



Universidade de Brasília
Instituto de Ciências Humanas
Programa de Pós-Graduação em História

**IMAGENS EM ANGOLA, IMAGENS DA MEMÓRIA:
CINEMAS, MARCAS E DESCOBERTAS
(TEMPOS DAS LUTAS ANTICOLONIAIS, TEMPOS DAS INDEPENDÊNCIAS)**

Leandro Santos Bulhões de Jesus

Brasília
2013

LEANDRO SANTOS BULHÕES DE JESUS

**IMAGENS EM ANGOLA, IMAGENS DA MEMÓRIA:
CINEMAS, MARCAS E DESCOBERTAS
(TEMPOS DAS LUTAS ANTICOLONIAIS, TEMPOS DAS INDEPENDÊNCIAS)**

Tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade de Brasília, como requisito para a obtenção do título de Doutor em História sob orientação da Professora Dra. Nancy Aléssio Magalhães.

Brasília
2013

Termo de Aprovação

Imagens de Angola, imagens da memória: cinemas, marcas e descobertas
(tempos das lutas anticoloniais, tempos das independências)

Leandro Santos Bulhões de Jesus

Tese aprovada como requisito parcial à obtenção do título de Doutor em História no Programa de Pós-Graduação em História, Instituto de Ciências Humanas, Universidade de Brasília.

BANCA EXAMINADORA

Profa. Dra. Nancy Aléssio Magalhães
Programa de Pós-Graduação em História, PPGHIS/UnB
Orientadora

Profa. Dra. Selma Alves Pantoja
Programa de Pós-Graduação em História, PPGHIS/UnB
Examinadora

Prof. Dr. Marcos Antonio da Silva
Departamento de História da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, FFLCH/USP
Examinador

Profa. Dra. Roberta Kumasaka Matsumoto
Instituto de Artes, IDA/ UnB
Examinadora

Prof. Dr. Edvaldo Aparecido Bérغامo
Departamento de Teorias e Literaturas, TEL/UnB
Examinador

Brasília
2013

*Para Raimundo Nonato Fonseca e
Manoel Bomfim*

Agradecimentos:

Escrevi estes agradecimentos ouvindo uma música dos compositores baianos Gerônimo e Vevé Calazans, *Agradecer e abraçar*. A canção conta a história de alguém que juntamente com as águas, o céu, o sol, a lua e o tempo experimentam a graça das celebrações.

O eu-lírico nos convida para adentrar num universo de totalidade homem-mundo que muito me comove e sensibiliza. Na música, vemos um sujeito que vai à festa das águas e subitamente se percebe dentro de uma cadência narrativa universal e cotidiana de estar vivo junto com as coisas vivas e nada pede à rainha das águas no dia do seu festejo. Entrega uma dúzia de rosas, cheiros de alfazema e outros presentes e apenas agradece, banha-se e abraça o mar. Tudo isso ao som malemolente do nosso sofisticado afoxé – que pode significar um ritmo ou em ioruba, *a fala que faz*.

Tal como aquele da música que experimenta o amálgama da imensidão das águas, tento agora “escolher melhor os pensamentos” mergulhado nos fragmentos das memórias porque é tempo de agradecer.

A professora Nancy Aléssio Magalhães que me escolheu como seu orientando e que eu a escolhi para vida. Foram tempos de aprendizados, reflexões, debates com os quais muito aprendi e sei que continuarão a se ramificarem. Obrigado pela confiança, pelas trocas, pelo profissionalismo afetivo como só a senhora sabe muito bem fazer. Obrigado por ser infinita.

Aos professores Marcos Silva e Selma Pantoja que na ocasião da banca de qualificação deram notas fundamentais para os questionamentos, problemáticas e rumos sugeridos para esta pesquisa. Agradeço também aos professores Edvaldo Bérnago e Roberta Matsumoto, assim como a Silva e Pantoja novamente pelas outras reflexões e sugestões pontuados no dia da defesa desta tese.

A Capes que me concedeu uma bolsa de pesquisa durante o doutorado, assim como uma bolsa de Estágio CAPES/PDEE que me possibilitou realizar pesquisas em Portugal vinculado à Universidade de Lisboa.

A professora Isabel Henriques que me orientou na bolsa sanduíche em Lisboa e por quem tenho grande admiração.

A Fabiane Andrade que me convidou para vir à Brasília e, desde então, cá estou entre curvas e concretos.

Aos meus amigos da Bahia, em especial Bruno Rodrigues, Jeanne Almeida, Aline Lima, Gilberto Sena, Adriano Café, Jean Michel Ferreira, Luciana Cristina, Gustavo Carvalho, Fabiana Bahia, Cristiane Puridade, Manoel Neves, Acton Lobo, Wagner Coutinho, Kelma Costa, Márcia Cleide Carvalho, Lusânia Gonzalez, as loiras e a sempre Elisângela Oliveira, sempre. A todos nós que fazemos a Lavagem da Barriquinha ser um encontro de memórias e projetos de futuro e, claro às parceiras baianas da festa: César Ramos e Isaías Meneses, a Cau Paim e a Nancy Rita Assis – pela fé na vida.

A Nora de Cássia que me ensinou e abraçou.

A Valeska Barreto, Raphael Feldhues, Ivette Tatiana Carrascal, Jhonny Guimarães, Rodrigo Fernandes, Flávia Rocha e Rose pela família no Bloco K, na Colina/UnB. A Vale, pelos caminhos cruzados, pelo cuidado e afeto. A Feldhues pelo companheirismo e pelos projetos megalomaníacos.

A Rafael Rosa que faz de Brasília um lugar muito melhor.

A Jade Ferreira, Maurício Borges e ao meu irmão Bob Bulhões que me ajudaram a transcrever as entrevistas que realizei para esta tese. A Gina Carvalho que me ajudou na tradução do francês.

A Dona Dil, minha mãe, minha irmã Jeanne e meu sobrinho Jean e a Doika, obrigado pelo amor e cuidado incondicionais.

A Marcelo Brito, pelas aventuras; a Salatiel Gomes, pelo apoio; À Ana Rita Uhle, pela graça de viver e viver em Brasília; Ana Carolina Barbosa Pereira, pelo pulsar da vida; A Alexandre Carvalho, Ana Catarina Zema de Rezende, Giliard da Silva Prado, Edriane Daher, Eleonora Zicari, Emerson Dionísio, Edlene Silva, com os quais vivemos experiências marcantes na Universidade de Brasília e para além dela.

A Jader Menezes pela confiança, cuidados, afetos.

A Helenice Barroso, historiadora querida, pelas sutilezas e caminhadas em Lisboa. À Lígia Benevides, Tuliana Brunet, Teca e a Philipp Jung.

A Tarcísio Paniago, pelos afetos, apostas e descobertas.

Aos colegas do Uniceub que cotidianamente, juntos, nos aventuramos nos universos dos saberes. Aos ex-colegas e ex-alunos da UEG – belo lugar de memória e de aprendizados.

A equipe do Festival de Cinema de Língua Portuguesa CINEPORT pelo apoio e por possibilitar-me o acesso a alguns filmes.

A Tiago Ferreira, pelo companheirismo e pelas promessas.

A Zezé Gamboa, Luís Carlos Patraquim, Américo Soares que me instigaram a buscar mais sobre imagens, cinemas e Áfricas. A Jorge Antonio que muito me ajudou em Lisboa com sugestões de caminhos a seguir nessa pesquisa: obrigado por sua generosidade; bem como à Luisa D'Almeida e Antonio Escudeiro que com suas memórias e reflexões também muito ajudaram nas interpretações dos passados angolanos. A Mitó da Cinemateca Portuguesa e Luis Gameiro do Arquivo Nacional das Imagens em Movimento de Portugal, obrigado.

A Andreea Bahin, Annimari Juvonen, Anna Poisa, Roberto Fallallero, pela família em Lisboa.

Aos alunos por me proporcionarem aprender tanto.

Modinha para Gabriela

*Quando eu vim para esse mundo,
Eu não atinava em nada
Hoje eu sou Gabriela
Gabriela, iê... Meus camarada!*

*Eu nasci assim, eu cresci assim,
E sou mesmo assim, vou ser sempre assim:
Gabriela, sempre Gabriela!
Quem me batizou, quem me nomeou,
Pouco me importou, é assim que eu sou
Gabriela, sempre Gabriela!*

*Eu sou sempre igual não desejo o mal
Amo o natural, etc e tal.
Gabriela, sempre Gabriela!*

*Eu nasci assim, eu cresci assim,
E sou mesmo assim, vou ser sempre assim:
Gabriela, sempre Gabriela!
Quem me batizou, quem me nomeou,
Pouco me importou, é assim que eu sou
Gabriela, sempre Gabriela!*

*Eu sou sempre igual não desejo o mal
Amo o natural, etc e tal.
Gabriela, sempre Gabriela!*

Dorival Caymmi (1975)

Nos primeiros suspiros da independência em Angola foi exibida na TPA (Televisão Popular de Angola) a novela brasileira Gabriela, cravo e canela sendo um sucesso absoluto. Dizem que o presidente Agostinho Neto admirava a atriz Sônia Braga, mas que era resistente a sua personagem Gabriela por causa da música-tema que a acompanhava e insistia repetidamente: "Eu nasci assim, eu cresci assim, e sou mesmo assim, vou ser sempre assim..." Que ele então questionava: "Como é possível alguma pessoa não mudar"?

Resumo:

Angolanos e portugueses têm suas histórias entrecruzadas há pelo menos cinco séculos. Durante esse período, esses povos estiveram envolvidos em diferentes projetos de sociedades engendrados por grupos que disputavam poderes e legitimidades de exercê-los. Esses conflitos podem ser analisados em registros e suportes de linguagens nos quais há possibilidades de se ver questões relacionadas aos pertencimentos a determinadas filiações políticas e/ou a projetos de identidades, em que múltiplas temporalidades são experimentadas, como os tempos coloniais, anticoloniais e das independências. O universo das pertencas – suas negociações, apropriações, ressignificações – podem revelar uma dinâmica que permite analisar as experiências sociais dos angolanos e portugueses por meio das configurações e articulações visuais. *Imagens em Angola, imagens da memória: cinemas, marcas e descobertas (tempos das lutas anticoloniais, tempos das independências)* é uma pesquisa com a qual busco identificar problematizando lugares do visível e do invisível em diferentes momentos das histórias das relações entre os angolanos e portugueses, ao interpretar formas com as quais dimensões dos poderes, olhares, memórias, narrativas, pertencas são articuladas nos dramas das disputas sociais. Nesse ínterim, interessam sobremaneira as possibilidades de reflexão abertas pelos diversos sentidos que constituem as condições discursivas nas quais os movimentos das ideias são traduzidos, isto é, as *marcas* das enunciações e daqueles que enunciam. As narrativas fílmicas elaboradas pelos portugueses, angolanos e estrangeiros se configuram como fontes aqui eleitas para analisar essas performances *enunciativas* dessas relações de poder e estratégias de legitimidade e hegemonia, que têm nas subjetividades em geral e nas subjetividades das imagens um campo de reflexão específico. Do que falam as imagens coloniais e pós-coloniais entre marcas e possibilidades de descobertas na memória?

Palavras-chave: cinema angolano – cinema colonial – luta (s) anticolonial (s) e pela (s) independência (s) – memórias e imagens – pertencas –Angola – Portugal – África

Abstract

Angolan and Portuguese people have at least five centuries of intersecting history. During this period, these peoples have been involved in different projects of society engendered by groups which have disputed power and ways to legitimize it. These conflicts can be analyzed in language records in which one may find questions related to party and/or identity project affiliations in which multiple temporalities are experienced, such as colonial, anti-colonial and independence periods. The universe of belonging — its negotiations, appropriations, resignifications — may reveal a dynamic which allows for the analysis of social experiences of Angolan and Portuguese people through visual configurations and articulations. *Images in Angola, images of memory: cinema, marks and discoveries (periods of anti-colonial struggles and periods of independences)* is a research in which I intend to identify, through problematization, places of the visible and the invisible in different periods of the history of the Angolan and Portuguese people, as well as by the interpretation of forms through which domains of power, approaches, memory, narratives, belongings are articulated in the dramas of social struggle. The possibilities of reflection made available by the several senses which constitute the discourse conditions in which the movement of ideas are translated, namely the marks of the articulations and of the articulators have been greatly considered. The film narratives elaborated by the Portuguese, the Angolan and foreigners are the sources chosen here to analyse the articulating performances from these power relations and their strategies of legitimation and hegemony, which have in their subjectivities in general and in the subjectives of the images a specific field of reflection. What do the colonial and anti-colonial images among marks and possibilities of discoveries of memory talk about?

Keywords: angolan cinema – colonial cinema – anti-colonial struggle (s) and independence (s) – memories & images – belonging – Angola – Portugal – Africa

Sumário

Introdução 01

Capítulo 01 – Cultura da pertença: Angola e o mundo africano entre mudanças e permanências 12

- 1.1 O tempo do colono, o tempo da luta e os outros tempos 20
- 1.2 “Eles são poucos, mas mudam de nome para parecerem muitos...” 38
- 1.3 Intelectuais e as lutas de libertação 54

Capítulo 02 – Culturas de fronteira: Portugal e Angola no labirinto de espelhos 65

- 2.1. Quando cultura é luta e luta é cultura: “Vamos descobrir Angola!” 67
- 2.2 Portugal e a cultura de fronteira 84
- 2.3 Tempo de redenção ou a mística colonial 94

Capítulo 03 – Imagens, memórias, narrativas: iconosfera colonial 105

- 3.1 Angola e Portugal no labirinto de espelhos 112
- 3.2 Os olhos dos outros 125
- 3.3. Iconosfera Colonial 135

Capítulo 4 – Guerra em Tempo de Imagens ou quando “as balas começam a florir” 169

- 4.1 Cinema de reação 172
- 4.2 Angola, terra do presente 178
- 4.3 “Fazer um filme é tomar uma posição” 191
- 4.3.1 Sambizanga: um bairro popular de Luanda, um livro, um filme 198
- 4.4 Antonio Escudeiro: o olhar interrompido 216

Capítulo 5 – Projeções 225

- 5.1 A Independência televisionada: tempo da transição 229
- 5.2 As marcas das/nas imagens: tempo da urgência 249
- 5.3 Memórias, pertencas, projetos 265

Considerações Finais 298

Arquivos e bibliotecas 217

Periódicos da Cinemateca Portuguesa 217

Sites consultados 217

Filmografia 218

Bibliografia 325

INTRODUÇÃO

Digo: o real não está na saída nem na chegada: ele se dispõe prá gente é no meio da travessia. Viver é um descuido prosseguindo...
João Guimarães Rosa

Imagem I: Obra do artista surrealista português Marcelino Vespeira inspirada nos seus contatos com as terras da África. *Ritmo*. 1957. Angola. Carvão s/ papel, 48 x 63 cm.



Fonte: PEREIRA, 2011, p. 630.

Pelo menos nos últimos cinco séculos, as histórias dos povos portugueses e angolanos estão entrecruzadas. Diferentes perspectivas marcaram as dimensões políticas e culturais da história de ambos, de modo que suas trajetórias são constituídas por complexas relações de poder que não podem ser facilmente identificadas a partir de categorias binárias que já foram comumente veiculadas por tradições historiográficas portuguesas e angolanas, como: brancos e negros, África e Europa, colônia e metrópole, bárbaro e selvagem. Parte significativa das histórias dessas relações entre esses povos esteve calcada em condições assimétricas fundamentalmente ancoradas nas consequências engendradas pelos processos de colonização que envolviam tanto aqueles que se pretendiam colonizadores quanto aqueles que pelo julgo da força foram considerados colonizados pelos primeiros.

Um dos lugares de manifestação destas relações de poder se refere às configurações narrativas que um grupo fez sobre o outro, neste caso, os portugueses sobre os angolanos. As estratégias utilizadas pelos primeiros para legitimar práticas de dominação sobre os outros legaram elaborações discursivas registradas em diferentes suportes e linguagens.

No que diz respeito ao conhecimento histórico, os lusitanos, donos da caneta, produziram até o último quartel do século XX uma historiografia marcada pela “evocação mecânica dos heróis portugueses e dos momentos de glória, assente numa visão triunfalista” (HENRIQUES, 2004a, p. 48) que colocava os portugueses como missionários de um projeto de civilização ocidental e cristã.

De acordo com a historiadora Isabel Henriques, pelo menos três “grupos de mitos” firmaram-se como resultado do investimento ideológico da nação portuguesa: 1) a superioridade do homem branco e do seu projeto de civilização que se afirma na total negação do outro africano e na missão civilizadora; 2) o papel pioneiro de Portugal nas tarefas do descobrimento engendradas pelos europeus e a presença multissecular de Portugal em África e 3) o conjunto de atualizações das teses de Gilberto Freyre, sobretudo da obra *O Mundo que o português criou* (1940), subsidiada pela *Agência Geral das Colônias*, que legitimava, entre outros aspectos, a ausência de racismo e a cordialidade como especificidades da colonização portuguesa (HENRIQUES, 2004a, p. 51-53). Para conferir legitimidades às demandas ideológicas, a cada uma destas temporalidades, passados foram atualizados a partir de outras diretrizes de identificação.

Nesse processo, fragmentos narrativos dos mundos do papel, da oralidade, da escultura, do cinema ligados à história portuguesa foram transplantados e reelaborados em solo angolano em diferentes épocas. Assim, estes teriam convivido com estátuas de heróis portugueses que cintilavam “sob a luz tropical de Luanda”, em largos principais da cidade, transformados em “fundadores da nacionalidade portuguesa e, por isso, os antepassados históricos de todas as populações angolanas! Huílas e muílas, mbundos e quiocos, bangalas e cunhamas, eram todos ‘lusitanos’” [...] (HENRIQUES, 2004a, p. 53-54, aspas da autora).

Muitos indivíduos que viviam dentro do território africano conhecido como Angola – uma colônia pelos próprios portugueses – experimentaram e participaram, portanto, de inúmeros projetos de construção de sentidos de pertença que, ao longo do tempo, modificaram tanto os angolanos quanto os lusitanos. Constituíram estes investimentos dos portugueses distintas formas de resistência, recusas, negociações, apropriações, bem como outros investimentos dos povos que viviam na terra d’Angola nestas relações. O final do século XIX e as décadas seguidas ao século XX vão marcar, no entanto, a organização de conflitos cuja configuração explicará uma das bases dos discursos das lutas pela

independência em Angola com base em perspectivas nacionalistas. Por isso, é importante ressaltar o que diz Douglas Wheeler sobre este processo:

O nacionalismo territorial surgiu quando os angolanos em geral, independentemente da sua raça ou grupo étnico, começaram a protestar e a resistir de um modo colectivo, ultrapassando as diferenças de raça e cultura e identificando-se com Angola como um todo e não com regiões particulares, como Ambaca, Benguela ou o Congo. No século XIX havia três grupos a participar nas actividades nacionalistas em Angola: os príncipes e chefes bacongo rebeldes e os seus seguidores; os movimentos de colonos europeus; e os angolanos assimilados ou civilizados. Alguns dos seus descendentes prosseguiram estas actividades no século XX. (WHEELER, 2011, p. 138)¹.

Portanto, o tema desta tese são as articulações e configurações imagéticas de projetos de sociedade em disputa em Angola entre os tempos coloniais, das lutas anticoloniais e das independências. Transito – interpretando e problematizando – em alguns fragmentos das experiências visuais de sujeitos envolvidos nestes projetos, quais sejam: estratégias de legitimação do sistema colonial; das lutas anticoloniais e das independências. Busco analisar como dimensões culturais foram articuladas pelos indivíduos por dentro destes projetos de sociedade em disputa em distintas temporalidades por meio da interpretação de imagens, em especial de imagens fílmicas.

No capítulo I, *Cultura de pertença: Angola e o mundo africano entre mudanças e permanências*, interessa-me analisar os períodos mais expressivos das organizações políticas em África, nomeadamente meados do século XX. É nesse contexto que as bases da luta contra a presença portuguesa em solo angolano (e fora dele, como veremos) são intensificadas. Aliás, é neste período que uma onda de conflitos anticoloniais se espalha no continente africano, o que culminará em sucessivas proclamações de independências nos anos subsequentes. Em Angola, a demarcação da independência é o dia 11 de novembro de 1975.

