julho, foi apresentado um programa de ação em cinco pontos para um novo órgão, que substituiria o Cineclube e teria a missão de “integrar o cinema no processo revolucionário”.

O primeiro ponto previa a expansão qualificada da oferta de filmes, com a ampliação do alcance do cinema para todo o país, a exibição de filmes nacionais na televisão, a instalação de projetores nos bairros e, ainda, a inclusão de aulas de cinema nas escolas. O segundo ponto pretendia impulsionar um “cinema de amadores”, com a distribuição de filmadoras portáteis nos locais de trabalho, comissões de bairro e escolas, e também com a “preparação de jovens para filmar as atividades em que atuam”. O terceiro ponto previa a implantação de uma biblioteca de cinema e cinematográfica, enquanto o quarto estipulava a criação de um circuito de cinema africano. O último ponto, do qual provavelmente nasceu a CCC, tratava

da intervenção no circuito comercial, preconizando a análise dos filmes importados e a escolha da programação das salas, mas também a promoção de um circuito de crítica cinematográfica, com a publicação de resenhas e a realização de sessões comentadas. (JORNAL DE ANGOLA, 20 jul. 1976, p. 9; 22 jul. 1976, p. 3)

A expansão do cinema, para os cinéfilos e potenciais realizadores por trás da ideia, era pelo menos tão importante quanto seu controle, que parecia interessar de forma mais imediata ao governo. Isso porque, como explicava ao *Jornal de Angola* a comissão responsável por elaborar o programa de ação:

Se por um lado o bom cinema tem sido negado ao povo de Angola que durante anos não tem podido senão ver um espetáculo alienante e alienado, por outro lado, em certas regiões do país, não há sequer conhecimento do que seja o cinema, seja ele bom ou mau. (JORNAL DE ANGOLA, 3 jul. 1976, p. 2)

Já o segundo ponto do programa dizia respeito às condições de nascimento de um cinema angolano. Até então, afora o cinema colonial, havia apenas dois filmes de Sarah Maldoror: o já citado *Sambizanga* e *Monangambé*, filmado em 1969 na Argélia e também baseado em um conto de Luandino Vieira, “O fato completo de Lucas Matesso”. Mas não havia ainda uma produção rodada em Angola por um cineasta angolano. No que dizia respeito a uma indústria cinematográfica, faltava a Angola quase tudo, e, na visão dos interessados, era preciso promover os meios para que a realidade angolana pudesse ser expressa nas telas a partir de uma reflexão autônoma, ou a batalha contra a hegemonia fílmica ocidental estaria perdida de antemão. O caminho para isso passava pelo documentário e pela televisão.

Ainda em dezembro de 1975, a equipe da Radiotelevisão Popular de Angola (RPA) produziu seu primeiro curta-metragem, uma dramatização de poemas de António Jacinto, Agostinho Neto e Viriato da Cruz dirigida pelo estreador Ruy Duarte de Carvalho. Sobre o processo, o realizador comentou:

Todos nós, aqui na RPA, fazemos cinema. Não temos, propriamente, experiência ou não tínhamos, antes de vir para aqui. Viemos de diversos sectores de actividade profissional e a primeira aprendizagem que tivemos foi através de uma equipa francesa que veio a Luanda de propósito para nos ensinar.

Estávamos, portanto, todos, absolutamente libertos de qualquer preconceito sobre como se fazia Cinema, quando fomos arregimentados à volta daquela equipa que nos pôs, imediatamente, a trabalhar. E só a certa altura descobrimos que estávamos a laborar num sistema de Cinema que se afastava muito dos processos tradicionais. (JORNAL DE ANGOLA, 28 dez. 1975, Página Semanal de Artes e Letras, p. 1)

A equipe francesa havia sido enviada pelo coletivo de cinema militante Unicité, ligado ao Partido Comunista Francês (PCF), a convite de Luandino Vieira, para capacitar um grupo de jovens angolanos por ele escolhidos, que incluía Áurea de Carvalho, Raul de Almeida, Carlos António, Jorge Gouveia e António Ole, além de Ruy Duarte de Carvalho. Os “pioneiros”, como ficaram conhecidos, tinham todos uma boa formação escolar e estavam empenhados em fazer do cinema um meio de expressão da angolidade e um reforço pedagógico dos ideais revolucionários. (GRAY, 2015, p. 61-64; LEVIN, 2015, p. 93-94) Alguns deles, aliás, não se restringiam ao cinema como meio de expressão, mas passeavam pela literatura, pelas artes plásticas e pela pesquisa etnográfica, o que indica que o grupo como um todo estava bastante familiarizado com os debates sobre o papel da cultura na consolidação do projeto nacional.

