

CINEMAS EM ANGOLA:

“UM PASSADO COM O FUTURO SEMPRE ADIADO E UM PASSADO A MERECEM MELHOR PRESENTE”

RENATA DARIVA COSTA¹

RESUMO O presente artigo busca analisar as relações do cinema produzido em/sobre Angola. A produção cinematográfica angolana se inicia em 1968 com o curta de Sarah Maldoror, intitulado *Monangambé*, e com o longa-metragem *Sambizanga* (1972) da mesma diretora. Desde os anos de 1970, uma série de iniciativas transnacionais ocorreram no país buscando a realização da construção de um cinema angolano. José Mena Abrantes, jornalista, dramaturgo e diretor escreve em 1986 em parceria com a Cinemateca Nacional e o Instituto Angolano de Cinema a obra *Cinema angolano um passado a merecer melhor presente* e em 2015, na coletânea organizada por Maria do Carmo Piçarra, o artigo “Cinema angolano: Um passado com o futuro sempre adiado”, o qual é inspiração direta para o título deste artigo. O presente trabalho busca trazer alguns paradigmas sobre a produção transnacional de cinema realizada em Angola percorrendo desde os anos de 1970 até alguns impasses dos dias atuais.

PALAVRAS-CHAVE Cinema; Angola; transnacionalismo; Estado-Nação; produção.

ABSTRACT This article seeks to analyze the relations of cinema produced in/about Angola. Angolan film production began in 1968 with the short film by Sarah Maldoror entitled *Monangambé* and the feature film *Sambizanga* (1972), by the same director. Since the 1970s, a series of transnational initiatives have taken place in the country, seeking to build an Angolan cinema. José Mena Abrantes, journalist, playwright and director, wrote in 1986, in partnership with the Cinemateca Nacional and the Instituto Angolano de Cinema, the work “Cinema angolano um passado a merecer melhor presente” and in 2015, in the collection organized by Maria do Carmo Piçarra, the article “Cinema angolano: Um passado com o futuro sempre adiado”, which is a direct inspiration for the title of this article. The present work seeks to launch some paradigms about the transnational production of cinema carried out in Angola, going from the 1970s to some impasses of the present day.

KEYWORDS Cinema; Angola; transnationalism; Nation-State; production.

¹ Doutoranda pelo Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). Bolsista da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES).

DO COMEÇO...

Angola é um dos últimos países do continente africano a garantir seu processo de independência. Com o fim tardio do Salazarismo/Marcelismo (1933-1974) e uma guerra que se inicia em lugares distintos, tanto dentro como fora do território angolano, em 1961, a independência angolana vem após um longo processo de lutas que englobava agentes tanto em Angola como de fora do país.

Na esfera imagética, a luta pela independência e por uma descolonização da imagem também surgia. Conectada a outros movimentos de intelectuais como Ousmane Sembène (1923-2007), Paulin Vieyra (1925-1987), Ngũgĩ wa Thiong’o (1938-), Safi Faye (1943-2023), Sarah Maldoror (1929-2020),² entre outros(as), surgem, nos anos de 1960, os primeiros trabalhos que vinculam de maneira mais ativa a importância de um cinema anticolonial na nação. Os curtas e longas-metragens realizados por Sarah Maldoror,³ *Monangambée* (1968-1969)⁴ e *Sambizanga* (1972),⁵ respectivamente, foram adaptados de obras literárias do escritor Luandino Vieira, que posteriormente será diretor de uma das frentes filmicas estatais angolanas.

Ambas as obras foram filmadas fora do território angolano, que sofria no período por constantes massacres devido a luta anticolonial. Os filmes não foram bem-vistos por parte do Movimento Popular de Libertação de Angola (MPLA), porque afirmam que as obras de Sarah Maldoror poderiam prejudicar a causa angolana por serem poéticas.⁶ Entretanto, uma série de correspondências entre Mário Pinto de Andrade (1928-1990), companheiro da cineasta e fundador do MPLA (que posteriormente irá romper com uma das frentes do partido) e a *Présence Africaine*, além de escritos do próprio Luandino Vieira, reafirmam a importância e as dificuldades do desenvolvimento das obras no período.⁷

Após a Revolução dos Cravos, em 1974, inicia-se uma série de negociações de tentativas de acordo de paz, sendo a mais conhecida O acordo do Alvor⁸. O nome do acordo se deu devido à cidade onde foi realizado o encontro com dirigentes do MPLA, da UNITA (União Nacional para a Independência Total de Angola), da FNLA (Frente Nacional de Libertação de Angola) e agentes do governo português. Entretanto, as diferenças de projeto de estado-nação entre as três principais frentes partidárias já estavam colocadas em jogo mesmo na guerra anticolonial. Conforme Fernando Tavares Pimenta (2015, p. 102-103), o acordo estabelecia a criação de um governo de transição onde deveriam constar um representante de cada partido, além da criação de ministérios e o governo português. Dentro da conjuntura, estava prevista a criação de uma Assembleia Constituinte e uma constituição provisória.

2 A data de nascimento de Sarah Maldoror é controversa. Autores como Piçarra (2015) colocam o seu nascimento no ano de 1939. Entretanto, após a sua morte grande parte da mídia remeteu a sua data de nascimento ao ano de 1929.

3 Sarah Maldoror foi uma cineasta em constante diáspora. Com sua data de nascimento e origem incertas, não só foi pioneira ao levar elementos cinematográficos para Angola como foi atuante em movimentos vinculados a negritude e ao panafricanismo através do teatro. Em entrevista a Annouchka Andrade (2016, p. 84) há o importante relato: “Ainda que ela não seja africana de nascimento, suas origens, seu trabalho e seu interesse pela causa africana permitem dizer que Sarah Maldoror ocupa um lugar privilegiado no cinema negro mundial”. Para se definir, ela diz: “Sinto-me em casa em toda parte. Sou de toda parte e de lugar algum. Meus ancestrais eram escravos. No meu caso, isso torna as coisas mais difíceis. Os antilhaneses me acusam de não viver nas Antilhas, os africanos dizem que eu não nasci no continente africano e os franceses me criticam por não ser como eles”. A respeito do cinema, a entrevista a sua filha relata: “Não me importa que o autor seja negro ou branco, se a história for interessante. O cinema não tem fronteiras”.