Interpreto as lutas anticoloniais como espaços de tensões múltiplas, nas quais as disputas engendradas pelos grupos sociais envolvidas nos conflitos, a saber: os chamados colonizadores (da metrópole e da colônia), intelectuais autóctones (entre os considerados

¹ Nesta tese, dialogo bastante com a obra *História de Angola* (2011), de Douglas Wheeler e René Pélissier. Embora o livro seja da autoria de ambos, eles escrevem seus textos em partes separadas. Optei por referenciá-los sozinhos (WHEELER, 2011) e (PÉLISSIER, 2011), embora seja uma obra apenas: (PÉLISSIER & WHEELER, 2011).

brancos, mestiços, negros em *diferentes estágios de civilidade*), trabalhadores rurais e urbanos, religiosos, entre outros elaboram estratégias de lutas, nas quais dimensões culturais são articuladas. Esse processo implica conjuntamente em concepções e manejos de temporalidades.

É importante ressaltar que compreendo as performances enunciativas desses indivíduos e grupos numa perspectiva aproximada das reflexões das abordagens dos chamados estudos pós-coloniais, figurados em alguns trabalhos de Homi Bhabha e Boaventura Santos. Ambos ajudaram-me a interpretar enunciações dos angolanos e dos portugueses por dentro dessas experiências, cuidando para que perspectivas dicotômicas não fizessem desta tese um laboratório de análise de polos isolados, até mesmo porque veremos que trabalho com contextos nos quais os binarismos são acentuados. Isto posto, compreendo *hibridismo* ou processos de hibridação como lugares de criação de outras temporalidades e de sentidos que constituem as condições discursivas nas quais se traduzem o movimento das ideias.

Por isso, interessam-me as formas pelas quais os grupos sociais em disputa reclamam autenticidades dos seus projetos de sociedade, buscando analisá-los por dentro de suas estratégias de elaborações narrativas, que constituem manejos de memórias, sentidos, imagens. Os processos de seleção e exclusão de determinados elementos constituintes desses projetos de sociedade indicam apropriações, negociações e ressignificações de sentidos que podem revelar os dramas que Bhabha (1998, p. 69) chamou de “fardos da cultura”. As formas com as quais este autor problematiza as questões das subjetividades foram deveras inspiradoras para esta tese, mesmo porque ele considera também as experiências coloniais e pós-coloniais como lugares específicos onde as dimensões das pertencas podem assumir capacidades produtivas de geração de outras significações, que ele chamou de “Terceiro Espaço”. Em suas palavras:

É significativo que as capacidades produtivas desse Terceiro Espaço tenham proveniência colonial ou pós-colonial. Isso porque a disposição de descer àquele território estrangeiro [...] pode revelar que o reconhecimento teórico do espaço-cisão da enunciação é capaz de abrir o caminho à conceitualização de uma cultura internacional, baseada não no exotismo do multiculturalismo ou na diversidade de culturas, mas na inscrição e articulação do hibridismo da cultura. Para este fim deveríamos lembrar que é o “inter” – o fio cortante da tradução e da negociação, o entre-lugar – que carrega o fardo do significado da cultura. Ele permite que se comecem a

vislumbrar as histórias nacionais, antinacionalistas, do “povo”. E, ao explorar esse Terceiro Espaço, temos a possibilidade de evitar a política da polaridade e emergir como os outros de nós mesmos. (BHABHA, 1998, p. 69, aspas do autor).

Analiso discursos de alguns intelectuais que em meio aos seus projetos de subversões apontaram preocupações particularmente relacionadas com as dimensões culturais das suas estratégias de luta. Ideias de Franz Fanon, Mário Pinto de Andrade, Amílcar Cabral e depois, Agostinho Neto, foram fundamentais não apenas como fonte de reflexão, mas como lugar epistemológico de pensar o mundo do conhecimento. Aliás, adianto que tenho como base a concepção narradores-pensadores de Magalhães (2001), na qual tanto os intelectuais das lutas de libertação por mim considerados quanto as pessoas que nesta pesquisa entrevistei podem criar “concepções e imagens de temporalidades e espaços plurais” de cognição, as quais podem servir às reflexões desta tese como lugares de problematização tão válidos quanto os teóricos consagrados da academia com os quais dialogo e que me ajudaram ou não nas interpretações.

Embora Fanon tenha construído suas teorias baseado, sobretudo, nas experiências de libertação na Argélia, suas palavras encontraram outros lugares de reverberação e diálogo igualmente marcados pelas lutas anticoloniais, como foi o caso de Angola. Num momento posterior, Fanon apoiou um outro grupo, o FNLA e não o MPLA, que é o movimento que mais me motivou nesta pesquisa, mas isto não me impediu de levá-lo aqui em consideração, pois me interessaram as suas concepções sobre as lutas anticoloniais e as complexidades das dimensões humanas pensadas por ele nesse processo. De forma semelhante, o ensaísta e ativista político angolano Mário de Andrade vai se envolver noutros projetos de interpretação de luta em Angola a partir de 1974, fazendo-se contrário, portanto, à configuração do MPLA naquele contexto. No entanto, suas concepções sobre luta e cultura realizadas na época da organização das lutas anticoloniais em Angola nas décadas de cinquenta e sessenta do século XX serão aqui analisadas para além dos outros rumos políticos que Andrade terá posteriormente. Há uma proposta metodológica que consistiu em discutir com os intelectuais envolvidos nas lutas de libertação colonial para tentar identificar e compreender as perspectivas culturais por eles elaboradas e que possivelmente reverberaram nas concepções das produções culturais dos artistas da

imagem em movimento, que acreditavam desestruturar dimensões do mundo colonial em Angola.

No Capítulo II, *Culturas de fronteira: Portugal e Angola no labirinto de espelhos*, problematizo as formas pelas quais os intelectuais envolvidos nas lutas anticoloniais se imaginavam imprescindíveis para o processo de desintegração do mundo colonial. As histórias dos jornalistas angolanos do século XIX e dos movimentos literários da década de 40 do século XX sinalizam projetos diferenciados de entendimento do que eram ou do que poderiam ser cultura angolana e portuguesa. Estas discussões já constituem o tempo das lutas assentadas em versões modernas de projetos de independências, para além ou também constituídas por outras filiações contestatórias, como lutas por reformas, por mais autonomia dos colonos, por melhorias nas condições de trabalho. De acordo com a bibliografia aqui analisada, a década de 40 refere-se ao contexto em que começam a se pensar possibilidades de organização para uma luta com projetos articulados de nacionalismos, época que explica o surgimento dos movimentos políticos que irão lutar pela independência. Assim, veremos portugueses e angolanos neste jogo de disputas e diferentes investidas de consagração de visibilidades dos seus projetos de sociedade. Luta e cultura são duas dimensões que se encontram e parecem se confundir e complementar. Para os intelectuais das lutas anticoloniais aqui considerados, a organização do combate à colonização era um lugar de criação de outras concepções e referenciais de ser humano. De que maneira as tentativas de entendimento dos conflitos e embates podem delinear os projetos de futuro cuja enunciação se dava naqueles presentes marcados pelas disputas?

Não posso tratar estes conflitos como fenômenos generalizados. Por isso, tento mapear as pistas para compreensão dessas lutas por dentro da sociedade angolana, com suas contradições e multiplicidades. Os angolanos estão relativamente submetidos aos direcionamentos dos portugueses do ponto de vista político e cultural. Estes, inclusive, investem na ideia de que *Angola seria Portugal*, como uma extensão territorial e cultural do Império Português. Então, de que maneira especificidades das dimensões culturais dos portugueses podem auxiliar nesta discussão e análise de pistas? A concepção de Boaventura Santos sobre a *cultura de fronteira* dos portugueses ajuda nesta problematização.

No capítulo III, *Memórias, narrativas e imagens: iconosferacolonial*, analiso as formas pelas quais a ideia de *civilização inconclusa* fez parte de alguns direcionamentos políticos e

culturais engendrados pelos portugueses; faço uma reflexão sobre teorias da visão relacionadas às engrenagens do mundo colonial português-angolano e as problematizo com discussões e sentidos das memórias. Neste momento da tese, a concepção por mim criada de *iconosfera colonial* ajudará a compreender meandros dos regimes visuais empreendidos pelos portugueses principalmente a partir da década de 1930, no Estado Novo português, quando se investiu numa produção específica de imagens e de imagens em movimento na e sobre a terra d'Angola.

Com a eclosão da guerra anticolonial em fevereiro 1961, o mundo dos sentidos, das imagens e das pertenças entram novamente em cena. Portugueses, angolanos e “estrangeiros”, narrativas, contranarrativas ou plurinarrativas; imagens, contraimagens ou plurimagens são produzidas e circulam em diferentes territórios trazendo à tona a problemática da *Guerra em tempos de imagens ou “quando as balas começam a florir”* – que dá nome ao Capítulo IV.

Veremos como os portugueses investiram numa pedagogização do universo visível criando inclusive o que chamei de *indigenato do olhar*, através do qual se construíam referenciais de civilidade por meio das capacidades de decodificação do visível.

A partir do filme *Sambizanga* (1972), de Sarah Maldoror, retomo a discussão do papel dos intelectuais na luta pela libertação e analiso esta obra adaptada de um romance do escritor angolano Luandino Vieira como uma possível configuração narrativa visual dos intelectuais envolvidos nas lutas anticoloniais. Serão introduzidas, portanto, as discussões sobre a produção visual realizada pelos integrantes e apoiadores do MPLA.

O que acontece quando os angolanos começam a construir imagens de si mesmos? Quais enquadramentos, temas, abordagens selecionadas e excluídas no processo de invenção da nação independente por meio das imagens em movimento? No Capítulo V, *Projeções*, os problemas do retorno da cultura de pertença e efeitos performáticos nas narrativas visuais entram em cena.

No auge das lutas anticoloniais: o dia da independência, veremos o ato de televisionar esse evento, entrecruzado com fragmentos imagéticos da historiografia, de uma crônica, de uma narrativa fílmica e das memórias da primeira diretora da Cinemateca de Angola independente, Luísa D’Almeida. Ao tempo de vermos também o processo de organização e orientação da produção das imagens numa perspectiva dos sujeitos

envolvidos nas lutas anticoloniais, que foi o caso do escritor Luandino Vieira, o primeiro diretor da Televisão Popular de Angola e do Instituto Angolano de Cinema.

Quais as marcas que os que filmam deixam nas imagens e como as marcas das imagens podem marcar temporalidades e revelar Angolas em construção?

Para o cineasta Andrei Tarkovski (2010), nenhuma outra obra de arte pode determinar o tempo, exceto o cinema, de modo que um filme configura-se como um mosaico de temporalidades. O cineasta, então, segue a esculpir o tempo, em busca de um ritmo próprio. Entretanto, a sua matéria-prima é a *realidade*, de modo que filmá-la pode colocar em evidência não apenas o que está visível no plano, mas o que está por trás, como as memórias das pessoas que aparecem, as memórias dos objetos, das ruínas, de tudo o que compõe e está presente na cena e até o que está fora dela.

Nesta perspectiva, um filme não começa com o roteiro nem é resultado apenas de amontoados de papéis onde se definem roteiros, cenários, atores, financiamentos. Começa no instante em que surge, “diante do olhar interior da pessoa que faz o filme, conhecida como diretor, uma imagem do filme” (TARKOVSKI, 2010, p. 68).

Estas considerações de Tarkovski inspiraram-me nas experiências metodológicas desta tese que se configuraram no processo da pesquisa.

Para utilização dos filmes como fonte nesta tese, levei em consideração, portanto, o *lugar cinematográfico*. Isto é, o conjunto de elementos que constituiu o fazer cinema em Angola: os diferentes pensamentos, as teorias, as palavras, as fotografias, os projetos políticos, as experiências dos cineastas, os papéis do Estado, as ideologias, a literatura, os desejos, as dores, as frustrações e as esperanças. Fotografias, gravuras, desenhos, pinturas, poesias, fotogramas de filmes constituem as reflexões e narrativas desta pesquisa como *imagem-memória*, não como ilustração. Elas aparecem como evocações de sentidos múltiplos em determinados momentos das reflexões, nas quais o leitor às vezes encontrará algum posicionamento meu e outras vezes não.

As idas e vindas para o Arquivo das Imagens em Movimento em Portugal (ANIM) durante o tempo em que vivi em Lisboa com uma bolsa concedida pela Capes/PDEE sugeriram-me pistas fundamentais, com as quais eu construí um rumo no desdobrar dos trabalhos em outros arquivos e bibliotecas que frequentei. Foram os filmes, sobretudo, que me deram as indicações sobre quais autores dialogar/analisar, quais documentos procurar.

Permiti que estas demandas orientassem o meu trabalho e foi neste momento que percebi que era necessário entender a prática cinematográfica para além da feitura de filmes. Refiro-me às dimensões das experiências visuais da/na sociedade angolana. Os filmes acabam sendo também propostas de organização de ideias, teorias, orientações políticas e estéticas que são imagens, por excelência. Embora meu interesse principal tenha sido os filmes feitos em Angola, outras fontes e documentos configurados noutras linguagens aparecem com o intuito de equacionarem o múltiplo espaço das experimentações das manifestações visuais dos sujeitos em sociedade.

Inspirado mais uma vez em Tarkovski – para quem o cinema é compreendido como mais do que uma maneira de filmar e sim como maneiras de reconstruir e recriar a vida –, identifiquei no fluxo do tempo no interior dos fotogramas possibilidades de desdobramentos de imagens que me instigaram a refletir sobre a condição humana, ruínas, vestígios, olhares, memórias, narrativas, projetos de sociedade que se embatem e se contradizem no caleidoscópio das pertencas.

Notas de um percurso

Há muito tempo que o cinema despertou interesse em mim: primeiro como um admirador das suas formas de apresentar mundos ao mundo, depois como pesquisador. As duas relações não estão dissociadas, pois é como apreciador da linguagem cinematográfica que direcionei os meus estudos ainda na época que fazia graduação em história na Universidade do Estado da Bahia (2002 – 2006), quando estudei de forma bastante genérica o que chamei de *Representações hollywoodianas sobre o Brasil na década de 1940*, a monografia de final de curso. Como desdobramentos dessa primeira experiência de pesquisa, defendi em fevereiro de 2009, nessa mesma universidade, a dissertação de mestrado intitulada: *Cinema de Viajantes: Estado Novo, imperialismo e as imagens do Diário de Bordo da Expedição Disney*. Interessava-me, entre outras coisas, problematizar o acervo imagético das experiências visuais de uma Expedição de cineastas “liderada” pelo produtor Walt Disney que percorreu vários países da América Latina no contexto da *Política da Boa*

Vizinhança (1941) em busca de inspirações para feitura de filmes. A partir de análises das imagéticas do referido acervo, estudei as relações entre produção e circulação de imagens cinematográficas e os diferentes interesses políticos em jogo, o que atribuía às narrativas fílmicas um importante papel para a análise das identidades, memórias e atualização de práticas colonialistas e imperialistas por meio das imagens em movimento.

Ainda na mesma perspectiva de se pensar as relações entre cinema, memória, poderes e identidades nas Américas que inscrevi um projeto de pesquisa no processo de seleção da Pós-Graduação em História da UnB – PPGHIS/UnB, em finais de 2008. As experiências acadêmicas na UnB, no entanto, acabaram suscitando em mim outras demandas reflexivas, principalmente em decorrência do contato com a professora Nancy Aléssio Magalhães, minha orientadora, e seus projetos de pesquisa na época em andamento. Juntamente com ela, começou o meu interesse pelo mundo das imagens angolanas e a partir daí, também de outros referenciais das cinematografias africanas, em especial as de expressão portuguesa.

Disciplinas ofertadas no PPGHIS/UnB também se constituíram como importantes lugares de troca de experiências, principalmente aquelas ofertadas pelos professores José Walter Nunes, Nancy Aléssio Magalhães, Selma Alves Pantoja, Cléria Botelho da Costa e Anderson Ribeiro Oliva.

Nesse sentido, desde o primeiro semestre de 2009 que tenho me dedicado a participar de Festivais e Mostras de Cinema Africano, o que me rendeu um pequeno acervo de filmes de países de língua portuguesa, além de algumas apresentações orais e publicações em eventos especializados, as quais resumo a seguir.

“Imagens pós-independência: Moçambique e Angola, cinemas e nações”, 2009, no *II Simpósio Nacional do Centro interdisciplinar de estudos África-Américas da Universidade Estadual de Goiás*; “O ‘Carnaval da Vitória’: imagens de Angola ou da colônia ‘destronada’”, no *X Simpósio de História Oral*, Recife, 2010; “Imagens de Angola, memórias e ruínas”, no evento: *Práticas Sociais, Narrativas Visuais e Relações de Poder: visões contemporâneas*, que ocorreu em Viçosa, Minas Gerais, também em 2010. Além desses trabalhos, publiquei com mais duas colegas e amigas, Edileusa Sousa e Ana Rita Uhle, um artigo intitulado: “O cotidiano de um herói. Uma narrativa fílmica sobre Angola no pós-guerra”. Com a professora Nancy A. Magalhães, publicamos o artigo “Fazer lembrar, fazer esquecer: imagens em

comemoração da independência de Angola (2000)”. Em setembro de 2010 estive em Lisboa, Portugal, onde apresentei o trabalho: “A nação na tela: Memórias do colonialismo no cinema em Angola”, no *7º Congresso Ibérico de Estudos Africanos*, quando aproveitei a ocasião para também realizar uma pesquisa piloto nos arquivos de Lisboa.

Entre fevereiro de 2011 e fevereiro de 2012 fui bolsista Capes/PDEE vinculado ao Departamento de História da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, sob orientação da professora Isabel Henriques, período fundamental para a configuração desta tese, uma vez que a acessibilidade a fontes e bibliografias para a mesma foi estruturante.

CAPÍTULO 1

Cultura da pertença: Angola e o mundo africano entre mudanças e permanências

Imagem 01: “Carregadores de tipóia ou machila, meio de transporte frequente antes da abertura de estradas e de caminhos-de-ferro – Novo Redondo (Sumbe). Cerca de 1905, Angola.”



Fonte: LOUREIRO, 2009, p. 57

O ano é 1976. Uma fila é feita para a colheita do café. Negros homens da comunidade Balaia, em Angola, aos gritos e com cassetetes na mão organizam outros negros para o trabalho. Enquadramentos cinematográficos fazem o recorte de uma experiência encenada. *É tudo ficção*²: castigos, ordens, facões, gritos, espingardas, pólvoras, chicotes, são elementos composicionais da memória do *tempo do colono*. Crianças amarradas em fila indiana carregam areia em potes na cabeça. Elas estão brincando? Um “homem de cor” se faz branco ao se deitar numa esteira sustentada por ombros pretos açoitados por outro preto que imita o colonizador. É teatro, é cinema, é literatura, é memória, é a vida³.

² Tal como Albuquerque Jr (2009, p. 212-213), compreendo ficção não como o oposto da verdade ou da realidade, “mas como a capacidade poética humana de dotar as coisas de sentido, de imaginar significados para todas as coisas, sentidos que são sempre, em última instância, uma invenção humana, já que as coisas não trazem em si mesmas um único significado, nem gritam ou dizem o que significam”.

³ Imagens interpretadas por mim, do filme *Como foi, como não foi*, de Ruy Duarte de Carvalho, Angola, 1977.

Em março de 1976, uma equipe da Televisão Popular de Angola (TPA) encontrou com moradores da Balaia, uma população do interior que se dispôs a fornecer testemunhos sobre o passado. Poucos meses antes, em novembro de 1975, a independência era proclamada por uma das frentes de libertação do país que vivia aquela guerra.

O movimento de interiorização da câmara na *nova* nação revelava o desejo de reinterpretação de experiências. Temporalidades, memórias, personagens, símbolos, paisagens, personagens outros entravam em cena, em Angola, num processo de reorganização e fundação de ideais de coletividade e unidade engendrados principalmente pelo grupo que estava no poder, o Movimento Pela Libertação de Angola, o MPLA.