Ainda em 1975, o grupo realizou uma série de documentários conjuntamente intitulados *Sou angolano, trabalho com força*, que levaram para a tela da televisão as lidas cotidianas de trabalhadores do campo e da cidade. Operários da construção civil, camponeses, marmoristas, ferroviários, pescadores, gráficos, operários têxteis e padeiros foram tematizados, no esforço de incentivar uma ética da responsabilidade para com a produção econômica e relacioná-la à construção do homem novo tanto quanto da jovem

nação. Como parte de seu treinamento, colaboraram também com a equipe da Unicité na filmagem do documentário *Guerre du peuple en Angola*, voltado para o público internacional e focado na defesa do processo político dirigido pelo MPLA contra as ameaças do neocolonialismo, caracteristicamente representado pela FNLA e pela UNITA. (GRAY, 2015, p. 64-67)

Em junho do ano seguinte, Ruy Duarte de Carvalho levava ao Festival de Tashkent, na então República Soviética do Uzbequistão, seu primeiro longa-metragem, intitulado *Uma festa para viver*, sobre o imediato pós-independência. Em entrevista ao *Jornal de Angola*, o diretor insistia no contexto revolucionário que fazia com que os cineastas tivessem de aprender a técnica cinematográfica no processo de documentar a frente de batalha, comparando-o aos primeiros anos do cinema soviético. (JORNAL DE ANGOLA, 2 jun. 1976, p. 3) No ano seguinte, seu trabalho inaugural, sobre os poetas nacionalistas da década de 1950, foi exibido no II Festival Mundial de Artes Negro-Africanas (Festac 77), em Lagos, na Nigéria. (JORNAL DE ANGOLA, 27 fev. 1977, p. 3) Entre 1975 e 1977, outros nomes vieram compor a galeria dos “pioneiros” ao realizar seus primeiros documentários: Asdrúbal Rebelo, que integrava a segunda turma de alunos da Unicité; Sousa e Costa, diretor da cooperativa cinejornalística Promocine; e os irmãos Francisco, Carlos e Vítor Henriques, integrantes da equipe Angola Ano Zero, que acompanhava mais diretamente as atividades das FAPLA. (LEVIN, 2015, p. 93-95; MARTINS, 2014, p. 41)

Não se sabe como o público de Luanda reagiu a essas primeiras experiências cinematográficas, mas é fato que a programação das salas de exibição ainda causava espécie ao *Jornal de Angola* em abril de 1977, quando foi feita uma extensa entrevista aos membros da CCC sob a manchete “O Cinema que se vê e o que ainda não se vê – A Comissão de Controlo de põe”. (JORNAL DE ANGOLA, 18 abr. 1977, p. 4) Os membros da CCC observaram que várias autorizações para os filmes exibidos comercialmente haviam sido concedidas antes de sua entrada em funções, o que justificava o domínio ainda patente de filmes hollywoodianos. Ademais, em Angola, eram exibidos cerca de 600 filmes por ano, sendo uma tarefa árdua suprir essa demanda apenas com obras adequadas à realidade revolucionária,

uma vez que a maioria dos filmes dos países socialistas não tinham legendas em português. Outra dificuldade era garantir a vinda de filmes “progressistas” produzidos nos países capitalistas, embora a criação, na Europa Ocidental, de empresas voltadas para a distribuição de filmes do terceiro mundo fosse vista com esperanças. Em todo caso, parecia aos membros da CCC imprescindível a criação de um instituto de cinema – responsável, entre outras coisas, pela importação de fitas estrangeiras – e de uma indústria de legendagem de filmes em Angola.

Todos, entrevistador e entrevistados, concordavam sobre a necessidade de impedir a exibição de filmes inadequados, “[...] promovendo os outros campos culturais, deixando as salas de espetáculos, unicamente, para os filmes que sejam correctos para a nossa realidade política e social do momento”, o que passava também pela criação de um cinema angolano, necessariamente documental. A nota ligeiramente destoante vinha de Arnaldo Santos, que acreditava ser melhor “[...] conciliar as necessidades das massas que gostam do cinema e tentar, progressivamente, orientá-las no sentido do cinema que as forme, sem no entanto as afastar do cinema, porque o objectivo não deve ser afastar aquele que já está habituado a ver cinema”. (JORNAL DE ANGOLA, 18 abr. 1977, p. 4)

À perda de espaço do cinema ocidental não correspondeu, infelizmente, um florescimento do cinema angolano. O Instituto Angolano de Cinema (IAC) foi efetivamente criado em 1977, sob a direção de Luandino Vieira. A ele se seguiria, em 1978, um Laboratório Nacional de Cinema (LNC), voltado para a promoção da técnica cinematográfica. Mas, assim como no caso dos museus, a maior parte dos planos ficou por realizar. O pequeno grupo de cineastas que havia começado entre 1975 e 1977 continuou produzindo documentários, e uns poucos longas de ficção surgiram ao longo da década de 1980. (MARTINS, 2014, p. 38-39) Mas jamais chegou a haver um movimento de formação generalizada dos jovens angolanos em cinema, como o que foi proposto em 1976. Já em 1977, a Televisão Popular de Angola (TPA) – sucedânea da RPA – começou a adequar-se a um “centro de operação burocrático e centralizado” inspirado na televisão estatal da Alemanha Oriental, anunciando o divórcio com os ideais de um

cinema crítico que fosse além da simples propaganda. (GRAY, 2015, p. 68) A batalha pelos olhos, dessa forma, terminou por se resolver pela retirada mais que pelo confronto, com a autoexclusão de Angola do circuito internacional de distribuição comercial de filmes “alienantes” e com as muitas limitações, técnicas e políticas, que os poucos realizadores angolanos tinham de enfrentar.