4 Grafia conforme o acervo do Instituto Arsenal de Berlim. Outro nome vinculado a obra é Monangambé que utilizamos no decorrer da escrita do artigo.

5 *Sambizanga* também é nome de um importante bairro de Luanda.

6 Informações que se encontram em correspondências na Fundação Mário Soares. Disponível em: <https://x.gd/F8rhB>. Acesso em: 01 de outubro de 2023.

7 Algumas correspondências da cineasta podem ser visualizadas na Fundação Mário Soares. Disponível em: <https://x.gd/nUrOX>. Acesso em 04 jul. de 2023.

8 O Centro de Documentação 25 de abril da Universidade de Coimbra foi responsável por uma das versões digitalizadas do acordo. Entretanto, a Fundação Tchiweka de Pesquisa possui uma importante versão datilografada que pode ser conferida na página: <https://x.gd/yQuXH>. Acesso em: 01 julho de 2023. A suspensão do acordo do Alvor pode ser conferida em: <https://x.gd/oHPiz>. Acesso em: 01 de julho de 2023.

Angola, logo após a sua independência, acaba por adentrar em duas guerras civis distintas, uma primeira guerra civil marcada principalmente pela Guerra Quente (1947-1991)⁹ e pelo confronto de ideias acerca da recente nação e uma segunda guerra civil (1975-1992), pós-eleições em 1992, assinada principalmente pela polaridade entre a UNITA e o MPLA. Apesar do constante campo de disputas políticas e territoriais, dentro da circulação social das imagens cinematográficas, grande parte das obras fílmicas foram realizadas como forma de apoio ao MPLA nos anos iniciais pós-independência.

No decorrer da pesquisa sobre cinema e história em Angola,¹⁰ iniciada ainda na graduação em História, encontramos uma série de agentes e indivíduos transnacionais que ainda são desconhecidos frente a importância de suas obras.¹¹ A falta de políticas de acervo, de continuidade e de preservação de uma cinemateca angolana que realize parcerias para restauração dos filmes, de incentivo e promoção de jovens cineastas na atualidade tem sido alguns dos principais empecilhos para a valorização e pesquisas destas cinematografias. Desde 2013 uma série de trabalhos como a coletânea de três volumes, *Angola*, organizada por Maria Piçarra e Jorge António (2013, 2013 e 2015), algumas dissertações e teses nacionais,¹² além da recente e importante obra nacional *CineGrafias Angolanas* (2022), publicada pela editora Kapulana, buscam reverter este cenário.¹³

A presença brasileira foi constante desde os primórdios da construção da cinematografia angolana, bem como na divulgação após a independência. Glauber Rocha (1939-1981), em 1974, numa iniciativa coletiva, filmou o documentário *As armas e o povo* (1975) abordando a questão do 25 de Abril e a Revolução dos Cravos, bem como qual modelo socialista de governo deveria ser adotado no pós-salazarismo. Em Angola, Ademir Ferreira lança três documentários juntamente com a TPA (Televisão Popular de Angola, atualmente Televisão Pública de Angola) e o Conselho Nacional de Cultura e a série *Um só Povo* (1977) (*Muila*, *Mucubal Muchimba* e *Cuanama-Mucanama-Mucandala*), com o objetivo de buscar uma aproximação com o 3º Plenário do Comité Central do MPLA (Abrantes e Matos-Cruz, 2002, p. 27).



Imagem 1 – *Mucubal e Muchimba* (1977) Ademir Ferreira. À direita, cena (1'52) e à esquerda, cena (1'56) de abertura do documentário contendo informações de produção.

9 Utilizamos o conceito de Guerra Quente como demarcação de diferença da Guerra Fria a partir da leitura de Shubin (2008) e Westad (2017), pois os campos de disputa tensionados pelo conceito de Guerra Fria não levam em consideração as experiências no continente africano e asiático.

10 A coletânea organizada por Piçarra e Jorge António, *Angola o Nascimento de uma nação* (volumes I, II e III) foram primordiais nas coletas de dados ainda no decorrer da graduação. Além disso, fundos virtuais como a Casa Comum da Fundação Mário Soares e a Associação Tchiweka de Documentação, além de escritos de José Abrantes e Matos Cruz (1986, 2002) e catálogos de mostras de cinema tem nos auxiliado neste processo.

11 Diversos cineastas pioneiros em Angola como António Ole (1951-), Asdrúbal Rabelo (1953-), a equipe Angola Ano Zero, da Unicité, além dos cineastas vinculados ao Instituto Cubano de Rádio e Televisão (ICRT), Óscar Gil (1953-), entre vários outros, ainda são desconhecidos no Brasil.

12 Algumas teses nacionais sobre o tema ver: JESUS, Leandro Santos Bulhões de. *Imagens de Angola, Imagens de Memória: Cinema, marcas, descobertas (tempos das lutas anticoloniais, tempo das independências)*. Brasília. 333 f. Tese de Doutorado em História, Programa de Pós-Graduação em História, UNB, Brasília, 2013. MARTINS, Charles. *As Novas representações do cinema angolano: narrativas e produção de alteridades*. Recife. 2014. 105f. Dissertação de Mestrado em Antropologia, Programa de Pós-Graduação em Antropologia, UFPE, Recife, 2014. CRUZ, Paula. *Vulnerabilidade, resiliência e identidades: construções narrativas no cinema angolano um estudo comparado de Oxalá cresçam Pitangas! e É dreda ser angolano*. 2015. 187f. Tese de Doutorado em História, Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2015.

13 Anteriormente a esta publicação, houve apenas um pequeno catálogo de cinema Angolano de uma mostra de cinema realizada nos anos 1980.

O Brasil também foi um dos primeiros países a reconhecer a independência angolana, mesmo que em plena ditadura militar brasileira, e a noticiar em revistas como a *Realidade*¹⁴ e, posteriormente a *Veja*. O apoio às independências africanas no Brasil auxiliaram a formação de campos de estudos no país, conforme Jerry Dávila (2011). O mesmo ocorre no fluxo de novelas, músicas e narrativas brasileiras, que dão origem ao nome de um dos maiores mercados populares de Luanda, Roque Santeiro, em homenagem à telenovela brasileira de mesmo nome.