O material colhido pelos cineastas fazia parte, portanto, do projeto de encerramento simbólico do *tempo do colono*, para dar lugar à experimentação dos sentidos de liberdade, o que incluía a integração das narrativas e memórias excluídas no mosaico inédito de pertenças do que significaria ser ou não ser angolano. O título do filme de Ruy Duarte realizado com o povo da Balaia alude à reinterpretação das experiências – o (re)contar –, ao confrontar as expressões (no passado) “como foi” e “como não foi”, destacando assim, uma das funções da oralidade e suas inscrições nesta prática cinematográfica.

A figura do narrador e a utilização da voz over são uma constante no cinema feito em Angola, primeiro pelos portugueses e, depois, pelos angolanos, como será discutido nesta pesquisa. A apropriação e ressignificação desta maneira recorrente de elaborar narrativas fílmicas nos tempos das lutas anticoloniais, bem como nos tempos das independências é uma das marcas desse cinema feito pelos angolanos anticolonialistas, o que confere aos cineastas um certo estilo de contar histórias.

Ao problematizar os sentidos das narrativas que comportariam as contradições do momento recente da independência – do que teria sido o *tempo do colono*, e seus contrários –, o título do filme de Duarte também sinaliza as complexidades da referida rememoração:

Quando em março de 1976, uma equipa da TPA se deteve na área da Quibala, teve a sorte de ser acolhida numa população chamada Balaia entre o Ego e o Condé. Aí foi recolhido o material que constitui este documentário. Os mais velhos quiseram fornecer-nos testemunhos sobre *a realidade do momento que incluía o presente e a memória ainda fresca de um passado recente*. Os restantes elementos da população homens, mulheres e crianças, recriaram para nós de forma absolutamente improvisada, as cenas mais comuns do seu viver diário no *tempo do colono*. A vitalidade do povo da Balaia tinha sabido dar forma além daqueles

acontecimentos espontâneos que o cinema quando em contato com o povo pode promover. (*Como foi, como não foi*, Ruy Duarte, Angola, 1977, grifos meus).

As primeiras imagens do filme são de homens idosos, sentados, reunidos e virados para a câmera. Um dos senhores, talvez o mais velho, aquele cuja memória “remonta mais atrás”, (DUBY; LARDREAU, 1989, p. 63), fala um português evidentemente cindido com outra(s) língua(s). Ele conta histórias do *tempo do colono* – para aproveitar a expressão utilizada no próprio filme. Do lugar onde, sentado, expõe as narrativas, outros homens (apenas homens e velhos) ficam ao seu lado como se fossem uma parede da memória legitimada pelo porta-voz autorizado.

Imagem 02: Um carregador em Luanda. Provavelmente em 1907.



Fonte: LOUREIRO, 2009, p. 22).

A narrativa fílmica é constituída pelas histórias do ancião que fundamentam as cenas criadas por homens, mulheres, crianças: todos parecem envolvidos e mobilizados para *reviver* os episódios descritos; teatralizam/presentificam, portanto, o drama dos seus antepassados, amalgamados também nas suas próprias experiências; transformam a memória numa encenação, num espetáculo visual ancorado na possível superação assistida pela equipe da TPA e por outros integrantes da comunidade da Balaia. *Agora era o tempo da independência* e nas palavras do narrador do filme, “a vitalidade do povo da Balaia tinha sabido dar forma além daqueles acontecimentos espontâneos que o cinema quando em contato com o povo pode promover”.

Imagem 03: Caravana de Escravos. Homens, mulheres e crianças transformadas em mercadoria. Gravura do século XIX.



Fonte: HENRIQUES, 2004, p. 515

Franz Fanon, psiquiatra martiniquense e um dos grandes intelectuais combatentes da moderna África, representante exponencial das lutas anticoloniais dos territórios africanos e de outras lutas por liberdades, sugere que quando o colonizado toma consciência do jogo instaurado pela estrutura colonial ele passa a jogar, e que o complexo jogo de dissimulações instaura novas sociabilidades e estratégias de combate e resistências. Para ele, este momento “marca a descoberta da humanidade”; o indígena, portanto, “começa a polir as

armas para fazê-la triunfar” (FANON, 1968, p. 32). Na trilha fanoniana, o manejar do passado só faz sentido se houver consistência provocativa com o contemporâneo, para que o *retorno*⁴ não seja folclorizado e parece ter sido esta a opção dramática/narrativa do filme. Diz o ancião:

Arroz, batata, trigo, tudo foi encontrado em Angola e foi pela mão do preto. Depois traz chicote e espingarda para preto. Que quando chega na casa do preto, preto não pode dizer “não”. E encontra na tua casa boi, carneiro galinha [...] e tem pólvora para matar preto. E não fala com preto.

O retorno ao passado é revestido de análise crítica. O senhor fala das riquezas encontradas pelo homem branco em solo angolano; das relações construídas baseadas na desigualdade dos tratamentos; sobre como os negros teriam padecido nas mãos dos colonos; entre outras histórias que não pude decifrar por causa dos entraves linguísticos entre o velho narrador balaiano e eu.

O antigamente do ancião convidado a dar um testemunho para esse filme sobre o *tempo do colono* é revelador de um determinado projeto de sociedade posterior à colônia – é o *novo tempo* que parece se manifestar solene nas palavras faladas do portador da memória numa comunidade do interior de Angola. Entretanto, o referido projeto não surgiu apenas no pós-independência, ali em 1976, uma vez que as lutas de libertação da segunda metade do século XX eram frequentemente interpretadas pelos movimentos revolucionários como resultado da trajetória de contestações ao sistema colonial desde que os primeiros africanos questionaram o modo como os portugueses empreenderam relações baseadas no princípio civilizador⁵, no século XV.

Os velhos contadores de histórias são figuras emblemáticas das sociedades consideradas tradicionais. Portadores das memórias que dão sentido às experiências coletivas são, portanto, um ponto chave da ligação entre o universo passado e as

⁴ O conceito de *retorno* será ainda explorado no decorrer deste capítulo. Ele é fundamental para a compreensão dos movimentos da retomada de temas do passado para releituras alicerçadas em direcionamentos políticos específicos, no presente.

⁵ Esta ideia foi muito utilizada tanto no tempo da luta anticolonial, quanto no pós-independência, como é possível perceber neste trecho da cartilha do novo ensino em Angola sob direção do MPLA: “Desde sempre o nosso Povo resistiu à invasão e dominação colonial portuguesa, à medida que esta avançava para o interior do País. Durante séculos, esta resistência foi feita por grupos ou tribos isoladamente, que não tinha em conta interesses de todos, mas apenas os interesses regionais. Deste modo, e também dada a superioridade de armamento dos portugueses, foram sendo vencidos” (Cartilha do novo ensino de Angola, p. 26. Disponível em <www.memoria-africa.ua.pt>. Acessado em outubro de 2011). Percebe-se que é importante situar as lutas anticoloniais na série de conflitos que havia em Angola.

configurações do presente. Cantavam os combatentes intelectuais⁶ que da mesma forma que o colonialismo interrompeu um fluxo cultural autóctone, este poderia ser alterado na derrocada do mesmo sistema. Isto é, os processos endógenos de evolução das populações teriam sido paralisados com o colonialismo e a única possibilidade de recuperar a temporalidade comprometida com as opressões coloniais seria a independência. É nessa perspectiva que o narrador africano poderia modificar suas histórias num sentido revolucionário, quebrando barreiras simbólicas construídas na experiência da colonização. Fanon sugere, por exemplo, a alteração da temporalidade sensitiva do início das narrações, que se antes começavam por “Faz muito tempo que isso...”, poderia ser substituído por “O que vai ser contado passou-se num certo lugar, mas bem que poderia passar-se aqui hoje ou amanhã”. Isto é, a teia de sentidos que constituía as histórias contadas poderia ser administrada pelo porta-voz, de acordo com os interesses políticos, o que traz à tona o carácter ideológico e dinâmico das memórias e das tradições na dinâmica passado/presente. O narrador não é repetidor, mas alguém com capacidades de criar, de ressignificar os sentidos, abrindo caminhos para múltiplas temporalidades.

O contato do povo, com a gesta nova suscita um novo ritmo respiratório, tensões musculares esquecidas, e desenvolve a imaginação. Cada vez que o narrador apresenta a seu público um episódio novo, assiste-se a uma verdadeira invocação. Revela-se ao público a existência de um novo tipo de homem. O presente não está mais encerrado em si mesmo, mas esquartelado. O narrador torna a dar liberdade à sua imaginação, inova, faz obra criadora. [...] É necessário acompanhar passo a passo num país colonizado a emergência da imaginação, da criação nas canções e nas narrativas épicas populares. (FANON, 1968, p. 201).

A apurada percepção de Fanon sobre a importância dos porta-vozes das memórias sugere um revolucionário que via o mundo do discurso e do poder como uma totalidade desafiadora; este mesmo princípio de totalidade deveria orientar o contradiscurso. No cenário conflituoso da luta colonial, alguns narradores, inclusive, teriam sido presos por terem contado histórias subversivas, explica o psiquiatra.

⁶“Combatente intelectual” é uma expressão que utilizo nesta pesquisa e que me inspirei nas reflexões de Amílcar Cabral, líder político das descolonizações; é relativamente uma forma como se define numa palestra que ministrou nos EUA e que uso ao longo do texto para me referir aos indivíduos que utilizaram o “lugar” político das dimensões e práticas culturais como uma trincheira, tal qual nas frentes de batalha. Em suas palavras: “O combate pela libertação e o progresso do povo é também, ou deve ser, um estudo permanente nos campos da educação, da ciência e da cultura” (CABRAL, 1972 p. 234)

Não é por acaso que o presidente da República Popular de Angola e também da União dos Escritores Angolanos, Agostinho Neto, começou o seu discurso de posse desta instituição, em novembro de 1977, fazendo uma homenagem aos angolanos que sofreram de segregações a perseguições, exílios, prisões, ou até mesmo pagaram com a própria vida no contexto da luta de libertação por causa do uso político da literatura. A União dos Escritores foi descrita pelo presidente como um símbolo da resistência histórica de indivíduos que por meio das “trincheiras da literatura” interpretaram as culturas e tradições do povo angolano, representando o “baluarte espiritual da luta”. Embora não citados pelo presidente, os considerados narradores tradicionais que eventualmente se apropriaram de códigos revolucionários, fazem parte deste grupo de artistas que usam o universo simbólico das coisas para promover reflexões e agitar o mar da história.

Logo, narradores como o velho balaiano, que contam história da colonização de forma atualizada e crítica, demonstram abertura para as ressignificações, o que contraria a ideia de imobilismo destes “profissionais” da conservação das memórias.

O filme de Dani Kouyatê, *Keita! O legado do griot* (*Keita! L’Heritagedugriot*, Burkina Fasso, 1995), propõe uma discussão muito interessante sobre os lugares da tradição numa sociedade que precisa enfrentar os desencontros, imperativos e arbitrariedades de projetos considerados modernos. Para além de outros temas, a obra questiona os embates entre as realidades construídas nas escolas e aquelas que apresentam os griots. Estes enfrentam as descontinuidades dos elementos que criam significados no mundo e a narrativa fílmica sugere que para além do lamento de memórias que tem dificuldades de se atualizar no presente, é importante refletir sobre demandas que emergem nos embates do processo de hibridação. Embora se refira a um contexto mais recente e seja ambientado em Burkina Fasso, *Keita! O legado do griot*, tal como assinalou Fanon acima, traz à tona questões das memórias dos homens e o movimento do mundo.

Imagem 04 Cenas do filme *Keita! L'Heritage dugriot* (KOUYATÉ, Burkina Fasso, 1995). O menino Mabo fica dividido entre os ensinamentos da Escola e o universo de compreensão do mundo via tradição.



Fonte: Elaboradas pelo autor

A dinamização dos sentidos e pertencças em Angola, manejada seja por aqueles que lutavam pelo fim do colonialismo seja pelos próprios colonizadores, é potencializada diante do aumento dos conflitos políticos. Este dado corrobora com o que dizem Stuart Hall (2006) e Boaventura Santos (2008) sobre a ideia de que são nas crises que as questões de identidades são mais veementemente postas à prova.

Na linha pragmática dos intelectuais combatentes, os princípios da luta de libertação engendrariam transformações e, assim, a liberdade de espírito; o canto livre do *novo* abriria portas, geraria processos criativos nas estruturas dinâmicas que constituem as narrativas. As temporalidades, em solo colonial, antes aparentemente monótonas e amarradas no compromisso de referenciais estrangeiros, fragmentar-se-iam novamente. Para Fanon, quando o pavio da luta pela libertação corre os terrenos ocupados pelos brancos e quando a reconquista da dignidade apresenta-se possível, o “mundo perde seu caráter maldito” (FANON, 1968, p. 203): as cores, os temas, personagens, movimentos, feições de máscaras, tudo começaria a ser modificado.

Vozes dos movimentos de libertação de África (Andrade, Agostinho Neto, Cabral, Fanon) cantavam a necessidade de *retornos* e de *avanços*. Dimensões do passado e do

futuro compunham o complexo mosaico da enunciação da luta anticolonial materializados em diferentes registros: libelos políticos, anúncios em rádios, filmes, músicas, livros. O presente de hoje, da escrita desta tese, se constitui em lampejos de futuro de homens e mulheres empenhados em resolver o fato colonial que parecia consumir seus olhos, ouvidos, memórias e sonhos.

A luta anticolonial promovia conflitos de temporalidades quando, dentro da sociedade colonial, reclamava-se a formulação de um outro projeto de sociedade calcado numa grande revolução projetada para o devir. As imagens de futuro compartilhadas por Fanon, Cabral, Agostinho Neto, no entanto, não deveriam ser assentadas em misticismos nem embebidas de delírios oníricos distantes. O devir era resultado da negação da realidade experimentada no *presente como visão* e do combate às memórias do princípio civilizador que pareciam engessar os nativos em concepções maniqueístas negativas.

1.1 O tempo do colono, o tempo da luta e os outros tempos

Todo problema humano exige ser considerado a partir do tempo. Sendo ideal que o presente sempre sirva para construir o futuro. E esse futuro não é cósmico, é o do meu século, do meu país, da minha existência. De modo algum pretendo preparar o mundo que me sucederá. Pertencço irredutivelmente à minha época. E é para ela que devo viver. O futuro deve ser uma construção sustentável do homem existente. Esta edificação se liga ao presente, na medida em que coloco-o como algo a ser superado.
Franz Fanon, *Os condenados da terra*.

“A independência é uma conquista feita por nós e para nós; é a nós que diz respeito como conquista e como direito, como dever e como razão. Como vivê-la nestes quinze dias que dela nos separa?”
Questão lançada pelo narrador do filme “Uma festa para viver”, que faz uma contagem regressiva quinze dias antes da proclamação da independência feita pelo MPLA.
Ruy Duarte de Carvalho, *Angola, 1976*

O primeiro fragmento acima, de autoria de Franz Fanon, foi publicado em 1952, na França, num dos momentos cruciais da história de Angola. É nesse contexto que as bases da luta contra a presença portuguesa em solo angolano são intensificadas. Aliás, é neste período que uma onda de conflitos anticoloniais se espalha no continente africano, o que

culminará em sucessivas proclamações de independências nos anos subsequentes. O ano de 1960, inclusive, ficou conhecido como “o ano da África”, quando 18 ex-colônias tornaram-se independentes.

Este clima de transformações é também perceptível nos territórios colonizados pelos portugueses na África. O historiador Bittencourt (2002, p. 299) explica que a repressão portuguesa se intensifica na medida em que os movimentos contra o colonialismo se expandem, de modo que as tropas portuguesas chegaram a enfrentar três guerras simultaneamente: em Angola, Moçambique e Guiné-Bissau.

Para manter o fôlego, Portugal ancorava seus investimentos bélicos em apoios internacionais, e países como França, Inglaterra, República Federal da Alemanha e os Estados Unidos foram fundamentais para sustentar o Império do Além-Mar, como concebido pelos portugueses. Os movimentos de luta anticolonial também buscavam potencializar suas vertentes externas, até mesmo por causa da forte onda de repressão local. Assim, o processo de independência das colônias portuguesas configura-se num jogo complexo, no qual múltiplas forças são acionadas, inúmeros e distintos interesses entram em cena.

Em Angola, os processos de contestação ao colonialismo e a luta pela independência são longos, complexos e marcados por inúmeras atividades, em contextos e interesses diferenciados. Para Bittencourt (1999a), os movimentos de libertação devem ser entendidos numa perspectiva histórica, levando-se em consideração questões fundamentais como raça, etnia, políticas de assimilação, condicionamentos internacionais. Serrano (2008, p. 127) destaca ainda a importância das diversas formas de resistência, como: a produção literária de protesto e denúncia escrita por intelectuais autóctones; o surgimento de diversos movimentos nativistas, proféticos e messiânicos; as greves e a prática da desobediência civil.

A luta pela libertação de Angola eclode em 1961, e, segundo Bittencourt (1999b, p. 92), sob orientação de duas perspectivas antagônicas principais “tanto do ponto de vista ideológico e, conseqüentemente, de apoio externo, quanto no que diz respeito aos embates militares diretos entre ambos”. O autor entende os movimentos de libertação de Angola como “uma formação política de caráter amplo, como uma frente na qual se inserem as mais variadas forças do espectro político existente na luta colonial” Bittencourt, 1999b, p. 24.

Até a proclamação da independência pelo MPLA, em 11 de novembro de 1975, diferentes movimentos políticos disputaram a liderança da luta anticolonial. A UPA (União dos Povos Angola), que depois se tornaria a FNLA (Frente Nacional de Libertação de Angola), tinha o apoio do grupo étnico bakongo e era subsidiada pelos Estados Unidos e pelo Congo, onde hoje é o Zaire. Mesmo com esses apoios o movimento não conseguiu expansão significativa, o que, para Bittencourt (1999b, p. 92), foi um fator que fortaleceu ainda mais esse movimento com sua vinculação étnica. O MPLA (Movimento Popular de Libertação de Angola) tinha como característica uma formação mais ampla dos integrantes, a qual incluía a população de Luanda, do litoral e de outras cidades; este movimento era a principal referência para os exilados e para os universitários angolanos. Por isso, o MPLA parecia possuir, quando comparado ao FNLA, não apenas maior adesão, mas ainda uma diversidade social inexistente nas fileiras daquele outro grupo. Seguindo a lógica da Guerra Fria (1945 – 1991), alicerçada nas disputas e conflitos diretos e indiretos entre os Estados Unidos e a União Soviética, a interferência dos primeiros encontrava barreira no apoio dos segundos concedido ao MPLA.

Os diferentes grupos de contestação ao colonialismo português lutaram entre si e uma das principais causas foi a disputa pelo recrutamento dos jovens angolanos. Bittencourt (1999b) assinala que houve tentativas de aproximação entre essas forças, mas que não lograram êxito. Para tais movimentos, a queda das estruturas do governo português na figura de Salazar, em 25 de abril de 1974, foi de suma importância, pois representava outro momento de rearticulação política.

A UNITA (União Nacional Para a Independência Total de Angola) surge nesse cenário de disputas de poder como uma dissidência da FNLA. No limite, Portugal propõe governo de transição entre as principais forças, sem sucesso, e assim, eclodem os movimentos de guerra. O MPLA proclama a independência em 11 de novembro de 1975. Desse modo, o bloco comunista prolonga sua influência na região. O FNLA enfraquece e a UNITA continua na luta com o apoio dos EUA e da África do Sul.

Esse é o cenário que desenhou a guerra de pós-independência que durou cerca de dezesseis anos, até que em 1991 um acordo de paz entre o governo e a UNITA foi realizado. Este acordo foi baseado na retirada de tropas, o fim do monopartidarismo e marcação das

eleições presidencial e legislativa para o ano seguinte. A UNITA perde as eleições de 1992, não reconhece a vitória do MPLA e os conflitos recomeçam.

Um clima de paz e perspectiva de reconstrução da sociedade angolana acontece em 2002, com o fim das hostilidades entre governo e guerrilheiros, bem como com a superação da instabilidade frequente dos acordos assinados durante a década de 1990. Para além das atividades bélicas (ou paralelas a elas), no território angolano, novos movimentos tangenciam articulações de gestação de outros tempos, afinal, a independência é um marco decisivo nas inéditas concepções de pertenças (social, econômica, cultural e política, por exemplo).