A batalha pelos ouvidos

Se a criação de um cinema angolano representava um enorme desafio por sua absoluta novidade, em se tratando de música, o quadro era diametralmente oposto. A música era – como, aliás, em toda parte – uma realidade social muito anterior ao colonialismo; ao longo da segunda metade do século XX, sua ligação com a gênese de um sentimento de angolanidade não pode ser desprezada. A maior parte da atenção dos analistas que se debruçam sobre a formação de um sentimento nacional em Angola tem sido concentrada sobre o papel desempenhado por um pequeno grupo de literatos e seus leitores, que girava em torno dos liceus e das revistas culturais publicadas esparsamente até o início da década de 1960. Mas o alcance social da música era muito mais vasto, já que o saber ler era um apanágio de poucos. E mais: se a leitura dos poemas e contos anticoloniais tinha de ser feita às escondidas e quase sempre em solitário, o espaço público e o cotidiano de quase todo mundo em Luanda nas décadas de 1960 e 1970 estava permeado pela música – festas familiares, como casamentos, batizados ou aniversários, a efervescente vida noturna nas discotecas, os festivais de rua (como a Kutonoca, que atraía multidões aos musseques todos os sábados) e os onipresentes aparelhos de rádio sintonizados em emissoras angolanas e congolezas.

A repressão política colonial que se abateu entre 1959 e 1961 em Luanda mandou para a prisão prolongada ou para o exílio praticamente todos os escritores em atividade, assim como vários membros do grupo Ngola Ritmos, considerado o fundador da moderna música angolana. Mas

a cena musical, longe de estagnar, deslanchou nas duas décadas subsequentes, que ficaram marcadas na mente dos envolvidos como “anos dourados”. Tratava-se de uma música urbana, produzida fundamentalmente nos musseques de Luanda, que reivindicava a herança do nativismo militante do Ngola Ritmos, mas também mantinha um agudo senso de cosmopolitismo, abrindo-se a influências múltiplas, vindas de outros países africanos e mesmo de espaços mais longínquos, como a América Latina e o Caribe, que se condensaram no semba, alternativamente descrito como um gênero musical ou como um ritmo que podia ser articulado a uma multiplicidade de gêneros.

Com poucas exceções, toda essa vibrante cena musical cerrou fileiras em torno do MPLA logo após a queda da ditadura portuguesa, em 1974. Já havia ligações privilegiadas com o movimento desde a época da guerrilha: com o surgimento em Angola de uma indústria fonográfica, o programa radiofônico do MPLA, *Angola Combatente*, passou a incorporar regularmente em suas transmissões a música dos musseques, junto com música produzida por guerrilheiros, com mensagens políticas mais diretas. Não por acaso, a última edição da Kutonoca, realizada em um campo de futebol lotado no musseque Sambizanga, tornou-se, com a passagem do microfone a José Van-Dúnem, o primeiro comício do MPLA em Luanda, antes ainda da chegada da delegação oficial do movimento à capital. Quando, algum tempo depois, Agostinho Neto decidiu visitar as províncias angolanas, levou consigo três dos mais populares músicos luandenses: David Zé, Urbano de Castro e Artur Nunes. (MOORMAN, 2008)

Marissa Moorman aponta um hiato na produção musical angolana, que teria começado com a interrupção dos festivais de rua e da programação das discotecas, causada pelos enfrentamentos militares urbanos após a dissolução do governo provisório. Ao mesmo tempo, ela observa que a base social da cena musical, conformada pelos jovens dos musseques, foi fortemente associada ao nitismo e duramente reprimida após o maio de 1977. Tanto José Van-Dúnem quanto os três músicos que acompanharam Neto em seu primeiro giro pelo país foram presos e sumariamente executados. A partir daí, a produção musical seria diretamente controlada pelo Estado,

o que implicaria, entre outras coisas, significativas mudanças estilísticas e temáticas. Sobre o período que vai da última Kutonoca à música oficialista, as fontes majoritariamente orais utilizadas por Moorman (2008) não dizem quase nada. As páginas escritas do *Jornal de Angola*, por sua vez, parecem fazer crer que, após a expulsão dos movimentos nacionalistas rivais da capital e a proclamação da independência, já não se ouvia semba nos musseques de Luanda. Isso, ou o jornal estava afinado em outro diapasão.

A primeira menção a um espetáculo musical após a independência veio somente em março de 1976 – anunciava-se a reaparição do grupo músico-teatral Ngongo, criado em 1962 na Liga Nacional Africana (LNA) e extinto no bojo da repressão política colonial. É de notar que a manchete escolhida para a matéria, que estampava uma entrevista com três dos membros do grupo e prometia para breve a estreia de um espetáculo no Teatro Avenida, fosse “Ngongo’ voltou – Temos de abrir uma frente nova na cultura”. (JORNAL DE ANGOLA, 18 mar. 1976, p. 3)