Apesar da forte presença brasileira em Angola e a necessidade de mais pesquisas que abordem a entrada brasileira no território angolano num período de ditadura militar e a ambiguidade deste apoio, já que o país estava pautado num governo socialista,¹⁵ ainda há a carência de informações sobre a circulação de redes de intelectuais e a falta de políticas de restauro é uma constante para qualquer pesquisador(a), que queira se aventurar sobre as cinegrafias angolanas, remetendo a uma fala já dita por Ruy Duarte de Carvalho: “a da urgência”.

[...] a já então TPA pode, desde a sua primeira emissão, difundir o cinema angolano feito por angolanos. Assim, se poderá resumir, em nosso parecer, o surgimento do cinema angolano, desde que não se perca de vista a participação de militantes nacionalistas nas filmagens de documentários realizados anteriormente por cineastas estrangeiros na frente da luta de libertação. A cinematografia angolana está ligada, como se vê, uma característica predominante: **a da urgência**. [...] Estávamos perante a evidência explícita do nascimento de um novo país africano, de uma consciência nacional alargada pela independência a toda extensão de um território ainda ontem dividido num considerável número de ex-nações. (Carvalho, 2008, p. 388-389, grifo nosso)

Após esta pequena introdução, vejamos agora a criação dos aparelhos estatais no decorrer dos anos de 1970. Posteriormente, as produções contemporâneas angolanas realizadas na atualidade, pós-guerra eleitoral.

A CRIAÇÃO DE APARELHOS ESTATAIS E O FLUXO TRANSNACIONAL...

Logo após a independência, os governantes de Angola iniciam uma série de estatizações voltadas para a produção e promoção fílmica no país. A televisão se estatiza tornando-se a Televisão Popular de Angola. Há a criação do Laboratório Nacional de Cinema (LNC) e, futuramente, em 1977, a consolidação do Instituto Angolano de Cinema (IAC). A cargo de cada órgão estiveram presentes importantes intelectuais como Luandino Vieira e Ruy

14 A Revista *Realidade* é antecessora da Revista *Veja* e teve seu período de circulação entre 1966 e 1976. Parte do acervo da revista se encontra digitalizado em preto e Branco na Hemeroteca Digital. Disponível em: <https://x.gd/mhFJp>. Acesso em: 04 de julho de 2023.

15 No ano de 1977, o MPLA passa por sua maior cisão, anexando a sigla PT (Partido dos Trabalhadores) ao final, tornando-se MPLA-PT (Bittencourt, 2002).

Duarte de Carvalho.¹⁶ Entretanto, havia impasses entre os projetos de imagens em movimento entre os intelectuais vinculados ao MPLA antes do surgimento dos aparelhos estatais e após a criação deles. Contudo, apesar das diferenças, havia toda uma rede de entrada e de circulação de diferentes intelectuais e cineastas que passavam por Moçambique, Brasil, França, Itália, Cuba, entre outros países.

Com intuito da criação de um cinema nacional que abordasse novas imagens e desvinculasse o recente país africano de séculos de colonização, Angola inicia uma formação para novos cineastas. Luandino Vieira chama a equipe francesa da *Unicité* (Bruno Muel, Antoine Bonfanti e Marcel Trillat), além de colaboradores como Jean-Luc Godard (França, 1930-2022), Jean Rouch (França, 1917-2004) e Chris Marker (França, 1921-2012) para um treinamento juntamente com a TPA (Abrantes, 2015, p. 15). Nesta primeira fase, outros importantes blocos de cinema, como a Equipa Ano Zero financiada pelo Instituto Português de Cinema e pelos irmãos Henriques, Francisco, Carlos e Victor, irão estruturar os primeiros passos do Laboratório Nacional de Cinema (LNC) e, posteriormente, o Instituto Angolano de Cinema (IAC). Além desses primeiros núcleos, a partir de 1976-1977, há uma ampliação da presença cubana em Angola, dada pelos cursos realizados pelo Instituto Cubano de Rádio e Televisão (ICRT).

A partir da formação dada pelo ICRT, diversos cineastas e técnicos fizeram parte dessa “equipe”, como Mário Viana, Simon Escobar, Pineda e Cabrera¹⁷ (Abrantes, 1968, p. 7). Além disso, a partir da Operação Carlota, que se constituiu na entrada de tropas cubanas para o apoio ao MPLA em 1975, há o surgimento de novos cineastas que estabeleceram novas relações com Angola como Santiago Álvarez (1919-1998), José Massip (1926-2014), Fernando Pérez (1944-) e Miguel Fleitas (1956-),¹⁸ todos com visões diversas sobre a formação da recente nação.

Conforme a obra organizada pela Cinemateca Nacional de Angola, Edecine e Instituto Angolano de Cinema¹⁹ com a capa realizada pelo artista e cineasta António Ole e escrita por Menas Abrantes, os anos iniciais da independência foram marcados:

O momento de (1975/76) era de grande convulsão política e de intensa mobilização popular e, por essa razão, nada mais natural que as primeiras produções de cinema nacional sejam em forma de “cinema directo” e se limitem a registrar e a acompanhar, de uma forma um tanto ou quanto dispersa, as actividades político militares e o clima de festa e de luta vivido por todo o povo nessa fase de transição. A única excepção do período é talvez o filme de Rui Duarte “Geração 50” (1975) (sobre a poesia dos três grandes poetas nacionais que iniciaram a luta moderna contra o colonia-

16 A partir da pesquisa desenvolvida, vimos que o escritor Luandino Vieira fica a cargo do LNC e Ruy Duarte de Carvalho da TPA, como nos mostra o fragmento acima sobre a exibição de filmes por meio da televisão. Ver: COSTA, Renata Dariva. *Oxalá Cresçam Pitangas* (2005/7) e *É Dreda ser Angolano* (2006/8): *Olhares sobre Luanda através do cinema de retomada angolano e do cinema de poeira*. Porto Alegre. 2020. 247f. Dissertação de Mestrado em História, Programa de Pós-Graduação em História Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2020.