Este trânsito na história da independência de Angola e dos seus desdobramentos traz à tona o caráter impreciso, contraditório e complexo das experiências pós-coloniais. O emprego do termo “pós”, no entanto, não deve ser entendido como algo necessariamente posterior, mas aponta uma determinada situação num contexto específico demarcado pela independência de Angola, sem perder de vista como a ideia de um pós-colonialismo é constituída de rastros por excelência. A demarcação soa muito escorregadia já que, no mesmo momento em que cronologicamente Angola é um território independente, o imaginário colonial e suas práticas coexistem.

Assim, as experiências pós-coloniais não serão, neste trabalho, pensadas apenas como uma demarcação temporal alusiva à pós-independência, mas, sobretudo, como possibilidades de estudos de reverberação de sentidos e conceitos – um lugar epistemológico para pensar a pesquisa. Não se trata apenas de uma demarcação clássica da história na égide de estruturas de tempos lineares, mas uma categoria polissêmica experimentada num tempo histórico urgente e traumático. Nesse sentido é que Boaventura Santos (2008, p. 28) entende o pós-colonialismo como “um conjunto de correntes teóricas e analíticas, com forte implantação nos estudos culturais”, hoje presente em todas as ciências sociais que têm em comum a primazia teórica e política das relações desiguais, o que ele denomina metaforicamente de *Norte e Sul* na explicação ou na compreensão do mundo contemporâneo.

Esse autor nos auxilia nesta discussão, uma vez que, atualmente, pensa este “pós” de duas diferentes formas: primeiro como um período histórico, demarcado pela independência das colônias; segundo, como um conjunto de práticas e discursos na

contranarrativa do colonizador, de autoria dos sujeitos que outrora foram colonizados. Em suas palavras:

Na primeira acepção, o pós-colonialismo traduz-se num conjunto de análises econômicas, sociológicas e políticas sobre a construção dos novos Estados, a sua base social, a sua institucionalidade e a sua inserção no sistema mundial, as rupturas e as continuidades com o sistema colonial, as relações com a ex-potência colonial e a questão do neocolonialismo, as alianças regionais etc. Na segunda acepção, o pós-colonialismo tem um recorte culturalista, insere-se nos estudos culturais, lingüísticos e literários e usa privilegiadamente a exegese textual e as práticas performativas para analisar os sistemas de representação e os processos identitários. (SANTOS, B. 2008, p. 234).

Embora eu considere que as duas definições são complementares, é fundamentalmente na segunda concepção que esta tese está localizada: numa proposta de problematizar as subjetividades; adentrar nas entrelinhas dos desdobramentos do período de luta de libertação que antecedem à independência, bem como o período posterior, a partir do foco nas reelaborações das narrativas e as implicações nas memórias e identidades; nas diferentes formas que os angolanos encontraram/escolheram para construir outros projetos de sociedade e de renovar sentidos de pertença. Naquilo que Boaventura Santos, num outro trabalho chamou de “reinterpretação fundadora” das identidades (SANTOS, B., 2006). As formas pelas quais os grupos envolvidos nas disputas articularam estratégias de legitimidade também consistem em tentativas de desautorização de sentidos dissonantes dos projetos em marcha. Como práticas discursivas, Orlandi afirmaria que tais investidas poderiam irromper

no processo significativo de tal modo que pelo seu próprio surgir produz sua memória. [...] Cria tradição de sentidos projetando-se para frente e para trás, trazendo o novo para o efeito de permanente [...] Produz desse modo o efeito do familiar, do evidente, do que só pode ser assim. (ORLANDI, 1993, p. 13-14).

Ao se centrar nas especificidades do colonialismo português, Boaventura Santos acaba exigindo do pesquisador olhos mais apurados para compreender os espaços com os quais a presença portuguesa trocou este tipo de experiência ao longo de séculos, a saber: o território americano, no caso do Brasil; os territórios africanos, nos países de língua portuguesa e ainda algumas antigas possessões asiáticas. Nessa perspectiva, parece óbvio que a distinção do colonialismo implicaria, assim, numa distinção de pós-colonialismos.

Essa afirmação nos impõe uma questão: é possível identificar traços de diferenciações nas experiências angolanas pós-coloniais que façam ponte com as especificidades portuguesas apontadas por Boaventura Santos, como a condição semiperiférica de Portugal e seu colonialismo multissecular precedente?

O autor explica que estes traços do colonialismo português são constituídos pela relação secular de distanciamento e, até mesmo, estranhamento, da presença portuguesa na geografia europeia. Além disso, a histórica relação de dependência de Portugal para com a Inglaterra situa as experiências portuguesas de colonialismo em complexos jogos de hierarquia, o que teria refletido nas suas práticas coloniais ao longo do tempo. A condição de semiperiferia, como argumenta Boaventura Santos, portanto, manifestou-se na questão econômica, mas também

nos planos social, político, jurídico, cultural, no plano das práticas quotidianas de convivência e de sobrevivência, de opressão e de resistência, de proximidade e de distância, no plano dos discursos e narrativas, no plano do senso comum e dos outros saberes, das emoções e dos afectos, dos sentimentos e das ideologias. Cada um destes planos criou a sua materialidade própria, uma institucionalidade e uma lógica de desenvolvimento próprias, e estas retroagiram sobre a condição semiperiférica, conferindo-lhe a espessura sociológica que ela não teria enquanto referida apenas a uma posição no sistema mundial. (SANTOS, B., 2008, p. 231-2).

Embora essa questão seja aqui esboçada, não se trata do foco deste trabalho; servem-nos, entretanto, para incitar o diálogo com as propostas de Boaventura Santos e sua insistência sobre as peculiaridades das experiências pós-coloniais para além da conceituação simplista do termo. Assim, é preciso ficar atento para observações de dentro das experiências angolanas, na linha de fuga de análises superficiais, contrária à concepção do pós-colonialismo como uma categoria fechada e esgotada em apriorismos. Por isso, algumas questões das especificidades das experiências angolano-portuguesas serão objetos de reflexão dos capítulos II e III.

Se os intelectuais combatentes angolanos têm como desafio a (re)construção da nação sob outros moldes, quais estratégias serão utilizadas para materializar tais diretrizes? Quais relações entre os projetos da luta de libertação, as contranarrativas dos colonizadores e a Angola independente? A assertiva de Anderson (2005) sobre a ideia de “nação” como uma “comunidade política imaginada” sugere questionamentos quanto às possibilidades e

limites de constituição de uma identidade coletiva por determinados grupos. Nesse sentido, é importante analisar as diferentes relações de poder daqueles que pretendiam consolidar uma perspectiva de unidade. De que forma símbolos “nacionais” (leiam-se angolanidades, africanidades, portuguesidades), presentes em diferentes linguagens (oral, literária, cinematográfica), foram utilizados neste processo?

Os tempos da luta de libertação, assim como o da pós-independência, têm marcos de fundação, processos de sobreposições, apropriações e construção de outras referências que não acontecem como preenchimento de ideias em tempos e espaços vazios. É necessário problematizar como se articulam os processos de gestação dos códigos de pertença que os angolanos são desafiados a elaborar/reelaborar. Estes angolanos não são facilmente classificáveis em brancos ou negros e mulatos; ou a favor ou contra o colonialismo, como se essas categorias automaticamente definissem suas pertencas políticas, culturais.

Importante frisar que antes da eclosão das revoltas, em 1961, havia vários partidos ou grupos políticos que agiam clandestinamente em Angola. Para o andamento destes, dois caminhos eram possíveis: enfrentar a repressão na colônia ou desenvolver articulações no estrangeiro. Os integrantes destes grupos que desenvolviam atividades contra o colonialismo português para além das fronteiras enfrentavam grandes desafios em relação ao estabelecimento de uma comunicação eficiente com os conterrâneos, careciam de recursos materiais e humanos, além de liderança.

Para Pélissier (2011), estas dificuldades podem ser explicadas pela falta de preparo para as lutas políticas e militares no cenário angolano. Antes de 1961, embora houvesse diferentes grupos de contestação, estes estavam divididos, ilhados em seus diferentes projetos de questionamento da situação colonial e, para este autor, as questões étnicas (para a época, tribalismos) eram um dos entraves – e não apenas na experiência angolana, mas algo compartilhado em outros lugares do continente africano.

Ademais, as diferenças que havia entre os considerados brancos, assimilados e indígenas contribuía para acirrar as fragmentações de pertencas na comunidade angolana. Pélissier, ao tentar fazer uma ilustração da cena política em Angola, define os mestiços como uma tipologia social complexa, pois simbolizavam as cisões entre as civilizações nativas e a portuguesa – o que, no processo da experiência social, entre expectativas e frustrações, seus posicionamentos políticos eram mais imprevisíveis e divergentes do que de qualquer outro

grupo. Para uma pequena minoria branca politizada, de inclinações progressista, liberal e/ou marxista, o lugar de atuação era múltiplo, podendo, inclusive, estar no seio dos assimilados.

Destaca o autor que o setor mais significativo da comunidade branca de Angola era considerado autonomista por defender o sistema colonial desligado do controle da metrópole. Essa categoria representava uma espécie de avanço de dentro das estruturas da colonização no sentido da permanência do colonialismo, sendo, portanto, antinacionalista e antiafricano, levantando apenas a bandeira do aumento da autonomia de gestão.

Assim, neste processo das organizações políticas, carecia liderança, o que era reflexo da incapacidade da elite negra em se fazer presente em número de integrantes e nas ações. Sugere Péllissier que as comunidades rurais eram consideradas menos sediciosas do que as camadas urbanas de Angola, exceto quando se manifestavam juntamente aos chamados “chefes do povo”, geralmente religiosos protestantes que conseguiam arrematar fiéis para suas causas. Estes líderes locais que poderiam ser africanos ou estrangeiros não desejavam as mudanças radicais ou não estavam preparados para dirigir mais do que pequenas revoltas desprovidas de projetos políticos mais abrangentes a ponto de simbolizar uma ameaça à presença portuguesa. Interessante ressaltar, no entanto, que anteriormente à possibilidade de transformações na cena política por meio da luta armada, alguns líderes religiosos eram líderes em potencial, a ponto de incomodar a Administração Colonial Portuguesa e estas ameaças estiveram presentes em diferentes momentos da história angolana. Wheeler (2011, p. 244) explica que as crenças religiosas tinham desempenhado um papel fundamental nas sociedades tradicionais e que, segundo ele, com as novas demandas do século XX novas religiões híbridas surgiram em nome dos novos desafios.

Este autor, inclusive, publica uma mensagem escrita por um profeta angolano chamado Simão Toko, em 1958, captada pelo governo português. Estas palavras teriam sido dirigidas para os seguidores de sua religião e farei uso delas aqui também com o intuito de apresentar uma das facetas do universo de contestação da presença dos colonizadores em solo africano:

Não há razão nenhuma para temer o homem branco, porque ele já perdeu o poder que outrora lhe foi confiado por Deus. Deus está zangado com ele, porque ele cometeu vários grandes pecados. Um novo Cristo, um Cristo negro, chegará e Toko é o seu profeta. A ele Deus deu o poder que antes tinha dado ao homem branco.

A terra é nossa e foi o homem branco que a roubou. Agora somos muito fortes e para além disso temos a ajuda dos nossos antepassados. Já ocupamos o norte e o sul; agora só temos que construir igrejas no leste e no oeste. Dentro de pouco tempo comandaremos toda a África. Os brancos irão submeter-se a nós e tornar-se nossos servos. Dentro de pouco tempo, Simão Toko regressará como nosso libertador. (REGO, *apud* WHEELER, 2011, p. 225).

Outras manifestações religiosas calcadas em projetos antieuropeus ocorreram, e o fato de terem em comum a projeção de um futuro de maior felicidade poderia simbolizar a recusa do presente colonial com todas as suas dores, contradições e interdições: “para muitos dos que participaram nestas seitas religiosas, o presente era mau e só um futuro milenarista e o poder do profeta negro encerravam a promessa de um tempo melhor” (WHEELER, 2011, p. 228). Dentro das possibilidades de entender os movimentos nacionalistas em solo angolano anterior às lutas de libertação que eclodiram no pós-1961, duas correntes principais os caracterizavam: o modernismo, que demonstrava maior enfoque nas influências/inspirações marxistas, e o etnonacionalismo, expressamente demarcada pelos pertencimentos étnicos.

Ao analisar a multiplicidade de possíveis correntes pró-nacionalistas em solo angolano e para além dos grandes centros urbanos, Wheeler apresenta as dimensões de dificuldade de uma revolta em Angola de caráter nacional, pois eram muitos os obstáculos de identificação coletiva frente às diferenças gritantes de perspectiva. Todavia, teriam sido nos centros urbanos, sob o olhar vigilante da polícia, que os movimentos inevitavelmente surgiram de forma mais organizada. Membros da elite e homens e mulheres dos musseques (bairros pobres) – considerados em sua maioria destribalizados, que de algum modo passaram a sintonizar objetivos políticos em comum.

Mesmo considerando obscuras as “origens” deste “nacionalismo urbano”, Pélissier sugere que a infiltração de membros do Partido Comunista Português (PCP) em organizações autorizadas como a Liga Nacional Africana (LNA) e a Associação Regional dos Naturais de Angola (Anangola) ajudou no processo de incorporação de estratégias na montagem das ações.

De 1948 em diante, de acordo com um escritor salazarista português [Amândio César, Angola 1961, Lisboa], existiam três movimentos ou grupos clandestinos: O Comité Federal Angolano do PCP, Angola Negra e a Comissão de Lutas das Juventudes contra o Imperialismo Colonial em Portugal. Eles concentravam esforços para descobrir militantes entre os

jovens assimilados e mestiços, em Angola ou entre os que se encontravam a estudar em Portugal. (...) Em 1952, foi relatado que estas três organizações clandestinas se tinham unido para formarem o Conselho de Libertação de Angola. Em 1954, foi formada a Associação Africana do Sul de Angola, em Nova Lisboa (Huambo) (...) Por fim, em outubro de 1955, surgiu em Luanda, na mais rigorosa clandestinidade, o Partido Comunista de Angola (PCA). Era provavelmente o sucessor do Conselho de Libertação. (PÉLLISSIER, 2009, p. 236-7).

O PCA não exercia muita força até mesmo porque logo seus líderes foram presos ou tiveram que se exilar, como são os casos de Mário de Andrade e Agostinho Neto. Teria aparecido ainda o Partido da Luta Unida dos Africanos em Angola (PLUA) – com evidências de ligação ao PCA e por ele controlado e, logo depois, unido a outros movimentos clandestinos, o que resultou depois no Movimento Popular de Libertação de Angola, o MPLA.

Os estudos do historiador Bittencourt (1999a, 1999b & 2002) apontam alguns caminhos e desafios dos projetos de nação empreendidos pelos diferentes grupos que visavam à conquista da libertação de Angola. Os movimentos de contestação ao colonialismo defendiam questões distintas e suas vinculações étnicas e os apoios externos, dentre outros, foram fatores preponderantes para se entender os diferentes projetos que poderiam ser a adoção do modelo moderno de Estado ou expulsão dos portugueses do território angolano e a redefinição das antigas relações de poder.

Venâncio (2000) sublinha que é imprescindível voltar ao contexto das lutas de independência no continente africano para compreensão dos países que se tornam independentes nesse período, pois eles são em grande parte moldados pela ideia que fizeram os nacionalistas (combatentes, políticos, intelectuais, artistas etc). Teriam sido eles que “assumindo-se como interlocutores entre a África das etnias e a África das nações, entre a África colonial e a pós-colonial, deram rosto político e jurídico aos seus países”, isto é, os nacionalistas exerceram um papel crucial na interlocução dos múltiplos projetos por meio de suas estratégias de unidade. Nessa linha de raciocínio, é impossível separar a luta pelas independências políticas e a construção da nação a que se seguiu, da ideia de transformações e de desenvolvimento que terá estado subjacente à vontade e à ação dos diferentes grupos de nacionalistas.

A luta anticolonial em Angola se expressa como um complexo caleidoscópio, onde forças e fraquezas distintas são postas em confronto. Jogos de escalas ajudam a definir situações que transcendem questões que, a priori, poderiam ser entendidas como locais ou

étnicas, por meio de um trânsito intenso de interesses múltiplos, envolvendo diferentes projetos de nacionalismos no próprio território angolano, bem como intervenções internacionais. De forma global, Bittencourt (2000, p. 163), ao estabelecer diálogo com outros autores, fala de uma Angola pós II Guerra Mundial como um “importante laboratório político da bipolarização”.

Interessa-me, principalmente, lidar com indivíduos ligados ao MPLA, embora isso não implique uma limitação de diálogos com sujeitos que optaram por outras filiações ou que transitaram por perspectivas distintas de entendimento da luta contra o colonialismo para além de Frentes e de Movimentos. Os filmes feitos no pós-independência que analiso nesta tese foram feitos no governo do MPLA e sob sua chancela, o que justifica este direcionamento.

O historiador Marcos Silva (1995), ao refletir sobre as complexas relações entre o passado e o presente, oferece algumas pistas que servem para se pensar nos múltiplos projetos de descolonização. Para o autor, “falar em presente é enfrentar projetos diferenciados e alternativos na sociedade, em disputa, configurando simultaneamente múltiplas identidades – classes sociais, gêneros, grupos de idade, etnias, correntes partidárias etc.” (SILVA, M. 1995, p. 29).

O tempo multifacetado da luta de libertação, isto é, o *presente do passado* aqui objeto de análise, é um tema orientador de um filme recente: *Comboio da Canhoca*, do angolano Orlando Fortunato. Lançado em 2004, traz à tona a reflexão de uma geração contemporânea que ainda busca entender os vários sentidos possíveis da experiência colonial e suas contranarrativas. No longa-metragem, um vagão de trem é metaforicamente transformado numa comunidade constituída por angolanos com trajetórias de vidas, experiências e expectativas diferentes, o que engendra reflexões que forçosamente se embatem no interior do referido vagão. Este filme sugere uma Angola cujo passado ainda pode se encontrar fechado, isolado, desdenhado e incompreendido; como uma caixa impenetrável de memórias agonizantes.

Ambientado em 1957, desenrola-se através do encarceramento de algumas pessoas em decorrência das ações da PIDE (Política Internacional de Defesa do Estado Português) em

território angolano⁷. Um soldado negro, Njololo, briga com o Cabo Faria, branco, pois este violentou sexualmente a mulher do outro. Os agentes da PIDE, em colaboração com outros funcionários da administração colonial, comerciantes e soldados decidem dar uma lição em Njololo e, como resultado dessa ação, outras pessoas são incluídas na punição empreendida pelos portugueses, de modo que os homens mal sabiam a causa de terem sido presos. Estes são colocados num vagão de ferro habitualmente utilizado para o transporte de alimentos e, por isso, sem bancos, ventilação, janelas ou lavabos. Acidentalmente, acabam abandonados na linha de desuso da *Estação da Canhoca*, próximo à Malanje, norte de Angola, ficando, portanto, alguns dias sob o sol, sem água, alimentação nem qualquer contato exterior.

Imagem 05: Algumas cenas de *Comboio da Canhoca* (Orlando Fortunato, Angola/ Portugal/ França/ Tunísia/ Marrocos, 2004).



⁷ Esta força militar foi criada por Portugal, nos anos de luta anticolonial. A Política Internacional de Defesa do Estado Português era responsável, sobretudo, pelas questões políticas e tinha um raio de atuação que ia das colônias portuguesas à metrópole.