A contribuição esperada do Ngongo para mais esta batalha da cultura pode ser inferida do programa do seu espetáculo de reestrela, marcado para a noite de 3 de julho. Estavam previstos dez quadros. Como abertura, *Muturi*, uma peça curta sobre uma viúva enlutada pelo colonialismo português, já exibida em 1962, na primeira temporada do grupo.⁷ Em seguida, a peça em três atos *Iébi iá Beta ú ku kata*, baseada em um conto do folclorista angolano Óscar Ribas e encenada em quimbundo. A apresentação continuava com o quadro *Qual dói mais?* – de que não temos a descrição –, um recital de poesia, e o quadro *Iniciação dos espíritos*. Depois, uma exibição de *varina*, mais poesia, música e, finalmente, exibições de *úngu* e *dikindu*. *Varina*, *úngu* e *dikindu*, como lembrou o repórter, “[...] são danças tradicionais angolanas que sempre foram reprimidas, perseguidas, humilhadas, traídas e adulteradas pelos colonos mas que se refugiaram no espírito das vítimas da dominação”. (JORNAL DE ANGOLA, 1 jul. 1976, p. 3)

⁷ O repórter se refere à abertura, único quadro sem título, e a um quadro intitulado “*Muturi*” e meio aos demais. Considerando que “*muturi*” é “viúva” em quimbundo e que há um item a mais na enumeração dos quadros na matéria, suponho que *Muturi* fosse de fato o quadro de abertura.

No final do mês, dois novos quadros foram incorporados ao espetáculo: *Tribos rivais*, em que se tentava demonstrar os males do tribalismo e do regionalismo, “armas dos opressores colonialistas, imperialistas e seus lacaios fantoches”, e *Invasão canibal*, “pequena cena demonstrativa da invasão estrangeira e canibal atizada pelo imperialismo internacional contra o nosso país, de Cabinda ao Cunene, a partir dos últimos meses do ano de 1974”. (JORNAL DE ANGOLA, 27 jul. 1976, p. 3) “Lacaios fantoches” eram, no *pidgin* revolucionário angolano, os movimentos nacionalistas rivais, que haviam sido impedidos de chegar a Luanda na data da independência, mas que ainda representavam uma importante ameaça militar ao novo regime, especialmente a UNITA, que permanecia no controle do sul e do centro do território.

O alinhamento incondicional do Ngongo ao vocabulário e aos objetivos de propaganda imediatos do MPLA ajuda a explicar a entusiasta promoção de seu espetáculo pelo *Jornal de Angola*, mas há outros fatores – mais sutis e, ao mesmo tempo, mais profundos – que interessam à reflexão aqui proposta. A descrição de um dos quadros levado pelo Ngongo aos palcos do Teatro Avenida pode ajudar a introduzir a questão:

A iniciação dos espíritos é uma cena demonstrativa sobre o xinguilamento. Para xinguilar existem duas espécies de iniciação: uma, motivada pela eleição de mukulo [antepassado]; outra, por inflicção dos guias tutelares de alma de algum familiar ou de alma de alguma vítima de crime. No primeiro caso, qualifica-se de ‘ku jukula ó mutué’ ‘abrir a cabeça’ e no segundo, de ‘ku bula ó kilundu’ – ‘quebrar o espírito’. (JORNAL DE ANGOLA, 1 jul. 1976, p. 3)

Xinguilamento é um empréstimo português do verbo quimbundo “kuxingila”, referente ao ato de sacudir os ombros alternada e repetidamente, balançando o corpo para frente e para a trás, que ocorre, via de regra, no momento em que uma pessoa entra em estado de possessão por um espírito ou divindade, em rituais religiosos angolanos tanto quanto brasileiros.

Festejado nos palcos, perseguido nos bairros: não fazia uma semana desde que um grupo de militantes da Organização da Mulher Angolana (OMA) se concentrara em frente ao palácio do governo para pedir “sanções severas e reeducação política em campos de produção” às “seitas religiosas inimigas da revolução”. Segundo uma representante do grupo, entrevistada após entregar uma moção ao primeiro ministro, “[...] não estamos para aceitar religiões que utilizam processos desumanos como o Xinguilamento, as danças sunguras, etc., para destruir o trabalho do povo através da corrupção, alienação etc.”. (JORNAL DE ANGOLA, 24 jun. 1976, p. 2)

Como se vê, não era fácil chegar ao equilíbrio entre o projeto modernizador encampado pelo MPLA, que fazia do combate ao “obscurantismo” um dos pilares da construção do homem novo, e o respeito às tradições que, longe de serem uma curiosa reminiscência, estavam em plenas funções nos dias da independência. O Bureau Político do MPLA tratou diretamente do assunto, por exemplo, quando fez imprimir, no *Jornal de Angola*, uma extensa declaração com o intuito de diferenciar a medicina tradicional, concebida como um valor cultural a ser preservado e promovido, e os serviços ofertados por adivinhos e provedores de justiça privada, associados à superstição e ao fetichismo. (JORNAL DE ANGOLA, 16 jun. 1976, p. 1-2)

No caso do xinguilamento e, como veremos, no caso da música de modo geral, há um movimento em direção a uma transposição museológica. Se não era possível preservar as práticas musicais tradicionais, vinculadas muitas vezes a campos religiosos, econômicos ou sociais que se pensavam como incompatíveis com a vida moderna na capital da nova nação, cabia aos responsáveis pela cultura registrá-las com todos os cuidados etnográficos necessários, para que fosse possível reencená-las ou reexibi-las para um público que não tinha real participação nos processos sociais em que se entranhavam. O objetivo era, assim como no caso do cinema, o de criar instrumentos pedagógicos.