17 Cineastas vinculados ao ICRT. Mariana Villaça (2010), ao pesquisar as relações do cinema cubano, traz o levantamento das redes de intelectuais vinculados aos aparelhos estatais em Cuba. Ver: VILLAÇA, Mariana. *Cinema Cubano: Revolução e Política Cultural*. São Paulo: Alameda, 2010.

18 Os cineastas foram responsáveis, em especial Santiago Álvarez, pelo estabelecimento e criação de diversos programas para o desenvolvimento do audiovisual em Cuba que atraía jovens cineastas de outros lugares da América e da África em busca de formação profissional. Santiago Álvarez foi diretor dos *Noticieros* do ICAIC, cinejornal oficial da ilha caribenha pós-revolução. Os estudos sobre o cinema de Cuba podem auxiliar o entendimento sobre outros campos da história do cinema, como o Terceiro Cinema na América latina e as cinematografias produzidas no continente africano. Buscando tecer as redes cinematográficas entre a América e a África, Silva (2020) realizou uma pesquisa sobre a relação das imagens cinematográficas entre Cuba e alguns países africanos, em especial, os países africanos de língua portuguesa.

19 REPÚBLICA POPULAR DE ANGOLA. *Cinema angolano um passado a merecer melhor presente*. Luanda: Cinemateca Nacional; Instituto Angolano de Cinema; Edecine, 1986.

lismo-Agostinho Neto, António Jacinto e Viriato da Cruz) que inaugura uma linha de carácter marcadamente cultural que irá ser sobretudo continuada por António Ole. (Abrantes, 1986, p. 6, grifo nosso)

Ao pensarmos alguns conceitos lançados como “cinema directo” e “cinema urgente”, é impossível desconectar a produção transnacional e ao mesmo tempo angolana com demais debates sobre o “Terceiro Cinema” e as demais categorias de um cinema emergente, muitas vezes com um viés de contra narrativa aos diferentes fascismos e autoritarismos existentes durante o século XX. Entretanto, apesar do carácter transnacional de produção de uma obra, dada pelo seu custo financeiro, ainda não pensamos nos cinemas produzidos em cada país do continente africano, colocando em caixinhas como “Cinema Mundo”, “Cinemas Estrangeiros”, “Cinemas Africanos”, para a promoção em festivais, muitas vezes não observando a especificidade de cada caso e do desenvolvimento da indústria cinematográfica de cada país (Oliveira, 2019).

Sílvio Marcus de Souza Correa (2018, p. 169) alerta que ao se falar sobre o “cinema africano e/ou a literatura africana”, as palavras e os gestos muitas vezes perdem a sua territorialidade. Entretanto, a mesma falta de cuidado não ocorre na cinematografia francesa, com figuras como Jacques Tati ou Jean-Luc Godard, que são vistos quase como um laboratório *made in france*. Ao analisar o caso de Ousmane Sembène, que não fez parte de nenhuma *intelligentsia*, Correa (2018) destaca ainda estes descasos com as obras produzidas no continente africano dentro da historiografia.

A aproximação com circuitos sociais da imagem e um viés histórico mais horizontal, talvez seja uma forma da aproximação destas redes de intelectuais que estavam interconectados, mas que ainda são silenciados tanto na história como na história do cinema e demais áreas afins. Contudo, a história global, como campo historiográfico, ao pensar estas redes e fluxos transnacionais ainda cai no excesso de produções bibliográficas produzidas em língua inglesa. Entretanto, Conrad (2019, p. 61-75) aborda diversos elementos onde a aproximação da história global favorece a pesquisa de redes de intelectuais observando seu carácter transnacional. A comparação na análise de filmes buscando observar as suas influências estéticas, as aproximações com os estudos pós-coloniais, podem ser algumas estratégias para fugir da própria construção eurocêntrica ainda presente no campo da história e do cinema.

Neste sentido, vale destacar ainda a produção de Ruy Duarte de Carvalho. Carvalho foi escritor, antropólogo e cineasta. De naturalidade portuguesa, adquire a cidadania angolana devido aos seus trabalhos realizados em Angola (Piçarra, 2015, p. 101-102). O autor produziu obras com o objetivo de promover a popularização da re-

cente independência angolana como *Uma festa para viver* (1975-1976), obras de cunho etnográfico como a série *Presente Angolano*, *Tempo Mumuila* e *Nelisita*.²⁰

Ruy Duarte de Carvalho, ou Rui Duarte a depender da obra,²¹ assim como Sarah Maldoror, é por si só um sujeito transnacional e diaspórico. De origem portuguesa, nascido em Santarém, adotará a cidadania angolana em 1983. Formado no curso de regente agrícola, na Escola Superior Agrária de Santarém, Ruy Duarte passa por Moçambique, Namíbia e Inglaterra, onde fez, em 1972, um curso de realização para o cinema, em Londres. Também trabalhou na Estação Experimental do Caráculo, onde se fixou em território angolano, mas vincula-se à causa angolana através da escrita, a qual nunca abandonou. Trabalhou na Televisão Popular de Angola como realizador (1975). Estudou antropologia na École des Hautes Études en Sciences Sociales de Paris (Serrano; Mourão, Munanga, 2010, p. 282).

Segundo Piçarra (2015, p. 103), é entre 1975 e 1982 que o ex-criador de ovelhas, ex-fabricante de cerveja e poeta, acrescenta o “de Carvalho” ao seu nome. É neste mesmo período, que Ruy produz sua série “*Presente Angolano*, *tempo Mumuila*” e *Nelisita*, como resultado de parte da sua tese, *Em cinema e Antropologia - Para além do Filme Etnográfico*.