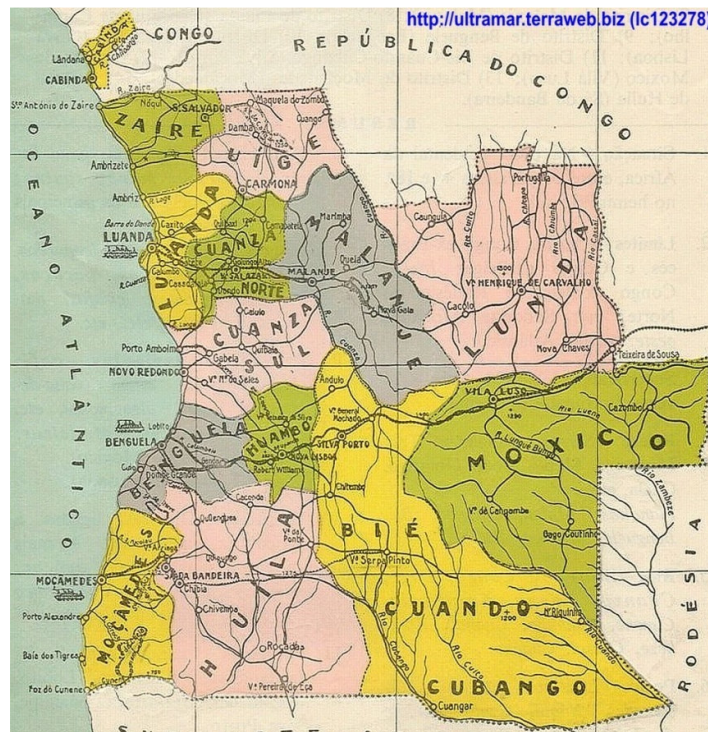


Fonte: Elaboradas pelo autor

A narrativa fílmica é trabalhada em torno de diferentes percepções dos angolanos, evocando memórias dos tempos que precederam a guerra de independência. Co-produzido por cinco países (Angola/ Portugal/ França/ Tunísia/ Marrocos), fala de uma geração de complexas e distintas vozes abafadas ou, na clássica perspectiva de Pollak (1993, p. 03), tratam-se de memórias subterrâneas, que a chamada memória “oficial” não contempla ou negligencia; são as memórias “proibidas” ou “clandestinas” que, no entanto, aparecem em outras linguagens ou mídias, nas cenas culturais como no setor editorial, ou meio de comunicação, no cinema e na pintura⁸. É esta pluralidade de vozes que me interessa no conhecimento e análise de filmes angolanos do referido contexto escolhido pelo diretor como o tema transversal de sua obra.

⁸ É importante ressaltar que o conceito de memória subterrânea não se aplica ao nosso contexto, pelo contrário, *Comboio da Canhoca* funciona muito mais como um ponto de referência que reforça o que considero memória nacional hoje. Este filme já foi exibido, inclusive, pela Embaixada de Angola em Brasília em ocasiões comemorativas nacionais, o que o implica na apropriação deste filme por uma instância oficial do governo do MPLA.

Imagem 06: Malanje em Angola



Fonte: Página na internet⁹

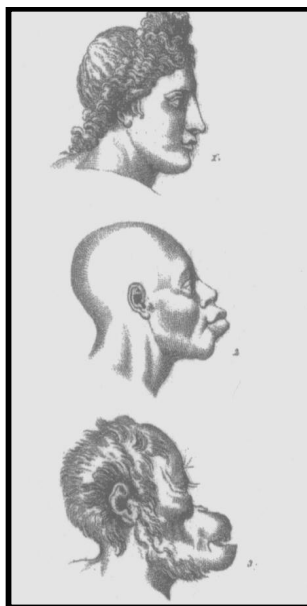
A partir da história de Angola como tema para seu filme, Fortunato optou por realizar uma colisão de vozes dissonantes que, dentro de um vagão estacionado simbolizam um encontro possível. Com os personagens, faz alusão a vários momentos do passado angolano, desde a chegada dos portugueses no século XV aos mandos e desmandos do governo salazarista do século XX, nessa colônia. Reporta-se ao tráfico de escravos, relaciona o comboio com o navio negreiro, tece críticas às políticas baseadas em concepções raciais, como o *indigenato* ou os limites da condição do *assimilado*. Diferentes concepções dos angolanos sobre suas próprias experiências são expostas no filme por meio das vozes dos 19 anônimos que estavam no vagão do trem. A realização deste trabalho cinematográfico parece representar sintomas de uma tentativa de redimir o passado angolano, emaranhado em imagens e suas histórias, memórias e traumas.

A Angola multifacetada do *Comboio da Canhoca*, aprisionada e agonizante num vagão de trem do tempo do colono é uma referência imagética antes utilizada por Fanon (1964, p. 210 *apud* STAM & SHOHAT, 2006, p. 358), ao se referir à relação entre o

⁹ Malanje. (Disponível em:<http://ultramar.terraweb.biz/index_mapas_ultramar_angola.htm>. Acesso em: 12 de junho de 2013)

colonialismo e a lógica histórica instituída pelas práticas coloniais. Para esse autor, o colonialismo “não corresponde apenas ao aprisionamento de um povo [...]. Com um tipo de lógica perversa, ele se volta ao passado do povo, distorce, desfigura-o e o destrói”.

Imagem 07: “Classificação poligenista das raças humanas. Segundo Virey, em 1801. Os anatomistas organizam uma grelha degenerescente da beleza humana, a qual só pode denunciar a brutalidade da fealdade”



Fonte: HENRIQUES, 2004a, p. 513

Para Fanon, é este o cenário onde os discursos se assentam nas bases das orientações civilizacionais que tentam enclausurar o colonizado em violentas referências negativas, e passam a alimentar relações humanas calcadas em complexas crises identitárias, tendo no racismo uma orientação principal. Assim, explica Bhabha que, ao ser delimitada uma “nação sujeita”, o discurso colonial “apropria, dirige e domina suas várias esferas de atividade”. Continua o autor:

Portanto, apesar do “jogo” no sistema colonial que é crucial para seu exercício de poder, o discurso colonial produz o colonizado como uma realidade social que é ao mesmo tempo um “outro” e ainda assim inteiramente apreensível e visível. Ele lembra uma forma de narrativa pela qual a produtividade e a circulação de sujeitos e signos estão agregadas em uma totalidade reformada e reconhecível. (BHABHA, 1998, p. 111).

Desestruturar essa “totalidade reformada e reconhecível”: eis um dos baluartes do discurso anticolonial. São nas ruínas do “regime de verdade” empregadas pelo colonialismo que estão firmados os embates dos textos pós-coloniais. A falência dos projetos coloniais no

processo histórico – que também ocorre em decorrência da grande distância existente entre conceitos como civilização e colonização –, potencializa algumas brechas do seu sistema, dando abertura para colisões cada vez mais profundas dentro da lógica colonialista.

Ao realizar uma importante reflexão sobre as práticas coloniais em vários lugares e contextos históricos, mas centrando-se, sobretudo, nas experiências europeias, Césaire constrói um texto inflamável, em meados do século XX, o clássico *Discurso sobre o colonialismo*. Nessa obra, ele situa o abismo entre conceitos, demonstrando como o civilizador embrutece e desciviliza-se em territórios colonizados. E acrescenta:

é a minha vez de enunciar uma equação: colonização = coisificação. Ouço a tempestade. Falam-me de progresso, de ‘realidades’, de doenças curadas, de níveis de vida elevados acima de si próprios. Eu, eu falo de sociedades esvaziadas de si próprias, de culturas espezinhadas, de instituições minadas, de terras confiscadas, de religiões assassinadas, de magnificências artísticas aniquiladas, de extraordinárias possibilidades suprimidas... (CÉSAIRE, 1978, p. 25- 26).

Contrária a várias concepções-bases dessa lógica, a crítica ao universalismo e ao historicismo abre caminhos para outras visibilidades e possibilidades de projetos alternativos. Assim, entram em questão as multiplicidades, as diferenças históricas, as formas distintas que os sujeitos encontraram para lidar com suas vidas; daí, o surgimento de outras adversidades, projetos do passado e do futuro e outras inscrições no tempo passado e no tempo presente. Não significa que tais processos só aconteceram com a independência de Angola, até porque essas premissas também subsidiaram a luta anticolonial que a precedeu.

Uma percepção plural de temporalidades, portanto, realocaria Angola e os angolanos num ritmo próprio, para além da condição de atraso técnico e humano que lhes foi outorgado durante centenas de anos.

Nessa perspectiva, aos *homens de cultura*¹⁰ (intelectuais, escritores, cineastas e políticos) é posto um desafio de aproximação entre as configurações de tempo no presente e a articulação das narrativas e práticas. Estes sujeitos podiam perceber-se como parte de uma trajetória nacional. E como organizadores de outras narrativas, poderiam oferecer outras leituras de angolanidades numa dinâmica que envolvia uma reescrita do passado que,

¹⁰ Expressão muito utilizada nos movimentos de libertação para se referir aos indivíduos considerados intelectuais ou de formação acadêmica ou que se preocupavam com as questões da cultura.

inevitavelmente, reescrevia o presente. Acreditavam alterar, portanto, paisagens interiores; dar vazão aos sonhos enjaulados; deslocar sentidos; transfigurar memórias; quebrar grillhões centenários e abrir o fluxo da história.

É dessa possibilidade de reescrita que os suportes fílmicos, literários, entre outros, inscrevem-se como fontes fundamentais para a minha análise dos diferentes projetos de identidades que havia em Angola na luta pela descolonização e pela descolonização das mentes antes, durante e depois da independência.

“Descolonizar as mentes” era um dos objetivos presentes nas pautas dos movimentos de libertação e dos movimentos de negritude. Pouco adiantariam as independências política e econômica se as pessoas não desconstruíssem o universo de verdades que estruturava o colonialismo. Sem o chamado processo de conscientização – via descolonização dos hábitos, comportamentos, referenciais de vida –, corria-se o risco maior da instalação de neocolonialismos. Nesta perspectiva, interessa-me, sobretudo, como narrativas fílmicas podem revelar/ indicar memórias dos angolanos que, reconstituídas pela linguagem audiovisual, reconfiguram significados e movem temporalidades. Foi revelador descobrir que a prática cinematográfica esteve ancorada na pauta dos movimentos de libertação e que teve contribuições diversas de antropólogos, escritores, artistas plásticos, e outros homens e mulheres que combatiam o colonialismo por dentro de suas estruturas e lógicas. Concordo com Olgária Matos quando sugere que se a narração pode transformar a vida num constante trabalho de “reelaboração emotiva” e “repensamento do acontecido”, ela também pode criar espaços de liberdade como força hermenêutica e transformadora (2001, p. 15).

A compreensão de que a reescrita do passado pode alterar o presente – e vice-versa – desestabiliza a noção de passados e presentes autossuficientes, e a ideia de memória como um lugar das discontinuidades e das imprecisões das demarcações temporais legitima esses movimentos possíveis.

Como explicou Marcos Silva, para o historiador que transita nas dimensões do que pode ser chamado de história imediata, um papel ativo pode ser pensado, uma vez que esse historiador experimenta e pensa, “construindo historicidade como saber e prática” (SILVA, M. 1995, p. 30). Nesta perspectiva, essa história é entendida como em estágio de “produção”, com a experiência e a reflexão como base. O autor segue tecendo seu

argumento lembrando que a dimensão do social seria uma espécie de resultado/projeção de diferentes grupos humanos em disputa, e que a pluralidade de entendimentos do presente “pode ser instrumento para pensar sobre outras diversidades na elaboração do passado, que, por sua vez, existiu como presente de virtualidades.” (SILVA, M. 1995, p. 31).

É por isso que as relações entre memória e imagens é parte estruturante deste trabalho. A problematização da dimensão visual dos projetos de sociedade dos homens e mulheres envolvidos nas escritas da Angola em combate ao colonialismo permite uma incursão analítica, que possibilita tratar as narrativas fílmicas como experiências sociais da visualidade.

Da intrínseca relação entre narrativas fílmicas, memórias e projetos de identidades, de que forma os filmes angolanos podem sugerir descontinuidades e não linearidades entre um período histórico na passagem para outro?

Nem os processos das lutas anticoloniais nem a independência significam que tenha ocorrido uma simples substituição de um contexto colonial opressor por outro perfeito e sincronizado com as aspirações de todos os angolanos, muito pelo contrário. A luta pela independência e o momento posterior estimulam ainda mais as disputas, pois colocam em xeque a necessidade de direcionamentos políticos, econômicos e culturais em diferentes projetos acerca da sociedade em Angola. Contradições e acirramentos apresentam-se entrecruzados aos projetos de identidade de grupos, quais sejam: elite crioula, grupos étnicos, movimentos sociais, partidos políticos, dentre outros possíveis. Aspectos que serão esmiuçados ao longo desta tese.

Embora se tenha feito esta espécie de sinalização de tais grupos, não significa que eu os conceba como fechados em si mesmos, porque tal concepção iria contradizer argumentos já apresentados neste texto, principalmente no que diz respeito ao hibridismo e sua relação com os contextos coloniais. A apresentação de uma Angola múltipla desestrutura uma ideia simplista de uma sociedade calcada na dicotomia binária entre dominadores e dominados.

A bibliografia selecionada articulada com a análise dos filmes pode demonstrar uma pluralidade de relações que envolvem jogos complexos de dominação, subordinação, resistências e colaborações. Sobre uma possível leitura dessa articulação de poderes em espaços como o de Angola, Stam e Shohat trazem uma importante contribuição:

Sem dúvida, há pontos extremos nesses campos de força – tanto do lado dos poderosos quanto dos excluídos. Mas mesmo nesses casos não há garantia, pois os laços ancestrais não ditam necessariamente as direções políticas. Dada a natureza contraditória da psique socialmente situada, os indivíduos estão sujeitos a conviver com a dissonância e a contradição, dentro de um campo cultural e psíquico em constante mutação no qual os mais variados discursos coexistem em relações ambivalentes, constituindo o sujeito como o local de competição de diferentes discursos e vozes. Assim, um dado indivíduo pode se identificar com os de cima ou os de baixo: alguém que detém o poder pode se identificar com os excluídos e, mais importante, se engajar em sua luta, assim os excluídos podem se identificar com os poderosos e acreditar que eles representam seus interesses. A *subjetividade* se torna uma matriz de formas discursivas e identificações múltiplas – o que não deve servir para negar as realidades da raça, classe social, gênero e nação, ou para complicar a análise de suas relações em uma direção dialética. (SHOHAT & STAM, 2006, p. 447 – 448, ênfase minha).

Realizadas neste contexto, as narrativas cinematográficas, concebidas como práticas culturais, são constituídas de sentidos diversos, uma vez que atestam a multiplicidade das experiências em Angola. Dotadas de sentidos de transformação e de instituição de significados em aberto, as subjetividades das análises fílmicas apresentam-se, portanto, como um meio imprescindível de estudo de outras visibilidades/ invisibilidades e formas distintas de leitura da sociedade angolana; afinal, não é necessário que o polo opressor desapareça para que surjam outras possibilidades de constituição das experiências.

1.2 “Eles são poucos, mas mudam de nome para parecerem muitos...”

Pode-se dizer que os anos de 57-60 são de transição, os anos em que a explosão organizacional é muito grande, muito forte, em que nos damos conta de que se vai passar alguma coisa, de que é preciso encontrar os meios, as formas de acção susceptíveis de garantir a continuidade destas formas políticas de acção.
Mário de Andrade

A existência do Movimento Pela Libertação de Angola é explicada por Bittencourt (2002) como um desdobramento da agitação anticolonial entre os anos 40 e 50 e a partir de um conjunto de ações intercaladas de pessoas que estavam tanto em território colonizado quanto na metrópole ou em outros países, principalmente da Europa e da África. Embora os portugueses estivessem atentos às possíveis formações de quadros de contestações – seja

em Angola ou em Portugal –, era impossível barrar a influência das ideias de libertação que corriam o mundo.

Mesmo assim, por conta da onda de repressões que se intensificou gradativamente em Angola, depois do assalto à Prisão de políticos em Luanda, em 04 de fevereiro de 1961, caberia, portanto, aos indivíduos que estavam no exterior “levar adiante essa luta gerada num determinado meio urbano, impulsionada por indivíduos com um perfil social específico” (BITENCOURT, 2002, p. 57).

Os Congressos sobre unidade, cultura e literatura que aconteceram nos anos 50 e 60, por exemplo, em território europeu ou africano, promoviam o encontro e o diálogo entre sujeitos envolvidos em diferentes propósitos com fins comuns: a derrocada do colonialismo e do imperialismo no continente africano e a emancipação/reconhecimento dos homens e mulheres negras no mundo.

No tempo das lutas anticoloniais da África, as questões do negro no mundo ocidental (da diáspora) são postas em evidência, de modo que, em vários momentos, se confundem, complementam-se. A publicação de textos especializados, a politização dos movimentos formados por negros/as, a discussão aberta para o mundo sobre os papéis e contribuições do homem e da mulher negra no contexto global, entre outras questões, podem ser caracterizadas como versões modernas das contestações que sempre acompanharam os processos de opressão dos africanos e dos afrodescendentes.

Os questionamentos feitos por eles a respeito dos seus lugares de pertença política e cultural na geopolítica global estimularão também o acontecimento de eventos promovidos pelos colonialistas, com o fim de lustrar valores ocidentais cantados há séculos. Todavia, provoca Fanon, “no período de descolonização a massa colonizada zomba desses mesmos valores, insulta-os, vomita-os” (FANON, 1968, p. 32).

Ecos dos EUA, Haiti, França, Moçambique, Angola, Senegal encontravam-se em ideais compartilhados, de modo que uma espécie de nação sem territórios específicos era configurada. As identificações de propósitos de luta muito além das fronteiras físicas forjavam uma comunidade feita de homens e mulheres negras de vários lugares do planeta. Isto é, o trânsito dos colonizados e colonizadas africanas pelo mundo fazia destes indivíduos intelectuais para além das fronteiras, até mesmo porque para a maioria destes africanos era

necessário e urgente construir suas próprias nações físicas, políticas, culturais a partir dos referenciais que consideravam legítimos.

Antes do surgimento da expressão *negritude*, as práticas de contestação à opressão dos negros já eram vividas “com muita realidade”, como explica Neves (1974), que estudou este movimento em Angola. O uso do termo apenas passa a demarcar as estratégias políticas da organização das lutas já antes experimentadas. Em finais do século XIX, nos EUA, a equipe do *Renascimento Negro*¹¹ apresenta suas intenções no seu Manifesto:

Nós, criadores da nova geração negra, queremos experimentar a nossa personalidade negra, sem vergonha e sem medo. Se isso agradar aos Brancos tanto melhor. Se não agradar, não nos importa. Sabemos que somos belos, e feios também. O Tam-tam chora e ri. Se isso agradar às pessoas de cor, tanto melhor. Se não agradar, não importa. É para amanhã que nós construímos os nossos templos, templos sólidos como nós sabemos construir. E colocamo-nos no alto da montanha, plenamente livres (apud NEVES, 1974, p. 31)

Neves (1974) salienta que a *negritude* nasce na América, com a participação dos Estados Unidos, Haiti, Cuba e que publicações desses movimentos fizeram as ideias ganharem corpo. No entanto, será em Paris, com a *Presence Africaine – Revue Culturelle Du Monde Noir*, no pós-guerra, em 1947, que um encontro de vozes de homens e mulheres negras se configura efetivamente. Na primeira edição, o Comitê de Redação esclarece que a revista não se colocava “sob a obediência de nenhuma ideologia filosófica ou política” e queria “abrir-se à colaboração de todos os homens de boa vontade (brancos, amarelos ou negros)” que demonstrassem suscetibilidade em ajudar “a definir a originalidade africana e de apressar a sua inserção no mundo moderno” (NEVES, 1974, p. 35-6).

O senegalês Alioune Diop, um dos idealizadores do projeto, explica que a ideia era de 1942-3, quando um grupo de estudantes do ultramar, em Paris, em meio às crises da própria Europa – que se interrogava sobre a sua essência e autenticidade dos valores –, passou a se reunir para analisar os elementos que também os definiam. O que significava ser *negro*? O que queria o negro? O que significava ser *humano*?

¹¹ Neves (1974, p. 30-1) explica que as obras *Regresso à África*, de Marcus Garvey; o *Desenvolvimento Segregado*, de Booker T. Washington; e, sobretudo, W.E.B. Du Bois e o movimento do *Renascimento Negro*, de cuja equipe faziam parte Langston Hughes, Claude Mc Kay, Countee Cullen, Sterling Brown, Jean Toomer, constituem a cena do movimento negro “antes da letra”, ou seja, o conjunto de práticas anterior ao que mais tarde será conhecido com a expressão *negritude*.

Incapazes de voltar inteiramente às nossas tradições de origem ou de nos assimilar à Europa, tínhamos o sentimento de constituir uma raça nova, mentalmente mestiçada...