Esse movimento fica explícito no projeto acalentado por Henrique Abranches, já como responsável pela Direcção Nacional de Museus, de trazer a Luanda “artistas do interior do País, músicos e cantores”, para dar concertos a serem “gravados e recolhidos”. Na mesma linha, planejava-se

que o Museu de Angola passasse a apoiar o desenvolvimento da criação artística no país, pondo “à disposição dos artistas um amplo equipamento etnográfico, para que o artista possa aproximar-se do Povo”. (JORNAL DE ANGOLA, 24 ago. 1976, p. 7) Nesse processo de reconversão e patrimonialização, a clássica clivagem europeia campo-cidade era reafirmada, com as zonas rurais ocupando o espaço de fonte primigênia da cultura angolana. Esse inesperado arcadismo prendia-se, entre outros fatores, com a reivindicação de legitimidade, por parte dos quadros do MPLA, de ter lutado “no mato” pela independência. O vínculo idealizado entre ex-guerrilheiro e camponês pode ser visto numa longa matéria do *Jornal de Angola*, dedicada justamente a estabelecer o plano de “combate na frente cultural”:

Os valores do campo, a criatividade do campesinato – a classe mais explorada e abandonada pelo colonialismo, têm de ser promovidos. A música do Povo e dos combatentes que fizeram a luta nos maquis deve prevalecer sobre a das cidades privilegiadas. Também a música tem de ser um veículo da formação do homem novo. (JORNAL DE ANGOLA, 6 jan. 1977, p. 3)

O texto trazia o título “Enterrar a música alienatória” e começava por identificar como entraves ao avanço da revolução alguns aspectos de uma cena cultural, que, se havia sido muito ralentada com os transtornos causados pela transição para a independência, ainda tinha um significado muito vivo para a maior parte da população de Luanda:

Grande parte da música que ouvimos frequentemente e na qual se fala do MPLA e dos nossos heróis, tem um carácter alienatório. COMO? – Perguntarão indignados alguns compatriotas. [...]

Em Angola, há música que é interpretada pelas massas populares, que se empenham na defesa e divulgação da cultura nacional. [...]

Há também música própria dos meios urbanos, onde os vícios capitalistas ainda não foram banidos, onde a influência da sociedade 'ocidental' ainda é mais viva. Aqui, a pequena-burguesia e salvo raras excepções, faz da música sua propriedade. Os agrupamentos instrumentalizados com modernos meios, exploram os factores determinantes da música alienatória. As palavras de ordem do nosso Movimento são misturadas com os valores musicais do capitalismo e da burguesia. Florescem os 'shows' a que Luanda e outras cidades do País têm assistido.

A promoção destes agrupamentos é feito pelas editoras privadas, (a soldo de quem?) e o que é mais grave, pelos nossos próprios meios de comunicação. Promove-se deste modo a música de Luanda, em detrimento da riqueza cultural do Povo, de Cabinda ao Cunene. (JORNAL DE ANGOLA, 6 jan. 1976-1977, p. 3)

O ataque cerrado continuou em fevereiro:

Há compatriotas que julgam que basta repetir uma série de palavras de ordem do MPLA para transformar uma manifestação cultural num acto revolucionário. [...]

É inútil repetir com monotonia palavras de ordem – ainda que correctas do ponto de vista político – quando, em relação ao estilo e à forma se interpretam manifestações do inimigo. [...]

[...] O ritmo assemelha-se aos ritmos ultramodernos porque é deles transplantado. O recurso – por exemplo – a instrumentos eléctricos é frequente. Desprezam-se os ritmos tradicionais e exclui-se a música de raiz nacional em favor da assimilação grosseira dos ritmos 'ocidentais' [...]. (JORNAL DE ANGOLA, 26 fev. 1977, p. 4)

A menção às editoras privadas poderia fazer parecer que essa diatribe contra as guitarras elétricas não passava de uma disputa pelo controle do mercado, tal como ocorria com as distribuidoras de cinema no mesmo período. Mas, nesse caso, o movimento parece ser dirigido contra outro alvo. Sem dúvida, considerar os jovens dos musseques como uma “pequena burguesia” implicava um malabarismo conceitual considerável, e o recurso comparativo às “massas populares” do campo – com uma cultura idealizada, etnografada e patrimonializada – pode ser entendido como um elemento de estratégia discursiva no difícil esforço de enquadrar as massas urbanas juvenis de Luanda.