Ruy Duarte de Carvalho busca uma aproximação com o cinema etnográfico. Em outra obra posterior, *A câmara, a escrita e a coisa dita...fitas, textos e palestras* (2008), Duarte retoma a ideia de um ponto de equilíbrio entre a realização de um cinema etnográfico dentro dos impasses de Jean Rouch e Ousmane Sembène. Jean Rouch, etnógrafo francês vinculado ao cinema direto, esteve presente em Moçambique a pedido do governo, pós-independência moçambicana, juntamente com o cineasta luso-brasileiro Ruy Guerra, entre outros intelectuais.²²

O cineasta senegalês Ousmane Sembène realiza uma crítica ao trabalho de Jean Rouch e seus usos da etnografia em solo africano:

You say seeing. But in the domain of cinema, it is not enough to see, one must analyze. I am interested in what is before and after that which we see. What I do not like about ethnography, I'm sorry to say, is that it is not enough to say that a man we see is walking; we must know where he comes from, where he is going. [...] What I hold against you and the Africanists is that you look at us as if we were insects. (SEMBÈNE, 2008, p. 4-5)²³

20 No mesmo período Ruy lança *Balanço do Tempo na cena de Angola*, que tem um caráter de manual didático de história sobre o país.

21 Conforme conversa e palestra com a professora Ana Paula Tavares na IV Mostra de Cinema Africano da Faculdade de Letras (UFRJ) ocorrido em 2023, não há um objeto claro para a escolha do autor para o uso da grafia de seu nome em determinado momento por Rui Duarte e em outras obras (principalmente literárias) com a assinatura do nome como Ruy Duarte de Carvalho. Seu nome completo é Ruy Alberto Duarte Gomes de Carvalho.

22 Jean Rouch (1917-2004), cineasta e antropólogo francês, esteve em vários países do continente africano. Partindo da etnografia, realizou várias obras filmicas de cunho documental ou ficcional. Ousmane Sembène (1923-2007) por sua vez, foi um dos pais do cinema produzido no continente, juntamente com Paulin Vieyra (1925-1987). De origem senegalesa, seus filmes traziam para o debate, através do recurso do audiovisual, diversas questões, como o colonialismo e neocolonialismo, questões de gênero, diáspora, entre outros. Sembène fez duras críticas ao trabalho de Jean Rouch e ao uso do cinema etnográfico. Para ele, a etnografia era um olhar de fora e, mantinha a mesma estrutura colonial, de olhar para os africanos como se fossem insetos, como veremos a seguir.

23 Você diz vendo. Mas no domínio do cinema não basta ver, é preciso analisar. Estou interessado no que está antes e depois daquilo que vemos. O que não gosto na etnografia, lamento dizer, é que não basta dizer que um homem que vemos está caminhando; devemos saber de onde ele vem, para onde vai. [...] O que eu tenho contra você e os africanistas é que vocês olham para nós como se fôssemos insetos.

Entretanto, Ruy Duarte de Carvalho busca uma quebra com os usos colonialistas do qual a etnografia estava vinculada, ou como o próprio autor coloca, um ponto de equilíbrio. Indo ao encontro de uma geografia de afetos, Duarte dedica a sua vida ao estudo de vários povos, entre eles os Kuvale, procurando uma aproximação com os contos de tradição oral em território angolano. Ruy Duarte, foi pioneiro ao se utilizar do recurso da etnografia para filmagens no período pós-independência.

Carvalho, em sua filmografia possui uma outra peculiaridade, a do não uso de língua portuguesa como narrativa exclusiva em suas obras fílmicas. Ele e Sarah Maldoror possuem esta especificidade frente às obras lançadas no decorrer dos anos de 1960-1980. Neste sentido, podemos ver que o transnacionalismo realizado em território angolano também é uma geografia de seus indivíduos, onde o próprio indivíduo diaspórico vive num entre lugar.²⁴

Nas suas produções fílmicas iniciais, *Uma festa para viver* possui uma outra peculiaridade: a divulgação da independência angolana para locais dentro do território angolano onde o cinema ainda não chegava. A taxa de analfabetismo em Angola na época era bastante elevada, então a obra tinha como objetivo trazer um caráter informativo sobre o que era uma “independência” e o que ela modificaria a vida cotidiana das pessoas. Com a sua exibição para a TPA, o média-metragem buscou entrevistar as famílias angolanas que vivem nos musseques.²⁵ Do Carmo (2015, p. 109) ressalta que o média-metragem recebeu o prêmio de Tashkent da Organização da Solidariedade Afro-asiática.

A obra *Uma festa para viver*, de caráter militante, é vinculada a uma forma de homenagem a diversos intelectuais vinculados ao MPLA. Inicia-se com uma estrela onde há o slogan “11 de novembro: uma festa para viver, um só povo, uma só nação com o MPLA” e anuncia a realização da equipe Chatertone, que carece de maiores informações sobre seu surgimento até o presente momento, mas pode ter sido mais uma das inúmeras pequenas produtoras surgidas no período.²⁶ Na obra há a constante presença de um calendário entre o decorrer das entrevistas, que vai marcando os dias para o anúncio da independência de Angola e tem a sua conclusão com uma “grande festa para viver”, onde há a troca da bandeira portuguesa para a bandeira angolana.

Musicalmente o média-metragem contou com o ritmo musical do Semba. Marisa Moorman (2008) ressalta que o Semba se consolidou como um elemento de identidade nacional vinculado aos musseques e aos espaços clandestinos que buscavam a independência do país. O ritmo musical também está presente no primeiro longa-metragem angolano *Sambizanga* (1972),²⁷ onde a principal protagonista da obra, Maria, parte para a cidade de Luanda à

24 Pensamos aqui o conceito do entre lugar a partir de Homi Bhabha (1998). Para o autor, a própria experiência do sujeito o torna um ser diaspórico, se expande as fronteiras delimitadas pela construção do estado-nação.

25 Musseque ou musseque é o chão de adobe. É a designação de lugares periféricos semelhantes às favelas no Brasil.

26 Na palestra de Ana Paula Tavares no encontro organizado na UFRJ entre 1975 e 1977, a convidada ressalta que há o surgimento pequenas produtoras que tem um pequeno período de atuação até seu encerramento.

27 Autores como Nascimento (2020) e Alves (2015) têm trazido, para esfera de publicações em língua portuguesa, alguns elementos importantes sobre a musicalidade e clandestinidade nos espaços dos musseques. Recentemente, há um pequeno documentário de realização de Miguel Correa Augusto sobre o bairro.

procura de seu marido e, mesmo com um desfecho não favorável para a sua família, o filme se encerra com um encontro de apoio para todos os militantes da causa angolana ao som do Ngola Ritmos.²⁸



Imagem 2 – *Uma festa para viver* (1975) de Ruy Duarte de Carvalho. A esquerda cena 00'04 e a direita cena 0'09 abertura do documentário contendo informações de produção e o slogan do MPLA.