Desenraizados? Éramo-lo, exactamente, na medida em que não tínhamos pensado a nossa posição no Mundo e nos abandonávamos entre duas sociedades, sem significado reconhecido nem numa nem noutra, a uma e a outra estrangeiros...

O negro, que brilha pela ausência na elaboração da cidade moderna, poderá, pouco a pouco, significar a sua presença, contribuindo para a recriação de um humanismo à verdadeira medida do homem. Porque é certo que nunca se chegará ao autêntico universalismo, se, na sua formação, concorrerem apenas subjectividades europeias.

Nós, os africanos [...] devemos apropriarmo-nos as questões que se opõem no plano mundial e pensá-las com todos os homens, para que posamos encontrar-nos um dia entre os criadores de uma ordem nova” (DIOP *apud* NEVES, 1974, p. 36-37).

Estava posto o desafio. Era necessário fazer o “novo” e este seria resultado do que eles mesmos já experimentavam: as experiências da mestiçagem, das coisas misturadas, do universo de hibridez. Quebrar os referenciais de identificação que situavam os negros no mundo poderia gerar um humanismo inédito e realocar os homens todos numa perspectiva horizontal, para além dos inventários ocidentais que classificaram o mundo como periferia humana, geográfica e política da Europa.

Para Neves, é com Senghor – político e escritor senegalês – que uma análise mais aprofundada sobre as relações entre negritude e humanismo é articulada. Em 1964, nas linhas de introdução do seu livro *Negritude et Humanisme*, Senghor faz um balanço da possível recepção dos brancos e pretos sobre a ideia de negritude, que ele define como “personalidade colectiva negro-africana”. Se existem as civilizações Greco-latina, anglo-saxônica e europeia – e se estas classificações não são racistas –, negritude, portanto, seria o nome dado à análise e experimentação de tudo aquilo que é *do negro*, transcendendo, porém, o cunho racista apriorístico.

Não foram eminentes europeus [...] que nos falaram de uma civilização negro-africana? E tiveram razão. Nós contentamo-nos de a estudar – vivendo-a – e de lhe dar o nome de Negritude. Disse “nós”. Estava esquecendo de dar a Césaire o que é de Césaire. Foi ele que inventou a palavra nos anos 1932-1934. Portanto, a Negritude não é racismo. Se, para começar, ela se faz racista, foi por anti-racismo, como observa J. P. Sartre, em “Orpheu Negro”. Na realidade, a negritude é um humanismo... Doutro modo, a Negritude, como gosto de repetir, é o conjunto dos valores culturais do mundo negro, tais como eles se exprimem na vida, nas instituições e nas obras dos Negros. Digo que isto constitui uma realidade

[...] Não fomos nós que inventamos as expressões “arte negra”, “música negra”, “dança negra”. Não fomos nós que inventamos a lei da participação. Foram europeus Brancos. Quanto a nós, a nossa preocupação única foi assumir esta negritude vivendo-a, aprofundar-lhe o sentido. E isto para apresentar a Negritude ao Mundo como pedra angular no edifício da civilização do universal, que ou será a obra comum de todas as raças, de todas as civilizações diferentes – ou nunca será. (SENGHOR *apud* NEVES, 1974, p. 59-60, maiúsculas do autor).

Senghor não faz apologia a essencialismos, antes, assume as múltiplas contribuições entre as civilizações e, por isso, equaciona um novo humanismo para o século XX, marcado pelas benesses do encontro entre os povos; fala da necessidade da superação dos ódios e rancores dos povos colonizadores e colonizados e que é essa a base para o nascimento de uma outra civilização “pan-humana”, “à escala do homem, integral”. É importante ressaltar, no entanto, que *negritude* nunca teve apenas uma definição. Para cada época ou autor, esta expressão ganhou contornos diferenciados.

Concordo com Neves (1974) quando defende a ideia de que as ações construídas em solo africano que questionavam a presença do colonizador, trazendo à tona a necessidade de redefinição dos homens e mulheres negras e das relações de poder, eram referenciais de negritude, mesmo antes de um grupo de pessoas terem utilizado esta nomenclatura para definir um movimento específico. Nessa perspectiva, as colônias portuguesas como Angola e Moçambique não estariam “atrasadas” no que se refere ao “despertar cultural” como pretendiam caracterizar a África moderna e as práticas políticas dos negros e negras da diáspora. Os movimentos de contestação, sobretudo a partir de publicações nos Estados Unidos, Paris, Angola, Cabo Verde e Moçambique, estavam todos no mesmo patamar. Eram, portanto, manifestações de negritude em diferentes tempos/espacos.

Em Angola, um dos seus maiores entusiastas foi Mário Pinto de Andrade – uma das peças-chave para o surgimento do MPLA. Em 1986, o professor da Soubornne Michel Laban, fez uma série de entrevistas com ele, o que parece ainda nos oferecer a possibilidade de acesso às elaborações narrativas do angolano sobre o seu tempo de luta anticolonial. Retomando os anos de intensa discussão sobre as independências africanas, Laban transita por temas e momentos cruciais do processo de formação, organização e mobilização dos indivíduos que decidiram enfrentar com ideias, palavras, imagens, sinais de rádio e pólvoras uma orientação moral e política constituinte de vários países europeus: a de que os negros africanos necessitavam de intervenção do ocidente para progredir.

Em 1957, Mário de Andrade vivia em Paris e trabalhava na Revista *Presença Africaine* desde 1951. De lá, trocava correspondências com Lúcio Lara, Amílcar Cabral¹² (que circulava entre Angola, Guiné-Bissau e Lisboa) e Viriato da Cruz: indivíduos que têm suas histórias de vida intercaladas com as práticas de libertação em Angola. Andrade descreve-os como companheiros de luta no domínio cultural e político que estava para além de relações meramente afetivas. Afirma ainda que muito do seu engajamento político deveu-se a sua relação com Viriato da Cruz que, inclusive, o visitou em Paris naquele ano (1957), fugindo da polícia portuguesa. A sua visita fora seguida da presença do cabo-verdiano/ guineense Amílcar Cabral – “com quem, aliás, Viriato da Cruz estava em contacto em Luanda. Amílcar Cabral tinha participado no conjunto das formações que em seguida levaram à criação do MPLA”, diz Andrade. Esta informação é muito importante para a compreensão dos diálogos que houve à época dos movimentos pré-independência por demonstrar uma relação estreita e reciprocamente frutífera entre sujeitos que representaram diferentes lutas em territórios distintos nos anos de combate ao colonialismo.

Ao rememorar os complicados anos de organização política, Andrade destacou o escritor Viriato da Cruz como um dos mais importantes sujeitos no processo de organização das lutas contra o colonialismo em Angola:

Homem *pivot* porque participou no nascimento – pelo menos na redação – de todas as organizações importantes de Angola, as primeiras organizações. No nascimento e criação do Partido Comunista Angolano, em 1955, na redação do manifesto do MPLA, na criação, evidentemente, dos estatutos, etc. Homem de cultura, homem muito aberto e muito dinâmico no plano concreto da organização, no plano da concepção de mundo, e na concepção do texto político. (ANDRADE, 1986 In: LABAN, 1997, p. 141).

O referido encontro das três personalidades em Paris, em 1957, não era acaso, mas parte do processo de organização de indivíduos da comunidade africana de expressão portuguesa na diáspora. A luta pela libertação teria promovido a identificação de homens e mulheres que questionavam e buscavam construir projetos de libertação. Encontros fora da vigilância direta dos colonizadores facilitavam e, como sintoma deste contexto, a clandestinidade era o vetor principal por onde as ideias e práticas poderiam começar a ser gestadas.

¹²Cabo-verdiano-guineense, combatente e intelectual. Suas lutas pela libertação da Guiné Bissau e de Cabo Verde, conferiam-lhe uma dupla referência de nacionalidade.

Andrade faz referência à “Reunião de consulta e estudo para o desenvolvimento da luta nas colônias portuguesas” que aconteceu em novembro naquele ano na capital da França:

Ela juntava aqueles dois homens – que eram, digamos, os militantes mais activos, os militantes no terreno: um foi fundador do PAIGC [Partido Africano para a Independência da Guiné e Cabo Verde] em 56 [Amílcar Cabral], um ano antes, e Viriato da Cruz, o redactor do manifesto e um dos criadores do Partido Comunista Angolano. Eram os elementos motores da reunião, traziam uma experiência no terreno, um conhecimento do próprio terreno da luta, enquanto nós, os outros participantes – Marcelino dos Santos, Guilherme do Espírito Santo e eu próprio –, estávamos defasados pelo facto de vivermos há vários anos em Paris. Mas éramos companheiros de luta. (ANDRADE, 1986 In: LABAN, 1997, p. 141-142).

Houve outra reunião depois conhecida como “O grupo dos cinco”, no qual a ideia era organizar, discutir questões da luta pela independência e que envolvia, invariavelmente, os países colonizados por Portugal. Andrade salienta o fato de terem discutido a concepção marxizante ou marxista ortodoxa, observando-a como falha, uma vez que uma concepção de luta apenas calcada nos movimentos do proletariado era, finalmente, uma “visão muito estreita das forças sociais” (ANDRADE, 1986 In: LABAN, 1997, p. 142). A ideia era pensar o movimento para além do formato marxista; trazer para o local, o que se configurava um importante exercício de inovação e apropriação, evocando outras realidades e contextos históricos. A luta destes africanos, embora assentada em aspectos socialistas de perspectiva de futuro e formação política, deveria se concentrar em inspirações endógenas.

A coerência que deveria haver entre a apropriação de experiências de lutas entre oprimidos e opressores do mundo exigia uma crítica interna constante, afinal, um certo teor anti-ocidental formatava a base dos movimentos de libertação.

Fanon traz contribuições fundamentais para estas questões quando trata da formação dos partidos políticos na África ou organizado por africanos em outros territórios, pois o mesmo não perde de vista o carácter de transplantação do processo. Explica ele que a formação de uma elite intelectual e mercantil é contemporânea ao surgimento dos partidos nacionalistas:

As elites atribuem importância decisiva à organização como tal, e não raro o fetichismo da organização se superpõe ao estudo racional da sociedade colonial. A noção de partido é uma noção importada da metrópole. Este instrumento das lutas modernas é aplicado sem alteração alguma numa realidade proteiforme, desequilibrada, onde coexistem, a um só tempo, a

escravatura, a servidão, o escambo, o artesanato e as operações da bolsa. (FANON, 1968, p. 90).

Trazer estas reflexões para este texto é de suma importância, já que se compreende esta crítica que Fanon aponta para determinados intelectuais, bem como a alguns projetos de lutas específicas, como por exemplo, pensar a luta anticolonial no mesmo formato do proletariado europeu com a centralização no trabalhador e reformas para esta classe. Se se segue esta perspectiva, muito se perde ou se deixa de ganhar, já que a luta em solo colonial é outra: derrocada e expulsão do colonizador para instauração de outra ordem. Organizações calcadas apenas em mudanças na vida dos operários seriam, portanto, projeto de manutenção da ordem colonial.

Os jovens Mário de Andrade, Viriato da Cruz, Amílcar Cabral e Lúcio Lara enfrentavam questões como estas e, a dinâmica dos encontros e contatos com múltiplas realidades amadureciam-nos. Ainda em 1957 se desenhavam as lutas contra a presença portuguesa na África e era partindo deste dado que o fluxo seguiu. A partir da constatação de que os portugueses teriam força para destruir as organizações em cada um dos territórios colonizados, a ideia, como salientou Andrade, era “reunir num organismo unitário das forças que estavam no exterior” e Amílcar Cabral seria um dos principais articuladores de informações.

Foi a origem do Movimento Anticolonialista que se criou em Lisboa, mas tinha um outro nome na altura, um nome muito mais amplo: Movimento de Libertação Nacional das Colônias Portuguesas, etc. e tinha mesmo estatutos. Era preciso reunir todas as forças vivas que existiam na diáspora, as pessoas que estavam em Lisboa, aqueles que estavam na Europa, particularmente em Paris, para serem a força de apoio das organizações internas (ANDRADE, 1986 In: LABAN, 1997, p. 142 -143).

A entrevista feita pelo professor Laban a Mário de Andrade possibilita um trânsito na biografia de um intelectual angolano que esteve presente nas trincheiras organizacionais da luta de libertação da sua terra. Por exemplo, é possível perceber com o que nos conta Andrade, as dinâmicas do seu processo de formação como angolano e combatente do colonialismo. Outras questões relevantes são também descortinadas, revelando-se que as lutas anticoloniais de meados do século passado envolviam uma complexa rede de ações e informações de indivíduos e lugares.

O final dos anos cinquenta em Paris, onde vivia Andrade, passou a não ser mais um lugar seguro para as atividades políticas, pois a França, a do mesmo canto da liberdade, igualdade e fraternidade, era aliada de Portugal e ainda estava envolvida em conflitos em território argelino, onde tinha possessões coloniais. Ao decidir sair de Paris, entrega seu cargo na Revista *Presença Africaine*, ficando mais livre para seguir o fluxo do exercício político. Sobre o deslocamento de energias – antes ligadas ao trabalho nessa revista, para outras atividades políticas, diz Andrade: “Ainda que as duas componentes estejam sempre misturadas, pode dizer-se que é nesta data que a política ultrapassa a cultura...” (ANDRADE, 1986 In: LABAN, 1997, p. 145).

A partir de então, destaca a emoção de ter conhecido o militante norte-americano das questões de negritude W. Du Bois, aos 90 anos, num congresso, em 1958. Depois vai à China a convite dos orientais. Afirma que como não tinha muitas experiências para contar a respeito da prática política, a maioria dos encontros com os chineses foi baseada em questões de ordem cultural de Angola que parecia interessar bastante aos asiáticos. Em 1958, a independência de Gana e da Guiné-Conakry e a participação na Conferência dos Povos Africanos teriam estimulado Mario de Andrade, Viriato da Cruz e, seguramente, tantos outros africanos, a tomarem parte mais ativamente das lutas de libertação.

O fundamento universalista das lutas dos negros da diáspora e dos africanos em prol de radicais mudanças que favoreceriam a dignidade da existência, estimulava cada vez mais o estreitamento de relações. Ressalta Andrade que em 1959 houve um encontro com Franz Fanon no *II Congresso dos Escritores e Artistas Negros* na Itália. Ele explica que em 1956 eles já teriam se encontrado, mas Andrade destaca o fato de que na época, cerca de três anos antes, Fanon destacava-se mais como médico do que como político (ANDRADE, 1986 In: LABAN, 1997, p. 150), alguns anos depois de ter lançado o seu primeiro livro: *Peles Negras, Máscaras Brancas* (1952).

Mas em 59, [Fanon] era conselheiro do Governo Provisório da república Argelina, que já estava formado, e tinha o seu ponto de vista sobre as lutas que se desenrolaram, as organizações que existiam já em Angola e em Moçambique, especialmente em Angola. A FLN estava interessada no alargamento do que se chamava “campo anti-imperialista”, num desencadear eventual de formas de luta – em particular a luta armada – no quadro da solidariedade activa com a FLN. O campo da NATO ficaria mais enfraquecido se outras lutas se desencadeassem noutros lugares (ANDRADE, 1986 In: LABAN, 1997, p. 150 -151).

Desdobramento deste outro cenário político na Argélia, e convencido da expansão das lutas de libertação, Fanon teria convidado Mário para se reunir junto com outros integrantes do grupo das colônias portuguesas às margens do Congresso, num Café, em Roma. Do ponto de vista prático, a Frente de Libertação Nacional da Argélia estava disposta a ajudar na formação político-militar de quadros em Angola e Moçambique. Depois de algumas discussões, decidiram concentrar-se apenas no caso de Angola.

O encontro político entre Fanon, Cabral e Andrade evidencia a força da *negritude* como projeto universal das lutas de libertação na época. Acompanhando as ideias de Fanon: “A responsabilidade do homem de cultura colonizado não é uma responsabilidade perante a cultura nacional, mas uma responsabilidade global perante a nação global, da qual, no fim das contas, a cultura não é senão um aspecto” (FANON, 1968, p. 194).

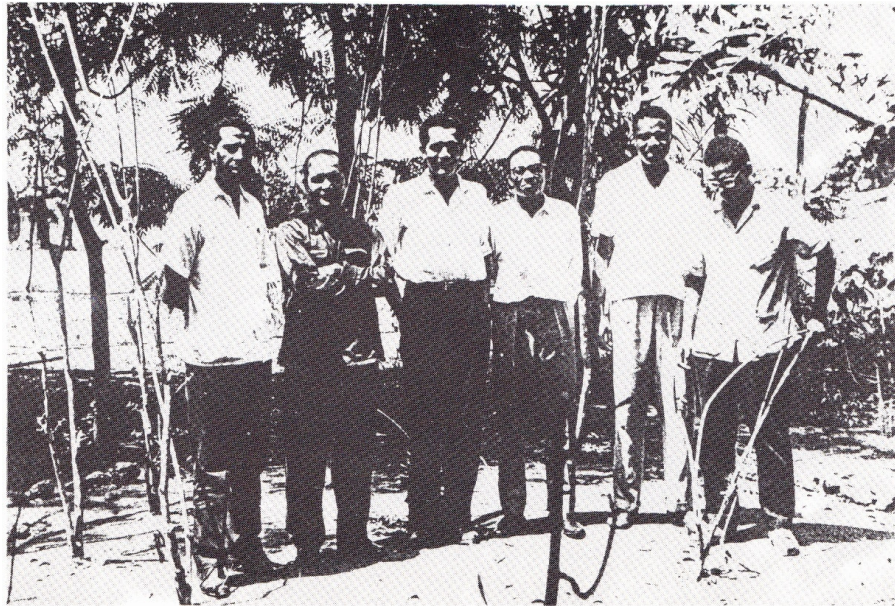
Não é mera coincidência o pertencimento relativamente comum de ideias e projetos ao longo da maturação e eclosão das lutas de libertação em solo africano. Como num desmoronamento de castelo de cartas, a existência de um movimento político local colocaria outros no fluxo das libertações, sucessivamente, como fora (ou como poderia ter sido) a Revolução Haitiana para as colônias americanas no século XIX.

Mário de Andrade parece argumentar que os acontecimentos diretamente ligados às questões pelas quais passavam os africanos não só os influenciavam como também os pressionavam frente aos desafios de serem indivíduos constituintes das experiências africanas colonizadas e, nesta mesma perspectiva, os autores possíveis de transformar a realidade. A dinâmica da história já demonstrava outras paisagens políticas que se formavam na África como a guerra da Argélia. Andrade faz então um balanço da situação dos territórios de possessão portuguesa, e conclui que já havia apelos das massas, organizações e repressão, sobretudo no meio urbano.

Portanto, havia muito a fazer, e nós éramos poucos os militantes do exterior, aqueles que se podiam apresentar como dirigentes responsáveis. Aliás, em 1960, num discurso à Assembléia Nacional, Salazar tinha razão quando dizia: “Eles são poucos, mas mudam de nome para parecerem muitos...” É uma das frases célebres de Salazar, e que correspondia exactamente à verdade – mas, evidentemente, não no sentido em que ele a entendia... (ANDRADE, 1986 In: LABAN, 1997, p. 155).

Mario descreve a experiência de estar no primeiro país independente, a Guiné-Conakry. Ao chegar ao aeroporto deste “novo” país, seus camaradas estariam esperando-o: Amílcar Cabral, Viriato da Cruz, Lucio Lara e Hugo de Menezes. Trata-se de um contexto favorável à integração e afinamento de questões políticas compartilhadas, sobretudo entre os embrionários MPLA e PAIGC (Partido Africano para Independência da Guiné e Cabo Verde), que Andrade definiu como “a capital de dois movimentos de vanguarda” (1986, p.156).

Imagem 08: “Conakry, 1960. “Os fundadores do MPLA. Da esquerda para a direita: Azancot Meneses [Hugo], Eduardo Macedo dos Santos, Lucio Lara, Mário de Andrade, Matias Miguéis e Viriato da Cruz”.



Fonte: PACHECO, 1997, s/p.