É possível que se tratasse já, também, da identificação entre a base de apoio nitista e o meio social do semba – que, por seu cosmopolitismo intrínseco e seu uso de instrumentos elétricos, passava a ser associado à música “ocidental”.⁸ Mas a essa preocupação tática certamente correspondia uma determinação estratégica, que pode ser percebida, por exemplo, na cobertura do Festac 77 pelo *Jornal de Angola*, quando as vedetes brasileiras e especialmente as estadunidenses foram acusadas de “desviar os objectivos do festival” e de “sabotar a vigorosa actuação das delegações dos países progressistas”. Traçava-se uma linha muito clara entre o que tinham a apresentar no campo da cultura, por um lado, Angola, Cuba, Guiné-Conacri, Moçambique ou Zâmbia e, por outro, os “países africanos neocolonizados” e as “comunidades negras do bloco imperialista”. A matéria terminava peremptória: “Black is beautiful’ nada significa para os povos oprimidos em luta. A Luta Continua”. (JORNAL DE ANGOLA, 11 fev. 1976, p. 1, 6)

A batalha pelos corpos

A menção à política de afirmação racial com que termina a apreciação do Festac 77 por parte do *Jornal de Angola* pode ser aproveitada para

⁸ Não seria, aliás, improvável que as prerrogativas atribuídas às massas populares do campo pelo discurso cultural oficial tivessem contribuído para que o grupo em torno de Nito Alves caracterizasse seus oponentes como uma corrente maoista infiltrada na direção do MPLA.

reintroduzir, a título de conclusão, o corpo no debate sobre a cultura. Com efeito, a raça como fator cultural está articulada a vários níveis da realidade social e política, e seria possível partir da negação do “Black is beautiful” para apontar, por exemplo, as tensões em torno da influência de dirigentes brancos e mestiços no governo, ou a permanência de certa especialização racial nos trabalhos braçais menos prestigiosos no pós-independência, ou a implicação das duas variáveis anteriores no discurso nitista, ou ainda a associação racial entre a retórica da “autenticidade” e o apoio à FNLA conferido pelo Zaire de Joseph-Désiré, aliás Mobutu Sese Seko Kuku Ngbendu Wa Za Banga.

Para já, quero propor o corpo como um outro ponto, igualmente válido, de articulação. No caso específico desta reflexão, a raça é incidental na origem e estruturante nos efeitos. O corpo angolano ser um corpo negro é um dado demográfico prévio; a forma como ele se expressa e se define como um corpo negro cosmopolita e que se liberta da opressão na década de 1970 é, em parte, daí decorrente. O *Jornal de Angola* se insurge contra o “Black is beautiful” não apenas como programa político, mas também como estilo: cabelos crespos altos, camisas abertas no peito, batas estampadas, calças boca-de-sino, sapatos plataforma, bolsinhas de cabedal, argolas, medalhões e pulseiras conformam um padrão que foi seguidamente caricaturado nas páginas do jornal como o dos inimigos da revolução. (JORNAL DE ANGOLA, 4 set. 1976; 19 set. 1976, p. 3; 26 fev. 1977, p. 4) Isso porque, para o *Jornal de Angola*, o corpo do “homem novo”, por acaso negro, não devia ser belo, e sim produtivo.

“Disciplina. Disciplina. Disciplina. Produção. Produção. Produção”. A palavra de ordem repetia-se incansavelmente nas páginas do *Jornal de Angola*, dia após dia. Não por acaso, o jornal carregava constantemente contra o consumo da liamba (maconha) e de bebidas alcoólicas, especialmente o *kaporroto* (aguardente artesanal). Profunda indignação causou a distribuição, no centro da cidade, de panfletos divulgando uma festa paga com música mecânica e bebidas alcoólicas à vontade, que prometia um “hambiente fine”. A *kazucuta* também era uma das preocupações permanentes do jornal. Inicialmente definido como sabotagem do esforço produtivo, ao longo

do tempo, o termo foi ganhando conotações de indolência e desinteresse pelo trabalho que o aproximaram da definição de vadiagem. Nesse sentido, eram kazucuteiros os “filhinhos de papai” que podiam ser encontrados em bares a qualquer hora do dia ou da noite, assim como os jovens desocupados que vinham dos musseques para o centro, lotando os maximbombos (ônibus) e dificultando a vida dos trabalhadores. Todos esses fenômenos eram caracterizados pelo jornal como estritamente urbanos e juvenis; mais uma vez, os camponeses eram chamados a dar o exemplo máximo de abnegação e compromisso revolucionário com a batalha da produção.

Também relevante é o fato de que esse uso improdutivo do corpo induzisse os jornalistas a um forte ímpeto repressivo. “Umaz rusgazitas [batedas policiais] mais ou menos frequentes, uns poucos meses num centro de recuperação” e “depois o encaminhamento para os diferentes lugares de trabalho” é o que recomendava o repórter da “Ronda da cidade” como reabilitação para os kazucuteiros. (JORNAL DE ANGOLA, 20 dez. 1975, p. 2) Na mesma coluna, alguns dias mais tarde, lia-se um chamado às autoridades para que reprimissem e desmembrassem o “criminoso enredado do tráfico de estupefacientes” cujo objetivo era o de “viciar a nossa juventude”, além de “alienar e desmobilizar as massas trabalhadoras”. (JORNAL DE ANGOLA, 27 dez. 1975, p. 2) Alguns meses depois, noticiava-se a prisão de 16 pessoas que não portavam bilhetes de trabalho, além de três fabricantes de aguardente, durante rusgas realizadas na noite anterior. A matéria buscava justificar o retorno das rusgas como única maneira de enfrentar a onda de vadiagem: estavam todos diante da necessidade revolucionária de trabalhar para construir o país. (JORNAL DE ANGOLA, 27 jun. 1976, p. 3)