Apesar dos usos do cinema para fins políticos e partidários, os anos de 1960 e 1970 não podem ser vistos apenas para fins de Estado-nação. O próprio Ruy Duarte de Carvalho, como vimos anteriormente, produz tanto obras de cunho político como filmes da sua fase vinculado à militância partidária. Diversos intelectuais surgiram neste período, e alguns irão seguir para outros caminhos, como é o caso de António Ole,²⁹ que migrou para as artes visuais.

Com o início de uma Guerra Civil, logo após o surgimento de um novo Estado-nação e de uma segunda guerra civil, dada pelos confrontos políticos entre o MPLA e a UNITA, houve sempre o interesse de jovens cineastas em colocar Angola como um espaço para a produção e promoção fílmica, buscando o integrar a produção angolana frente a festivais de cinema e outros circuitos de imagens.

O encerramento das estruturas estatais vinculadas ao Laboratório Nacional de Cinema e ao Instituto Angolano de Cinema é algo bastante controverso. No decorrer da pesquisa de mestrado em História já desenvolvida *Oxalá Cresçam Pitangas* (2005/7) e *É Dreda ser Angolano* (2006/8): *Olhares sobre Luanda através do cinema de retomada angolano e do cinema de poeira* (2020), encontramos diversas possíveis datas sobre o fechamento destas

28 O Ngola Ritmos foi um dos principais grupos musicais que se utilizava da música como ferramenta para a luta anticolonial. Com o ritmo musical do Semba, o grupo foi representado em diversas obras fílmicas como em *Sambizanga* (1972) de Sarah Maldoror.

29 Sobre o caso de António Ole, Rui Simões realizou um documentário sob produção da Real Ficção sobre a trajetória do artista.

estruturas. Acreditamos que a dificuldade de localizar uma data exata possui uma relação direta com os diferentes conflitos civis ocorridos no período. Alguns autores apontam o decorrer dos anos de 1980 como data de término, outros os anos de 1990. A partir do levantamento realizado durante a pesquisa, percebeu-se que houve uma integração entre os aparelhos culturais literários com o nome de Instituto Nacional das Indústrias Culturais - INIC (Abrantes e Matos-Cruz, 2002, p. 57).

No decorrer dos anos de 1990, surge em Angola uma outra forma de se pensar o cinema, dos cineastas da poeira. Jovens vindos das regiões dos musseques retomam a ideia de uma câmera na mão realizando uma nova forma de cinema direto, como os pioneiros dos anos de 1970. Com o objetivo de mostrar as dificuldades da sociedade que os cerca, estes filmes são realizados em poucos dias e vendidos em mercados populares. Os filmes têm a sua edição realizada em casa, muitas vezes, num computador residencial. Há a produção, igualmente, de filmes de ficção, principalmente voltados para “ação”. Levin (2015, p.75-76) ressalta que estes cineastas se designam como “realizadores da poeira” ou “realizadores do guetto”, e sonham com o surgimento de uma Angollywood,³⁰ onde o país seja colocado no mapa das grandes produções cinematográficas. Muitas dessas obras da atualidade têm obtido sucesso de bilheteria, apesar das dificuldades de produção e distribuição no cotidiano.

30 Nomenclatura que remete a produção cinematográfica em larga escala de Hollywood.

ANOS 2000, “UM PASSADO A MERECE MELHOR PRESENTE”

José Mena Abrantes talvez seja um dos maiores críticos e escritores sobre o cinema angolano produzido em Angola. Em 1986, juntamente com o Instituto Angolano de Cinema e a Cinemateca Nacional, escreve *Cinema angolano um passado a merecer melhor presente*. Já em 2002, juntamente com José Matos Cruz, lançou uma pequena obra pelas edições Chá de Caxinde sob o título *Cinema em Angola*. Em 2015, na coletânea lançada sobre cinemas angolanos organizada por Maria Piçarra e Jorge António, num olhar um tanto mais pessimista, escreve o capítulo “Cinema Angolano: Um passado com o futuro sempre adiado”, realizando um pequeno panorama do cinema angolano e produzido sobre Angola. O autor aborda os anos de 1985 até os anos 2000 como um “impasse”, e os anos de 2001 a 2005 como “sinais de revitalização”, e, por fim, 2006 a 2015 como a “década das incertezas”. Há um constante questionamento sobre o futuro do cinema angolano observável em seus títulos e subtítulos. Entretanto, apesar das dificuldades do dia a dia, vale ressaltar que o cinema de poeira tem ganhado cada vez mais espaço juntamente com a exibição de obras de Nollywood. A partir de 2013-2015 também temos observado um crescente

aumento no número de trabalhos de conclusão, dissertações e teses no Brasil e em Portugal nas variadas áreas do conhecimento, como História, Cinema, Antropologia, Letras, entre outros.

É ainda nos anos 2000 que surgem novas publicações, como “*Angola, cinema 2009*” pelo IACAM (Instituto Angolano de Cinema Audiovisual e Multimédia), que traz numa edição trilingue (português, inglês e francês), com suas diferenças para cada idioma, um pouco do que tem se produzido em Angola até determinado período da publicação. É também nos anos 2000 que sai a importante trilogia sobre cinema angolano já citada no decorrer deste artigo. Recentemente, com o apoio de editais de pesquisa dados pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado do Rio de Janeiro (FAPERJ), é lançada mais uma obra voltada para as cinematografias angolanas. Sem esquecer, ainda é importante ressaltar a obra sobre as salas de cinema em Angola, buscando a valorização destes importantes espaços que já foram utilizados tanto pelo cinema colonial português como pelo país pós-independência. *Angola Cinemas* (2015) de autoria de Walter Fernandes e Miguel Hurst, além da produção textual, traz a fotografia como um importante relato das salas de cinema na atualidade, buscando uma política de reparação destes importantes espaços com a arquitetura vinculada ao movimento arquitetônico do “moderno tropical” e que, além de espaço destinado como “salas de cinema”, eram importantes centros culturais para outras atividades, como teatro, shows de música, exposições etc.