Enquanto isso, as afinidades pessoais e políticas continuavam a inspirar este grupo a pensar o movimento contra a presença portuguesa de forma coletiva. Mario cita a existência da FRAIN – Frente Revolucionária Africana para a Independência Nacional das colônias portuguesas – que substituíu o primeiro movimento, o MAC – Movimento Anti-Colonialista. Entre os anos de 1960 e 1961, o MPLA e o PAIGC eram movimentos com ações coordenadas por esta Frente que foi criada em Tunis, em janeiro de 1960, na *II Conferência dos Povos Africanos*. Logo depois, a Frente foi desfeita, dando lugar a organizações mais vastas. O MPLA, por exemplo, teria abraçado outras redes de solidariedade e se articulado com as forças mais ligadas a Lisboa.

Andrade apresenta um dado muito interessante para nos fazer perceber a heterogeneidade dos movimentos de libertação. O PAIGC precisava do MPLA para se afirmar em Conakry, pois havia uma desconfiança sobre Amílcar Cabral. Havia o receio deste político querer formar uma espécie de “Grande Guiné” e, por isso, os primeiros independentes de alguma forma tinham resistência a Cabral e o MPLA ajudava no processo de interação possível entre ele e os políticos da Guiné-Conakry. O contexto era delicado, e estas desconfianças apontam para as contradições existentes também entre os combatentes.

Importante não perder de vista que alguns acontecimentos em solo africano acabavam por instaurar situações que poderiam definir os posicionamentos políticos daqueles que apoiavam ou não. Naquele momento, “duas grande divisões”, a grosso modo, dividiam a África:

aqueles que estavam de acordo com o combate argelino e aqueles que estavam contra; aqueles que estavam a favor do MNC, Movimento Nacional Congolês de Lumumba, e aqueles que estavam contra. Estes dois acontecimentos, que estavam no centro da política africana – a luta armada na Argélia e as condições da independência no Congo –, classificavam os países africanos num grupo progressista ou num grupo reacionário, *moderado*, digamos (ANDRADE, 1986 In: LABAN, 1997, p. 157).

Como é possível perceber, o MPLA, na representação destes integrantes e de acordo com a versão de Mário de Andrade, assumia um compromisso e um perfil internacionalista; estava, portanto, inserido em questões que estavam para além do combate ao colonialismo das fronteiras portuguesas. Além disso, os angolanos exerciam funções que extrapolavam a agenda dos movimentos, uma vez que se envolviam em propostas mais amplas de combate ao sistema colonial e ao imperialismo, como o interesse pela literatura, que, aliás, em solo angolano, precede a explícita participação em movimentos de libertação, como tratarei no Capítulo II. Na Guiné-Conakry, Mario de Andrade tornou-se secretário da redação da revista *RecherchesAfricaines*, do Órgão do Instituto Nacional de Investigação e Documentação do país:

Eu era um observador participante e atento de toda a vida cultural, das manifestações artísticas, da afirmação intelectual em geral, dos programas de pesquisa; cheguei a dar conferências no liceu Donka, conferências sobre a literatura africana de expressão portuguesa (ANDRADE, 1986 In: LABAN, 1997, p. 158).

Com a constituição do primeiro Comitê do MPLA, Mario de Andrade assume a função de presidente e Viriato da Cruz, o de secretário-geral. Uma das ações deste comitê foi enviar para o Governo Português, em 13 de junho de 1960, um *memorandum* no qual pediam que o Governo se conformasse “com os ventos da história, os ventos da descolonização que sopravam por toda a África” e solicitavam uma mesa-redonda com todos os partidos para que as questões política fossem resolvidas.

Claro que esta carta não foi tornada pública, mas referiram-se ao seu espírito no jornal *Novidades*, creio, um jornal dirigido por Salazar, um jornal católico – onde se menciona esse “pretensioso *memorandum*” que pedia a convocação de uma mesa-redonda... O autor do artigo dizia: “Nem redonda nem quadrada!” Estava fora de questão discutir o acesso de Angola à independência (ANDRADE, 1986 In: LABAN, 1997, p.159).

É ainda em Conakry que também os primeiros passos efetivos em busca de apoios políticos são dados. É relevante a informação de que já havia no país algumas embaixadas, o que permitia uma abertura de diálogos com outras nações possíveis parceiras, como foi o caso de o Comitê do MPLA ter procurado as embaixadas socialistas: União Soviética e República Popular da China¹³. Não houve êxito com os russos. Pediram bolsas de estudos e meios financeiros e materiais para criar condições para ações que incluíam a luta armada. Já os chineses acolheram as questões e logo uma delegação foi constituída – a pedido dos orientais – para que os africanos conhecessem de perto a revolução chinesa. Em maio de 1960, o MPLA oficial era constituído por Lucio Lara, Hugo de Menezes, Viriato da Cruz e Mário de Andrade.

¹³ Pretendo, futuramente, realizar uma pesquisa específica sobre a importância destas embaixadas na Guiné-Conakri para os movimentos de independência que estavam em curso no continente africano.

Imagem 09: “Viagem das delegações do MPLA e da PAI¹⁴ à China, em julho de 1960. Da esquerda para a direita: Viriato da Cruz (o terceiro), o anfitrião chinês, Amílcar Cabral e Eduardo Macedo dos Santos.”



Fonte: PACHECO, 1997, s/p.

A viagem para China teria sido substancial para aquele momento histórico, pois os dirigentes pela primeira vez teriam assimilado as técnicas de guerrilha. Mario de Andrade explica que antes desta viagem os mesmos já tinham tido acesso a livros de guerrilha e outras coisas do gênero, mas nada como foi a experiência da viagem. Os cursos foram dados por escrito, em cadernos e por meio de microfimes. Diz ainda que um dos microfimes foi conservado e enviado para os militantes clandestinos em Angola. Esta informação sugere questões pertinentes para a história do cinema em solo angolano. Afinal, esta pista sugere uma prática se não recorrente, pelo menos possível, de circulação de imagens numa perspectiva pedagógica em tempos de luta. No Capítulo III discutirei como os angolanos fizeram o uso de filmes como instrumento pedagógico, para além dos objetivos diretamente beligerantes.

Como parte das estratégias de visibilidade das lutas anticoloniais, ainda em 1960, os membros do MPLA decidiram fazer uma conferência de imprensa numa grande metrópole. A partir dos seus contatos, conseguiram fazê-la na *Câmara dos Comuns* no edifício do

¹⁴ Não encontrei qualquer informação sobre a “PAI”. Creio que se trata de erro de digitação do PAIGC, de Amílcar Cabral, no livro de Pacheco.

Parlamento Inglês, em Londres. A Inglaterra era aliada de Portugal, o que explica a pouca reverberação que teve na mídia da época, mas ainda assim a conferência teria sido publicada no *Daily Worker* e no *Le Monde*.

Esta conferência foi importante porque, pela primeira vez, nós lançávamos a Portugal um desafio perante a opinião internacional, declarando que se o Governo português não aceitasse as resoluções da ONU – uma resolução da Assembléia um mês antes, em Novembro, considerava que os territórios sob administração colonial e, particularmente, sob a administração portuguesa, deviam aceder à independência –, nós, Movimentos desses países, devíamos encarar o recurso à acção directa. É a primeira vez que esta expressão é utilizada, que é dirigida ao Governo português esta ameaça, e foi justamente no agosto templo da democracia britânica que nós pronunciamos essas palavras heróicas. (ANDRADE, 1986 In: LABAN, 1997, p. 164).

Para Andrade, esta declaração teria sido um motivo de encorajamento para outros combatentes do colonialismo, sobretudo em Angola e, assim, toca então num assunto que à época era e ainda é um pouco complicado: que é a questão das relações da organização de um movimento político em outro solo que não o angolano. Andrade faz referência neste momento aos desafios em enviar novidades para a então província ultramarina portuguesa e relata a participação de membros do clero nesse processo, o que amplia a ideia do movimento para além dos quatro nomes citados por ele.

Mario não deixa de frisar que por causa também desta atitude de expor à comunidade internacional as diretrizes propostas por um novo conjunto de ideias e homens que mudariam os rumos de alguns territórios africanos, o 04 de fevereiro de 1961 teve na atitude dos angolanos revoltados uma inspiração e era uma espécie de prova de que de alguma forma havia um diálogo construtivo entre esse primeiro grupo de dirigentes do MPLA e outros militantes angolanos em solo africano. Assim, é importante ressaltar que os ataques às prisões em Angola foi uma atitude decidida sem o conhecimento *a priori* dos integrantes do Comitê; foi uma demanda local: “de facto, a acção interna, militante, ultrapassou desta vez a visão da direcção”. Ressalta ainda que o 04 de fevereiro não é necessariamente um símbolo do início da luta armada, pois esta aconteceu como um “arrastamento”.

A nossa reacção foi a de nos apoderarmos dos acontecimentos, naturalmente. Nós assumimos. Nós ouvimos pela rádio: reivindicamos o acontecimento e tomamos as medidas necessárias para o fazer existir do

ponto de vista internacional, e defendê-lo, pois a repressão se abateu imediatamente sobre Angola, uma repressão feroz. (ANDRADE, 1986 In: LABAN, 1997, p. 166).

Outros eventos ligados à luta anticolonial que passam a acontecer em solo angolano começam a trazer à tona outras demandas, outros grupos e organizações de poder, de modo que as responsabilidades do MPLA teriam, portanto, aumentado, sobretudo no que diz respeito à defesa das populações. Como Andrade organiza sua narrativa, é neste contexto que a guerra colonial é preparada e uma das primeiras coisas que deveriam ser feita era incentivar os movimentos de libertação em todos os territórios portugueses, dividindo o campo inimigo:

É por isso que organizamos, alguns meses depois do 4 de fevereiro de 61, no mês de Abril, a Conferência das Organizações Nacionalistas das Colónias Portuguesas, em Casablanca – uma conferência que teve como objectivo manifestar a solidariedade com o MPLA, com Angola, responsável por uma luta de libertação, quer se queira ou não, e sensibilizar a opinião internacional, colocar Portugal perante um tribunal, fazer de Portugal um agressor. É uma figura jurídica que se desenvolveu mais tarde. (...) Foi no decurso desta conferência que esta forma de acção ficou decidida como única maneira de resolver o conflito que nos opunha ao colonialismo português. A própria conferência erigiu-se em organização; houve uma estrutura de solidariedade que reunia os três movimentos (ANDRADE, 1986 In: LABAN, 1997, p. 167).

Nessa referida conferência, participaram também um movimento sindical – a União Nacional dos Trabalhadores Angolanos e não eram somente os angolanos a participar, pois havia os três movimentos de Goa, dois movimentos da Guiné, além do PAIGC, São Tomé e Príncipe e um movimento de Moçambique. Afirma Andrade que “houve, portanto, de 60 a 61, um alargamento da frente de luta contra o colonialismo português” (ANDRADE, 1986 In: LABAN, 1997, p. 168).

Os movimentos de libertação começam com uma ideia compartilhada de questões que poderiam ser comuns aos povos oprimidos por Portugal: o colonialismo e o imperialismo. O conjunto de ações políticas entre os anos 50 e 60 foi, de acordo com Mário de Andrade, um revelador de capacidades, qualidades, ambições e vontades de poder que depois se traduziram em múltiplas experiências. Mas que, em suma, revelou “a multiplicidade dos caracteres dos homens. Este engajamento colectivo permitiu-nos

conhecermos-nos uns aos outros. Mas que se pode saber exactamente de um homem? É uma grande interrogação.” (ANDRADE, 1986 In: LABAN, 1997, p. 169).

1.3 Intelectuais e as lutas de libertação

*A cultura negro-africana é em torno da luta dos povos que ela adquire densidade e não em torno dos cantos, dos poemas ou do folclore.
Franz Fanon, Os condenados da terra.*

“Os intelectuais constituem um grupo social autónomo e independente, ou cada grupo social possui a sua própria categoria especializada de intelectuais”?

A clássica questão lançada pelo crítico marxista italiano Antonio Gramsci nas linhas iniciais de sua obra *Os intelectuais e a organização da cultura*, em 1949, ainda hoje é pertinente. A ideia costumeira de pensar o intelectual como o sujeito que produz conhecimento e que por meio das suas reflexões e práticas pode intervir na sociedade, parece distanciar este indivíduo das suas filiações de género, de posicionamento político, religioso, moral, entre outras possíveis, como se uma pretensa objetividade normativa constituísse a sua práxis, sua ética.

O que me interessa em Gramsci, além do fato de a publicação de sua obra coincidir com época das lutas anticoloniais, é a problematização dos lugares de pertença dos intelectuais, já que são postas questões que podem indicar os porquês dos posicionamentos políticos dos mesmos, bem como a possibilidade de trazer à tona que os grupos sociais, em busca de homogeneidade e consciência de suas funções, também criam para si “camadas de intelectuais” que lhes dão legitimidade.

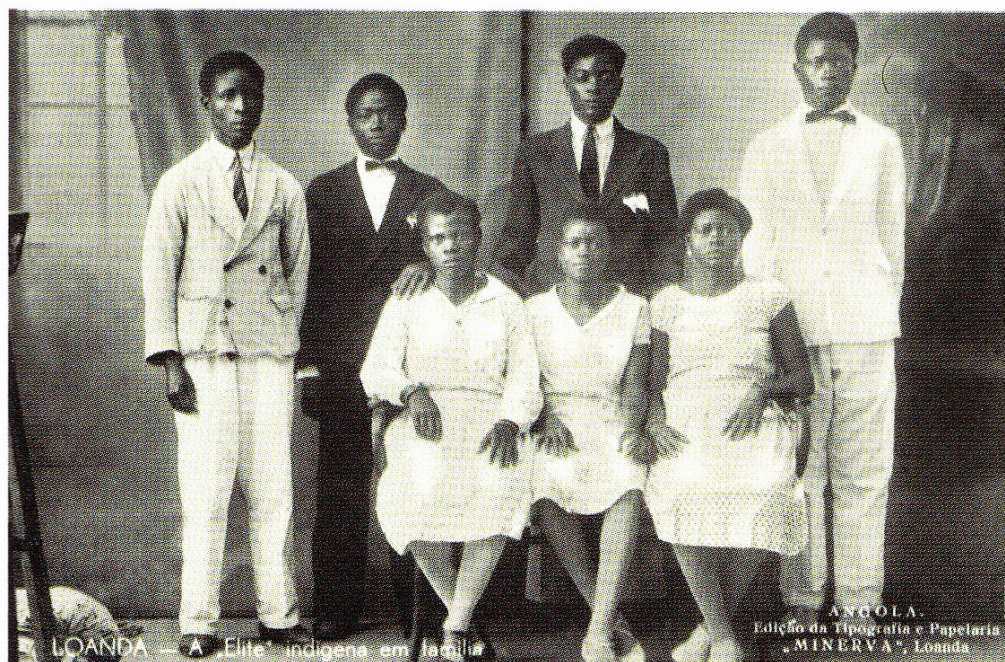
Na trilha gramsciana, todos os seres humanos são considerados intelectuais, já que as pessoas, em meio às dinâmicas do cotidiano, tomam posicionamentos, fazem escolhas, participam e compartilham concepções de mundo, possuem linhas conscientes de conduta moral, o que significa que a oxigenação dos parâmetros do estar vivo em sociedade acontece quando estas escolhas, as opiniões e consciência da participação comunitária alteram condutas, promovendo, portanto, novas maneiras de pensar. No entanto, alertaeste

pensador, embora todos os homens sejam intelectuais, nem todo mundo desempenha a função inerente a esta qualificação.

No caso específico do cenário das lutas anticoloniais, a figura do intelectual é como uma máscara de feições indecifráveis, ora representando o farol a guiar um fluxo de avanços, ora marcada pela distância e equívocos com os “anseios do povo”.

Estes *homens e mulheres de cultura*, marcados pela ambiguidade dentro dos projetos de libertação, entre outras coisas, representam pontes entre o universo multifacetado dos grupos humanos que constituem o território colonizado e a construção dos projetos de libertação e descolonizações dos movimentos políticos, como já foi sinalizado nesta tese. Teriam sido eles os principais intérpretes, tradutores e gestores de projetos de sociedade livre do colonialismo?

Imagem 10: “Uma família nativa de nível elevado. Cerca de 1935”, Luanda, Angola.



Fonte: LOUREIRO, 2009, p. 27.

Segundo Armes (1995, p. 25), as elites que emergiram nas ruínas do colonialismo simbolizam praticamente todos os pontos-chave da interação entre as sociedades tradicionais – que para o autor parecem se tratar dos povos que se distanciavam do projeto português de civilização – e a ocidentalização. Além disso, declaravam-se como grupo que

tinham o papel de mediar os interesses conflitantes e procuravam definir o grau dos vínculos construídos com o mundo ocidental e suas tradições, códigos morais, ideologias. Teriam sido essas elites, sobretudo na figura do intelectual, que acabaram por construir uma ponte mais efetiva entre o *mundo do colonizado* e o *mundo do colonizador*.

Quando Fanon afirma que seu interesse é a desalienação do homem negro dentro do sistema colonial, suas estratégias de convencimento se ajustam na assertiva de que é com um projeto de contranarrativa que a derrocada do colonialismo é possível. Se é na luta de libertação organizada que este ideal é planejado, são homens e mulheres em organização que o fazem. Ao fenômeno dos desdobramentos reflexivos de dentro dos movimentos, Gramsci dá o nome de “intelectual orgânico” – que faz a demarcação do avanço dos objetivos e, conseqüentemente, da hegemonia, questão essa em que as dimensões sociais de pertencas são nevrálgicas. (GRAMSCI, 1968, p. 09).

Todavia, se observarmos a constituição do cenário angolano de luta de libertação, o conceito de “intelectual orgânico” abre-se em função da pluralidade de filiações dos sujeitos. Tal como já fora aqui apresentado, os projetos de nação foram múltiplos, pois as pertencas étnicas, econômicas, raciais, partidárias, urbanas ou rurais, tribalistas ou internacionalistas colocavam em xeque o ideal de unidade dos movimentos de libertação. Uma primeira observação recai sobre o fato de que parece estar com as elites os passos de uma luta organizada e pensada como projeto de sociedade em construção, o que não significa que as formas de resistência, ação e combate dos mais pobres fiquem ofuscadas ou em segundo plano. Ora, já foi destacado aqui, inclusive que o emblemático 04 de fevereiro de 1961 teria sido um conjunto de ações ligadas a demandas que não estavam necessariamente ligadas a movimentos nacionalistas no perfil do MPLA, por exemplo. O considerado primeiro filme de longa-metragem angolano, *Sambizanga* (1972), feito pela cineasta Sarah Maldoror, inclusive, trata deste tema numa perspectiva de direcionar à classe trabalhadora a legitimação da operação política depois convenientemente abraçada pelos integrantes do MPLA¹⁵.

¹⁵ O historiador angolano Carlos Pacheco lançou em 1997 um livro cujo título é *MPLA: um nascimento polêmico (a falsificações da história)*. Com esta obra, ele pretende apresentar outras versões sobre a história do movimento que conseguiu conquistar o poder em Angola no pós-independência e que lá ainda se encontra. O fio condutor principal do livro é trazer à tona questões que o alargamento do passado permite. Com este intuito, o autor revisa documentações, entrevista pessoas e demonstra, entre outras coisas, que as disputas entre os grupos nacionalistas que se organizavam em Angola, como o MPLA e a UPA estimulavam os integrantes a uma procura obstinada por legitimidades, entre elas, a de primogenitura dos movimentos. Diante disso, algumas versões alternativas da história dos movimentos são confrontadas em seu livro.

Antes da luta de descolonização, os intelectuais estabeleciam contatos com a burguesia colonialista, isto é, os brancos adaptados em solo colonizado. Aliás, teria sido esta mesma burguesia– desdobramento da elite europeia assentada na colônia –, que sempre incentivou a formação de um *indigenato de elite*, resultado das relações de poder entre os colonizadores e as estruturas de poder local. Sobre esta estratégia, diz Sartre que o colonizador:

selecionava adolescentes, gravava-lhes na testa, com ferro em brasa, os princípios da cultura ocidental, metia-lhes na boca mordaças sonoras, expressões bombásticas e pastosas que grudavam nos dentes; depois de breve estada na metrópole, recambiava-os, adulterados (SARTRE *apud* FANON, 1968, p. 03).