Não espanta que o *Jornal de Angola* gastasse alguma tinta na tentativa de justificar a retomada de uma prática de controle social profundamente associada ao passado colonial. Até 1974, a rusga era uma realidade cotidiana dos musseques de Luanda, representada por inúmeros escritores como um momento fulcral na tomada de consciência nacionalista: via de regra, a brutalidade gratuita da abordagem policial desvelava às personagens as hierarquias raciais e de classe que estruturavam a sociedade colonial e sua injustiça intrínseca. O bilhete de trabalho sempre foi uma

variável importante das rusgas, assim como a forma de vestir: tratava-se de identificar e reprimir quem não estivesse firmemente inserido nas atividades econômicas oficiais e autorizadas, no tempo colonial tanto quanto no pós-independência. Aqui, a diretiva de limpar a nação dos males herdados do colonialismo encontrava sua primeira grande contrariedade.

Se a libertação da dominação colonial era fundamentalmente um fato e um fator de cultura, as múltiplas formas assumidas pela institucionalização da cultura nacional após a independência nos diferentes países africanos apontam para projetos de nação específicos, relacionados às clivagens mais amplas da política africana e global, mas também para mecanismos de delimitação e gerenciamento de identidades coletivas em distintas escalas. Coube aos trabalhadores da cultura, por exemplo, definir quem era “o povo”, além de estabelecer que subcategorias estavam nele contidas e com que legitimidade. Isso podia ter efeitos políticos muito agudos, já que muitas vezes essa noção culturalmente fabricada do povo não correspondia à totalidade dos habitantes do território, especialmente nas situações em que havia organizações ou regiões que fugiam ao controle do governo instituído – como era o caso de Angola – ou questões étnicas ou raciais irresolutas no âmbito do Estado independente – como ocorria na Nigéria e no Zimbábue. Mas os efeitos práticos do jogo de definições que se travava na cultura não se resumiram, como se pôde ver, ao campo da cidadania e dos direitos de participação política. De fato, em se considerando a já clássica corrente que caracteriza os sistemas coloniais como gigantescos e multifacetados dispositivos de coação e controle da mão de obra africana (BETTS, 2010; COOPER, 2005; MAMDANI, 1996; RODNEY, 2010), não deveria surpreender a constatação de que as disputas em torno da cultura nos dias das independências incidiram também, e muito fortemente, sobre o mundo do trabalho e sua organização.

Em Luanda, para além da superação das “reminiscências coloniais”, as batalhas da cultura eram batalhas pelos corpos e por suas destinações. Elas estavam imbricadas nos esforços governamentais para enquadrar nas tarefas da produção econômica uma população majoritariamente jovem, urbana e cosmopolita, que aparentemente tinha outras ideias sobre o que

deveria significar a independência. Esses esforços conjugavam uma vertente pedagógica e uma vertente repressiva, a qual terminou por se impor, diante dos lentos avanços – se avanços houve e se de avanços afinal se tratava – obtidos pelo cinema, pela literatura, pelos espetáculos músico-teatrais de cunho etnográfico ou pelos museus idealizados pelos intelectuais angolanos na progressiva orientação das massas na direção de uma cultura formativa, para retomar os termos de Arnaldo Santos. A criação do homem novo se mostrou elusiva, e a urgência da reestruturação econômica angolana cobrou seu preço. Nesse sentido, foi a cultura que perdeu a batalha, perdendo protagonismo no seio do Estado para órgãos de segurança cada vez mais poderosos e que giravam, muitas vezes, conforme lógicas outras.

Referências

ABRANTES, J. M. *O teatro em Angola*. Luanda: Nzila, 2005.

ABRANTES, J. M. *Para uma história do cinema angolano*. Luanda: Festival Internacional de Cinema de Luanda, 2008.

BETTS, R. F. A dominação europeia: métodos e instituições. In: BOAHEN, A. A. (ed.). *A África sob dominação colonial: 1880-1935*. 2. ed. Brasília, DF: UNESCO, 2010. p. 353-375. (História Geral da África, VII).

BIRMINGHAM, D. *Frontline nationalism in Angola & Mozambique*. Trenton: Africa World, 1992.

BITTENCOURT, M. *Dos jornais às armas: trajetórias da contestação angolana*. Lisboa: Vega, 1999.

BITTENCOURT, M. *“Estamos juntos!”: o MPLA e a luta anticolonial (1961-1974)*. Luanda: Kilombelombe, 2010. 2 v.

CAPOCO, Z. *Nacionalismo e construção do Estado: Angola (1945-1975)*. Lobito: Escolar, 2012.

CHAVES, R. *A formação do romance angolano: entre intenções e gestos*. São Paulo: Edusp, 1999.

COOPER, F. Condições análogas à escravidão: imperialismo e a ideologia da mão de obra livre na África. In: COOPER, F.; HOLT, T. C.; SCOTT, R. J. *Além da escravidão: investigações sobre raça, trabalho e cidadania em sociedades pós-emancipação*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005. p. 201-279.