Yanara Santana e Augusto Coxe (2020), num artigo sobre acervos debatem a questão da preservação de arquivos audiovisuais vinculados à Cinemateca Nacional de Angola e à importância de desenvolver o Arquivo Fílmico da Cinemateca de Angola (CINA). Apesar de todas as dificuldades para a preservação desse importante acervo, que não diz apenas respeito à História de Angola, importantes iniciativas individuais e/ou de pequenos grupos coletivos agem para um novo futuro para o audiovisual angolano.

O mesmo cuidado e debate pode ser observado por diversos cineastas independentes que surgem constantemente no país, e importantes coletivos de produção audiovisual, como a *Geração 80*, que produziu uma obra importante com muitas horas de coleta de imagens e relatos no projeto *Angola nos trilhos da Independência* (2014). A *Geração 80* também realizou importantes filmes de crítica social com financiamento do Festival de Rotterdam, como *Ar Condicionado* (2020), que também esteve disponível na plataforma de streaming Mubi. Recentemente, a produtora também realiza médios, longas e curtas-metragens como o brilhante filme *Nossa Senhora da loja do Chinês* (2022), que remete a várias críticas sociais realizadas por cineastas pioneiros do continente africano de uma forma poética de extrema magnitude. *Do outro lado do mundo* (2016) aborda a presença chinesa

no país. Já *Para lá dos meus passos* (2019), a importância do trabalho da Companhia de Dança Contemporânea de Angola. Isto apenas para citar alguns dos importantes trabalhos desenvolvidos pelo coletivo.

Um melhor presente também pode ser visto em diversas iniciativas como as do escritor angolano Ondjaki, que tem adaptado suas obras literárias para a linguagem do audiovisual. O canal do projeto *Filmes sem futuro* (2014) no *Youtube* tem realizado um trabalho de divulgação dos cinemas independentes. A entrada de filmes angolanos em espaços virtuais, como a Netflix e mostras de cinema, também é algo que merece ser debatido em relação ao acesso e distribuição das obras na atualidade. Além disso, há a forte presença de diversos cineastas da poeira que buscam através da imagem e do audiovisual uma forma de expressão artística de denúncia social, divertimento e novas formas de experimento.

Resgatar a história da produção audiovisual angolana não diz respeito apenas à História de Angola. Seus sons, cores, indivíduos, redes transnacionais, debates sobre o cinema direto, o cinema urgente, seus vínculos (ou não) com o Terceiro Cinema e estímulo para a criação de escolas de cinema e de uma política de restauro e preservação na cinemateca nacional diz um pouco sobre cada um de nós e os cuidados de cada caso específico com os múltiplos olhares com as Áfricas.

REFERÊNCIAS

- ABRANTES, José Mena. Cinema Angolano: Um passado com um futuro sempre adiado. In: PIÇARRA, Maria; ANTÓNIO, Jorge (orgs.). *Angola o Nascimento de uma nação. Volume III: O cinema da Independência*. Lisboa: Guerra e Paz, 2015.
- ABRANTES, José Mena; MATOS-CRUZ, José de. *Cinema em Angola*. Luanda: Chá de Caxinde, 2002.
- ALVES, Amanda Palomo. *Angolano segue em frente: um panorama do cenário musical urbano de Angola entre as décadas de 1940 e 1970*. Tese de doutorado em História, UFF, 2015.
- ANDRADE, Annouchka de. "Um olhar sobre o mundo". In: MONTEIRO, Lúcia Ramos (org.). *África(s): cinema e revolução*. São Paulo: Buena Onda Produções Artísticas e Culturais, 2016.
- BHABHA, HOMI. *O local da Cultura*. Belo Horizonte: UFMG, 1998.
- BITTENCOURT, Marcelo. *"Estamos juntos" O MPLA e a Luta Anticolonial (1961- 1974)*. Tese de doutorado em História, UFF, 2002.
- BUSCH, Annett. *Ousmane Sembene Interviews*. Estados Unidos: Mississippi Universi, 2008.
- CARIBE COMUNICAÇÕES et al. *Mostra do cinema angolano*. Rio de Janeiro: Caribe Comunicações, 1983.
- CARVALHO, Ruy Duarte. *A câmara, a escrita e a coisa dita...fitas textos e palestras*. Lisboa: Edições Cotovia, 2008.
- _____, Ruy Duarte. *O Camarada e a Câmera Cinema e Antropologia além do filme etnográfico*. Luanda: INALD, 1984.
- CONRAD, Sebastian. *O que é a história global?* Lisboa: Edições 70, 2019.
- CORREA, Sílvio. "Ousmane Sembène e a África Traduzida em Palavras e Imagens". In: FILHO, Silvío; NASCIMENTO, Washington (orgs.). *Intelectuais das Áfricas*. São Paulo: Pontes: 2018.
- COSTA, Renata Dariva. *Oxalá Cresçam Pitangas (2005/7) e É Dreda ser Angolano (2006/8) : Olhares sobre Luanda através do cinema de retomada angolano e do cinema de poeira*. Porto Alegre. 2020. 247f. Dissertação (Mestrado em História)- Programa de Pós Graduação em História Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2020.
- CRUZ, Paula. *Vulnerabilidade, resiliência e identidades: construções narrativas no cinema angolano um estudo comparado de Oxalá cresçam Pitangas! e É dreda ser angolano*. 2015. 187f. Tese (Doutorado em História) -Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2015.
- DÁVILA, Jerry. *Hotel trópico: o Brasil e o desafio da descolonização africana, 1950- 1980*. São Paulo: Paz e Terra, 2011.
- FERNANDES, Walter; HURST, Miguel. *Angola Cinemas*. Alemanha: STEIDL; Goethe Institut, 2015.
- INSTITUTO Angolano de Cinema Audiovisual e Multimédia. *Angola Cinema 2009*. Angola: GAM, 2008.
- JESUS, Leandro Santos Bulhões de. *Imagens de Angola, Imagens de Memória: Cinema, marcas, descobertas (tempos das lutas anticoloniais, tempo das independências)*. Brasília. 333 f. Tese de Doutorado em História, Programa de Pós-Graduação em História, UNB, Brasília, 2013.