ERVEDOSA, C. *Roteiro da literatura angolana*. Luanda: UEA, 1979.

FIGUEIREDO, F. B. *Entre raças, tribos e nações: os intelectuais do Centro de Estudos Angolanos, 1960-1980*. 2012 Tese (Doutorado em Estudos Étnicos e Africanos) – Centro de Estudos Afro-Orientais, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2012.

FIGUEIREDO, M. L. M. C. *O movimento estudantil em Angola nos anos da descolonização (1974-1975)*. 2011. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, 2011.

GLEIJESES, P. *Conflicting missions: Havana, Washington, and Africa, 1959-1976*. Chapel Hill: University of North Carolina, 2002.

GRAY, R. Linhas claras num mapa internacionalista: cineastas estrangeiros em Angola durante a Independência. In: PIÇARRA, M. do C.; ANTÓNIO, J. (org.). *Angola: o nascimento de uma nação*. Lisboa: Guerra e Paz, 2015. v. 3, p. 47-73.

HAMILTON, R. *Literatura africana, literatura necessária*. Lisboa: Edições 70, 1984. 2 v.

LEVIN, T. Dos filmes dos pioneiros aos “realizadores da poeira”: que cinema angolano? In: PIÇARRA, M. do C.; ANTÓNIO, J. (org.). *Angola: o nascimento de uma nação*. Lisboa: Guerra e Paz, 2015. v. 3, p. 75-98.

LIBERATO, E. Avanços e retrocessos da educação em Angola. *Revista Brasileira de Educação*, Rio de Janeiro, v. 19, n. 59, p. 1003-1031, 2014.

MACQUEEN, N. *A descolonização da África portuguesa: a revolução metropolitana e a dissolução do império*. Mem Martins: Inquérito, 1998.

MAMDANI, M. *Citizen and subject: contemporary Africa and the legacy of late colonialism*. Princeton: Princeton University Press, 1996.

- MARCUM, J. *The Angolan revolution*. Cambridge: Massachusetts Institute of Technology Press, 1969-1976. 2 v.
- MARTINS, C. D. *As novas representações do cinema angolano: narrativas e produção de alteridades*. 2014. Dissertação (Mestrado em Antropologia) – Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2014.
- MINTER, W. *Os contras do apartheid: as raízes da guerra em Angola e Moçambique*. Maputo: Arquivo Histórico de Moçambique, 1998.
- MINTER, W. *Portuguese Africa and the West*. New York: Monthly Review, 1972.
- MOORMAN, M. J. *Intonations: a social history of music and nation in Luanda, Angola, from 1945 to recent times*. Athens: Ohio University Press, 2008.
- MOVIMENTO POPULAR DE LIBERTAÇÃO DE ANGOLA. *História do MPLA*. [Luanda]: Centro de Documentação e Investigação Histórica do Comité Central do MPLA, 2008. 2 v.
- MOVIMENTO POPULAR DE LIBERTAÇÃO DE ANGOLA. *Teses e resoluções: 1º Congresso*. Luanda: INA, 1978.
- PAREDES, M. *Combater duas vezes: mulheres na luta armada em Angola*. Vila do Conde: Verso da História, 2015.
- PIÇARRA, M. do C.; ANTÓNIO, J. (org.). *Angola: o nascimento de uma nação*. Lisboa: Guerra e Paz, 2013-2015. 3 v.
- PIMENTA, F. Ideologia nacional dos brancos angolanos (1900-1975). In: CONGRESSO LUSO-AFRO-BRASILEIRO DE CIÊNCIAS SOCIAIS, 8., 2004, Coimbra. *Anais [...]* Coimbra: Universidade de Coimbra, 2004.
- PINTO, A. C. *O fim do Império português: a cena internacional, a guerra colonial, e a descolonização, 1961-1975*. Lisboa: Horizonte, 2001.
- REIS, F. R. C. *Das políticas de classificação às classificações políticas (1950-1996): a configuração do campo político angolano: contributo para o estudo das relações raciais em Angola*. 2010. Tese (Doutorado em Sociologia) – Instituto Universitário de Lisboa, Lisboa, 2010.

REIS, M. do C. C. Representation sociale de la femme dans le discours nationaliste: le cas de la generation des annés 50 en Angola. *África*, São Paulo, n. 10, p. 140-161, 1987.

RODNEY, W. A economia colonial. In: BOAHEN, A. A. (ed.). *A África sob dominação colonial: 1880-1935*. 2. ed. Brasília, DF: UNESCO, 2010. p. 376-399.

SERRANO, C. *Angola. Nascimento de uma nação: um estudo sobre a construção da identidade nacional*. Luanda: Kilombelombe, 2008.

TALI, J.-M. M. *Dissidências e poder de Estado: o MPLA perante si próprio*. Luanda: Nzila, 2001. 2 v.

VENÂNCIO, J. C. *Literatura e poder na África lusófona*. Lisboa: Ministério da Educação, 1992.

Jornais

Angola. Arquivo do Jornal de Angola (AO AJN). *Jornal de Angola*, nov.-dez. 1975.

Angola. Biblioteca Nacional (AO BN). *Jornal de Angola*, jan. 1976-maio 1977.