- LEVIN, Tatiana. Dos filmes dos pioneiros aos realizadores da poeira: que cinema angolano? In. PIÇARRA, Maria; ANTÓNIO, Jorge. *Angola o nascimento de uma nação*. Lisboa: Guerra e Paz, 2015.
- MARTINS, Charles. *As Novas representações do cinema angolano: narrativas e produção de alteridades*. Recife. 2014. 105f. Dissertação de Mestrado em Antropologia, – Programa de Pós-Graduação em Antropologia, UFPE, Recife, 2014.
- MOORMAN, Marisa. *Intonations. A Social history of music and nation in Luanda, Angola, from 1945 to recent times*. Ohio: Ohio University, 2008.
- NASCIMENTO, Washington. *Jogo nas sombras: realidades misturadas, estratégias de subjetivação e luta anticolonial em Angola (1901-1961)*. Bahia: Edições UESB, 2020.
- OLIVEIRA, Jusciele Conceição Almeida de. Entre o Norte e o Sul. Entre o quente e o frio. Nada é tão simples: reflexões históricas, teóricas, temáticas e estéticas, talvez contemporâneas, sobre cinemas africanos. *Revista Vazantes*, v. 3, n. 1, 2019, p. 130-151.
- PIÇARRA, Maria. Ruy Duarte: um cinema de urgência para resgatar Angola do Hemisfério do observado. In. PIÇARRA, Maria; ANTÓNIO, Jorge (orgs.). *Angola o Nascimento de uma nação. Volume III: O cinema da Independência*. Lisboa:Guerra e Paz, 2015.
- PIÇARRA, Maria; ANTÓNIO, Jorge (orgs.). *Angola o Nascimento de uma nação. Volume I: O cinema do Império*. Lisboa: Guerra e Paz, 2013.
- PIÇARRA, Maria; ANTÓNIO, Jorge (orgs.). *Angola o Nascimento de uma nação. Volume II: O cinema de Libertação*. Lisboa: Guerra e Paz, 2013.
- PIÇARRA, Maria; ANTÓNIO, Jorge (orgs.). *Angola o Nascimento de uma nação. Volume III: O cinema da Independência*. Lisboa: Guerra e Paz, 2015.
- PIMENTA, Fernando Tavares. *Descolonização de Angola e de Moçambique. O comportamento das minorias brancas (1974-1975)*. Goiás: Editora UFG, 2015.
- REPÚBLICA POPULAR DE ANGOLA. *Cinema angolano um passado a merecer melhor presente*. Luanda: Cinemateca Nacional; Instituto Angolano de Cinema; Edecine, 1986.
- SANTANA, Yanara; COXE, Augusto. "A preservação de arquivos audiovisuais: um olhar ao arquivo filmico da Cinemateca Nacional de Angola". *Revista Publicando*, 2020, p. 35-49.
- SHUBIN, Vladimir. *The Hot "Cold War": The USSR in Southern Africa*. Michigan University: EUA, 2008.
- SILVA, Alexsandro de Sousa e. *A câmera e o canhão: a circulação das imagens cinematográficas entre Cuba e países africanos (1960-1991)*. São Paulo. 2020. 251f. Tese de Doutorado em História, Programa de Pós-Graduação em História Universidade de São Paulo, São Paulo, 2020.
- VILLAÇA, Mariana. *Cinema Cubano: Revolução e Política Cultural*. São Paulo: Alameda, 2010.
- WESTAD, Odd Arne. *The cold war: a word history*. New York: Basic Books, 2017.

SITES

ACORDO do Alvor. Disponível em: <https://x.gd/7Oc34> Acesso em 01 jul. 2023.

FUNDAÇÃO Mário Soares-Sarah Maldoror. Disponível em: <https://x.gd/mVJZY> Acesso em 04 jul. de 2023.

INSTITUTO arsenal de Berlim. Disponível em: <https://x.gd/oeeVX> acesso em 30 jul. 2023.

RELATÓRIO Projeto “Angola nos trilhos da Independência (2010-2015)”. Disponível em: <https://x.gd/EquNP>. Acesso em: 31 de julho de 2023.

REVISTA Realidade: Disponível em: <https://x.gd/l1ChP> Acesso em 04 jul. 2023.

SERRANO, Carlos; MOURÃO, Fernando; MUNANGA, Kabengele. In. memoriam de Alfredo Margarido e Ruy Duarte de Carvalho. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/africa/article/view/96125> Acesso em 31 jul. 2023.

SUSPENSÃO do Acordo do Alvor. Disponível em: <https://x.gd/e170P> Acesso em 01 jul. 2023.

FILMES:

ANGOLA do outro lado do mundo. Direção: Tchiloia Lara. Angola, 2016.

AR Condicionado. Direção: Fradique. Angola, 2020.

AS ARMAS e o Povo. Produção: Coletivo de Trabalhadores da Actividade Cinematográfica. Portugal, 1975.

BALANÇO do Tempo na cena de Angola. Direção: Ruy Duarte de carvalho. Angola, 1982.

MONANGAMBÉ. Direção: Sarah Maldoror. Angola, 1968.

NELISITA. Direção: Ruy Duarte de Carvalho. 1982.

NOSSA Senhora da loja do Chinês. Direção Ery Claver. Angola, 2022.

OLE, António Ole. Realização: Rui Simões. Portugal, 2013.

PARA lá dos meus passos. Direção: Kamy Lara, 2019.

SAMBIZANGA. Direção: Miguel Correa Augusto. Angola, [s.a].

SAMBIZANGA. Direção: Sarah Maldoror. Angola, Congo e França, 1972.

SÉRIE Presente Angolano, Tempo Mumuila. Realização: Ruy Duarte de Carvalho. 1977-1979.

SÈRIE Um só povo: Muíla, Macubal-Muchimba e Cunamamucandala. Ademir Ferreira, 1977.

UMA festa para Viver. Direção: Ruy Duarte de Carvalho. Angola, 1975.