Nesta perspectiva, a elite indígena – lembremos que *indígena* é um termo cunhado pelos colonizadores –, geralmente relacionada com a burguesia colonial, categoria responsável, inclusive, pelos processos bem sucedidos da colonização, formou seus quadros de intelectuais nos moldes ocidentais: mandavam seus filhos para estudos na Europa, que retornavam qualificados e formavam os quadros da empresa colonial. Legitimavam também a possibilidade de ascensão, assimilação e embranquecimento que deveria ser, portanto, o sonho dos nativos, um dos sintomas das neuroses dos brancos e dos negros estudados pelo psiquiatra Fanon na obra já citada *Peles Negras, Máscaras Brancas*, questões depois retomadas por Bhabha (1998).

No período da descolonização, assegura Fanon, a burguesia branca colonialista buscava ainda mais contatos com as consideradas elites autóctones que eram convidadas a travar diálogos sobre valores: “Ao dar-se conta da impossibilidade de manter seu domínio nos países coloniais, a burguesia colonialista resolve iniciar um combate de retaguarda no terreno da cultura, dos valores, das técnicas, etc.” (FANON, 1968, p. 33). Acontece que o colonizado já não cai nas amarras do discurso vazio dos valores ocidentais, pois sua urgência é a sua dignidade, que se dá, inclusive, por meio do retorno à autonomia com a terra, com uma sustentabilidade. Quando membros da elite se voltam contra o sistema e, de algum modo, aos seus privilégios, geram conflitos com os antigos chefes locais, legitimados nas entrelinhas do sistema colonial. Esse fenômeno é criticado por Fanon, pois segundo ele, são sintomas do universo petrificado das tradições, algo que deve ser combatido (1968, p. 92).

O valor principal do colonizado na época da descolonização é “impor silêncio à soberba do colono”:

O decantado princípio que quer que todos os homens sejam iguais achará sua ilustração nas colônias assim que o colonizado se apresentar como o igual do colono. Mais um passo e ele quererá bater-se para ser mais que o colono. De fato, já decidiu substituir o colono, tomar-lhe o lugar. Como se vê, é todo um universo material e moral que se desmorona (FANON, 1968, p. 92.)

Que os oprimidos e oprimidas deem-se conta da humanidade: eis o foco de Fanon. O reconhecimento do colonizado como humano desintegraria a lógica colonial da superioridade branca, pois o olhar e a voz do branco não o paralisariam mais: “Se, com efeito, a minha vida tem o mesmo peso que a do colono, seu olhar não me fulmina, não me imobiliza mais, sua voz já não me petrifica. Não me perturbo mais em sua presença. Na verdade eu o contrario”. (FANON, 1968, p. 34)

Na obra *Os Condenados da Terra* (1968), Fanon dedica muitos parágrafos sobre os intelectuais colonizados e isso não é por acaso. *A priori*, dos colonizados que lerão seu livro, parte extremamente significativa seriam dos intelectuais e letrados que, na sociedade colonial, geralmente eram a totalidade dos privilegiados. O movimento de libertação precisava dessa figura questionadora e que também deveria ser aglutinadora para o processo de convencimento generalizado para combate ao colonialismo. Em sua obra, há uma separação entre os diferentes papéis dos intelectuais e das massas na luta, talvez por isso, a equação anterior soe tão clichê.

Era imprescindível que os valores inculcados pela ocidentalização fossem deslocados em nome da urgência da libertação. A individualidade é combatida em nome da cooperação e solidariedade das comunidades e os intelectuais perceberiam isso com a aproximação com as massas: “esse intelectual colonizado, atomizado pela cultura colonialista, descobrirá igualmente a consistência das assembleias de aldeias, a densidade das comissões do povo, a extraordinária fecundidade das reuniões de quarteirão e de célula (FANON, 1968, p. 35).

Amílcar Cabral esclarece que suas reflexões não eram resultados de trabalho acadêmico, e sim baseadas nas experiências e observações junto aos movimentos de libertação e do estudo de outras lutas contra o imperialismo. Para ele, observar a luta já trazia em si uma exigência de análise constante. Explica que o surgimento da organização militante da luta contra o imperialismo a partir das elites negras é um sintoma da frustração

paulatina das promessas de assimilação ao mundo do branco, o que corrobora com o que disse Fanon alguns anos antes. O negro nunca seria branco por mais que se esgotassem as possibilidades de embranquecimento que a sociedade parecia disponibilizar. É também no campo dos desejos que Cabral sugere algumas motivações de projetos de revolta:

É no contexto desse drama cotidiano, sobre o pano de fundo da confrontação geralmente violenta entre as massas populares e a classe dominante, que surge e se desenvolve na pequena burguesia indígena um sentimento de amargura ou um *complexo de frustração* e, paralelamente, uma necessidade urgente, de que ela toma pouco a pouco consciência, de contestar a sua marginalidade e de descobrir uma identidade (CABRAL, 1972, p. 238).

Fenômeno denominado por Cabral de “paradoxo aparente da contestação do domínio colonial” é o fato que no próprio interior do universo colonizante criado pelo estrangeiro que surge a força contestadora, mesmo que sejam pequenas iniciativas, elas poderiam resultar em mobilizações populares contra o sistema colonial, e na “descoberta de uma identidade”. Esta contradição é uma dimensão fundamental da tese. Ela é base para o entendimento dos desafios enfrentados por aqueles que forjaram a luta de libertação, portanto, é uma das forças que impulsionavam as ações e estratégias do tempo de luta.

Esta reflexão também retoma o mérito da autenticidade das lutas organizadas pelas elites, ainda que fossem movimentos que deveriam ter “a cara do povo”. Se elas aconteciam em meio aos paradoxos da burguesia local, ela é o novo possível que surgiu de dentro do colonialismo e é legítima; resultado da experiência, o que implicava num processo paulatino de revisões de conceitos e de abertura a outros valores e perspectivas. No entanto, explica ainda o combatente, os movimentos de libertação estão para além das influências do nível cultural das elites que também fazem parte dos movimentos. Mais do que isso, ressaltava a ideia de que a resistência cultural das populações indígenas sempre fez parte da história das colonizações (CABRAL, 1972, p. 236). Ao fazer isso, Cabral legitima os movimentos de libertação como um resumo possível das vontades do povo, sem negligenciar o papel das elites.

O desejo de se transformar no outro – o branco – que é a minoria, aproximava os membros da elite nativa ao impossível, o que os distanciava de “elementos tradicionais”.

Assim, a pequena burguesia *retornava* procurando uma identidade perdida, fracionada, suspensa.

Cabral exemplifica como *pan-africanismo* e *negritude* eram movimentos que bebiam nesta perspectiva: são práticas de uma época em que negros da diáspora buscam, ainda que desesperadamente, o *retorno às fontes* e o fato das independências encoraja ainda mais tal fenômeno. Portanto, dialoga com a assertiva de que os movimentos de luta contra o colonialismo e o imperialismo, numa cadência global, encorajam outras possibilidades de questionamentos das estruturas sociais e políticas de outras realidades. Alerta Cabral que não basta o simples retorno às fontes: o que constitui um ato revolucionário é o deslocamento da prerrogativa de que o mundo do branco é superior. É este um dos pilares que explicam o deslocamento epistemológico, sensitivo, que resultaria na construção de outros projetos para além do ocidente.

A ideia de “retornar às fontes” é muito explorada na fala de Cabral e parece significar, em outras palavras: a proposta de criação de uma perspectiva teórica cujo molde é a expressão legítima e sempre existente das *resistências culturais* dos povos. Embora os colonizadores tenham oprimido culturalmente durante muito tempo, o movimento de libertação só pôde existir por causa delas.

A maneira de interpretar a luta como um retorno a uma prerrogativa constante e inalienável de liberdade podia funcionar também como um incentivo de todos os povos do mundo a lutar por questões múltiplas e vai de encontro a possíveis críticas de que os projetos de independência africanos não contemplavam maiorias. Este espectro ainda permeia a argumentação de que o conceito de luta seria estrangeiro. Dar o mérito da luta ao nativo resistente aos muros de cimento da metrópole é ir ao encontro de identidades legítimas. Este retorno, como sugere Cabral, exige também crítica e cuidado com o perigo da volta ostensiva, da busca perigosa de africanidades que muitas vezes só existem no papel ou nos imaginários delirantes de negros da diáspora. Se este retorno não tem um objetivo ligado à derrota do projeto colonial, ele pode ser apenas um oportunismo da pequena burguesia, assegura.

Ainda sobre os “retornos”, muito interessante a reflexão feita por Cabral a respeito das distinções destes movimentos. Do mesmo modo como o combatente observou que os processos históricos e desenvolvimento das populações africanas eram plurais, eram

também descontínuos tais retornos; e isso em função do reconhecimento da dimensão subjetiva das experiências dos sujeitos.

A atitude de entender os eventos de maneira multifacetada muito me interessa, pois entra em cena a questão das identidades, de modo que o citarei de forma extensiva para expor sua argumentação. Para ele, a desigualdade está:

na base da cisão da pequena burguesia autóctone em três grupos distintos, face ao movimento de libertação: a) uma primeira minoria que, apesar de desejar o fim da dominação estrangeira, se prende à classe colonial dominante e se opõe abertamente a esse movimento para defender a sua segurança social; b) Uma maioria de elementos hesitantes ou indecisos; c) Uma segunda minoria cujos elementos participam na criação e na direção do movimento de libertação, de que são o principal elemento de fecundação (CABRAL, 1972, p. 239-240).

Vale ressaltar que para o grupo “c” só valeria a pena se houvesse a luta, pois, explica Cabral, que a ação combatente ajuda as pessoas no processo de identificação, o que, aliás, é considerado por ele o principal problema do movimento de libertação: o da identificação de uma parte da burguesia (brancos, negros e mulatos envolvidos nos ideais de descolonização) com as massas populares e vice-versa. Nos movimentos pré-independência, teria surgido nos nativos a necessidade de apresentação ou re-apresentação das identidades no âmbito dos movimentos políticos. Esse dado é relevante, pois coloca em xeque a costumeira interpretação dos eventos históricos em maniqueísmos simplistas que não mais dão conta das interpretações do decorrido. O tratamento do passado é constituído de um enfrentamento de múltiplas assertivas, como é o nosso presente e como parece ser a vida. As contradições, entretanto, constituem as experiências em qualquer temporalidade.

Sobre a necessidade de reafirmação identitária, diz Cabral:

Essa necessidade só surge ao nível da pequena burguesia autóctone (elites) que, nesta fase da evolução das contradições do processo de colonização, é forçada a tomar posição face ao conflito que opõe as massas populares à potência colonial. No entanto, como sucede nos casos de necessidade de uma identificação cultural, a reafirmação de uma identidade distinta da potência colonial não é o facto generalizado no seio da pequena burguesia. Só uma minoria reafirma essa diferença, enquanto que outra minoria afirma, quantas vezes de forma espalhafatosa, a sua identificação com a classe estrangeira dominante, e a maioria, silenciosa, se debate na indecisão. (CABRAL, 1972, p. 242).

Nessa reflexão sobre os processos culturais entre classes na fase pré-independência do tempo do colono, refere-se aos usos de artes e linguagens do universo do colonizador: “Parte dessa minoria, integrada no movimento de pré-independência, utiliza dados culturais estrangeiros para exprimir, recorrendo principalmente à literatura e às artes, mais a descoberta da sua identidade do que as aspirações e os sofrimentos das massas populares que lhe servem de tema” (CABRAL, 1972, p. 242) – acaba sendo uma crítica às produções culturais autóctones já integradas ao mundo do colonizador. Mas, Cabral não exclui as contribuições destes trabalhos, pois acabam por influenciar outras pessoas no processo de reafirmação cultural daqueles que fazem e dos que consomem também.

Como eu e você, leitor, podemos observar, o processo da luta (organizar, conscientizar e mobilizar o maior número de pessoas para a construção de outro projeto de sociedade) exige um grande conjunto de deslocamentos de sentidos, o que envolve processos sociais individuais e coletivos. Posso inferir, portanto, que estas demandas implicam diretamente na relação que os sujeitos estabelecem na sociedade de que fazem parte, isto é, dizem respeito às questões identitárias, ao universo a que se sentem pertencidos.

Sobre este tema, Cabral tece argumentos baseados na ideia de natureza dialética da identidade, segundo a qual ela *identifica* e *distingue* os indivíduos e grupos. Por isso, só faz sentido discuti-la quando fatores estão em contato, ao propiciar estímulos de afirmação ou de negação perante uma demanda relacional. Por considerá-la um fenômeno “bio-sociológico”, a mobilidade é uma característica fundamental, pois é por meio da dinâmica das esferas social e biológica que as identidades são possíveis.

Suas reflexões também bebem na fonte das teorias marxistas, de modo que é notável o cuidado em não negligenciar o que ele considerou “caráter de classe da cultura”. Nesta perspectiva, para este intelectual combatente, mais importante do que se concentrar nas multiplicidades e contradições evidentes que constituem a luta anticoloniais, é também perceber que a classe econômica pela qual os sujeitos se identificam/pertencem é que define o posicionamento dos mesmos frente aos desafios colocados pela luta, ou seja, o “caráter de classe da cultura”. Não é por acaso que as categorias privilegiadas colocavam seus interesses imediatos de classe como prioridades.

Daí, a necessidade, para o movimento de libertação, de conceder uma importância primordial não só as características gerais da cultura da sociedade dominada, mas também às de cada categoria social. Embora tenha um caráter de massa, a cultura não é uniforme, não se desenvolve igualmente em todos os sectores, horizontais ou verticais, da sociedade (CABRAL, 1972, p., 244).

As contradições existentes no interior das lutas de libertação podem ser resolvidas quanto maior for o grau de identificação dos combatentes ao projeto de sociedade em construção. Esse fator, sugerido por Cabral, obrigaria as pessoas a se modificar, adaptar ou mudar de estratégias “em função de realidades que só a luta pode revelar” (1972, p. 245). E quem estivesse fora deste projeto por opção, omissão ou descaso?

No novo humanismo cantado pelos intelectuais, principalmente os aqui analisados, as pluralidades características das experiências da colônia em luta, isto é, as múltiplas percepções das realidades sociais dos indivíduos não parecem ser uma questão resolvida. Numa leitura mesmo que rápida da história dos movimentos anticoloniais em Angola revela uma enorme quantidade de siglas de organizações que pensavam a luta de formas diferentes, como é geralmente comum em territórios em disputa¹⁶. Os discursos da legitimidade e autenticidade dos elementos que farão parte do quadro nacional do território independente, sinalizados no *tempo da luta* ou no *tempo da independência* exigem um complexo exercício político.

Em 1979, Magalhães defendia sua dissertação de mestrado intitulada *Ordem política e a questão da democracia no Brasil - Governo Castelo Branco*. Neste trabalho, a autora faz uma discussão teórica sobre hegemonia que ajuda a problematizar algumas estratégias de legitimidade dos intelectuais. Na sua perspectiva, fundamentada em reflexões com Max Weber e com Gramsci, entre outros autores,

A hegemonia implica em considerar o pacto social e político por meio do qual se organiza o consenso. Hegemonia compreende o momento de direção ideológica e política pela qual se expressa a supremacia de um grupo social sobre a sociedade inteira, difunde-se uma visão de mundo e uma moral, criando-se uma vontade coletiva e padrões de conformidade social; articulam-se laços políticos entre um grupo social fundamental e

¹⁶ Por exemplo, MIA – Movimento para a Independência de Angola; MICP – Movimento para a Independência das Colônias Portuguesas; FNLA – Frente Nacional de Libertação de Angola; MLA – Movimento de Libertação de Angola; UPA – União das Populações de Angola; UPNA – União das Populações do Norte de Angola; MLTDP – Movimento (ou Comitê Nacional) de Libertação dos Territórios sob Dominação Portuguesa; PCA – Partido Comunista Angolano; PLUAA – Partido de Luta Unida dos Africanos de Angola; entre outras.

grupos aliados, neutralizando-os politicamente grupos hostis.
(MAGALHÃES, 1979,P. 33-4)

A ideia dos intelectuais de libertar o “fluxo cultural autóctone”, encarcerado, até então, nas grades do colonialismo exigia uma complexa realocação de pertenças políticas e culturais. O mundo dos símbolos, dos sentidos e abstrações, no entanto, não é movido simplesmente pelos objetivos daqueles que tentam direcionar o curso da história. Ainda com Magalhães, aprendemos que os caminhos de legitimação do projeto político em marcha, a saber: o contato com o “povo”, os investimentos em propaganda dos movimentos e em conscientização política, por exemplo, constituíam os parâmetros político-ideológicos que configuravam a organização da hegemonia, um conjunto de práticas que perpassam fundamentalmente questões culturais, isto é, dimensões de pertencimentos.

Dos mecanismos utilizados neste processo, a exploração de temas específicos do passado foi fundamental. Por isso, os colonizadores e os indivíduos envolvidos na luta anticolonial investiam na consagração de narrativas que pudessem servir de justificativas para as ações do presente. Trata-se, nas duas perspectivas, da apresentação de um passado relativamente congelado, inspirador para permanência dos portugueses e do povo branco na terra de Angola ou, por outro lado, da legitimidade da luta anticolonial calcada na superação de experiências de escravidão e outras opressões, como será esmiuçado e analisado no capítulo seguinte.

A expressão *cultura de pertença* surgiu no processo de feitura destas reflexões neste capítulo e com ela busco dar ênfase a uma possibilidade de síntese dos objetivos dos intelectuais combatentes na construção do que para eles era o “novo” – ideal sustentado pela ideia de que a luta de libertação era um lugar de propulsão de encerramentos de alguns processos, que davam espaço para o inédito-urgente. *Cultura de pertença*, portanto, é esforço epistemológico de pensar o universo das dimensões de pertencimento dos sujeitos inseridos na sociedade colonial e suas estratégias na acirrada disputa pela construção de processos hegemônicos via ações políticas que compreendiam também a produção, circulação e consumo de narrativas que os (re)colocavam no mundo segundo premissas pós-coloniais, isto é, de superações políticas, econômicas e culturais do tempo da colonização. Nesse jogo, interessa-me problematizar as trincheiras subjetivas da guerra de imagens, narrativas, referenciais de pertencimento entre os envolvidos nos programas de ação do MPLA e o governo português.

Capítulo 2

Culturas de fronteira: Portugal e Angola no labirinto de espelhos

*a identidade
ou
o vôo esquivo
de pássaros nocturnos
em torno da lua
identidade
é cor
de burro fugindo.
Arlindo Barbeitos. Angola,
Angolê, Angolema, 1976.*

Imagem 10: “Sabonete Arêgos: embranquece e cura a pele”. Cartaz publicitário do Sabonete Arêgos. Editado por Raul de Caldevilla, c. 1910 – 1916. Biblioteca Nacional de Lisboa.



Fonte: HENRIQUES, 2004a, p. 474.

Quando a luta entra em marcha, um *novo* tempo começa a ser delineado: o tempo das revoluções, marcado pelas tentativas de dissolução da manta que cobre as pretensas verdades instauradas do tempo do colonialismo. As matérias das significações, nas palavras ou nas imagens, têm os poros abertos pelas outras perguntas, anseios e projetos de sociedade: “o tempo da liberação é, como Fanon evoca de maneira poderosa, um tempo de incerteza cultural e, mais crucialmente, de indecibilidade significatória ou representacional” (BHABHA, 2007, p. 64). Tempo, portanto, de possibilidades e incertezas que buscam se

ancorar no jogo instaurado entre a negação da autoridade colonial para a transição de outra enunciação: a do homem negro nascido e criado em território colonizado que traz em seus discursos a substância revolucionária que teria se fortalecido ao longo de anos, uma vez que estes discursos estiveram abafados e massacrados pela vigilância dos olhos do colonizador.

Concordo com Bhabha quando afirma que as enunciações nunca são puras, nem representam um todo coerente, afinal, como manifestações do presente (no caso desta tese, do presente do passado), carregam consigo um sem número de contradições, vozes dissonantes e disputas. As elaborações dos mitos fundadores ou as reivindicações hierárquicas de originalidade e pureza, concebidas como inerentes às culturas são, por isso, insustentáveis. No entanto, possibilitam o exercício de reflexão sobre as formas pelas quais os indivíduos e grupos empenham-se em legitimar ordens existentes ou, ao contrário, destruí-las, reformulá-las ou construir outras.

Novos esses gritos não são; são, antes, tradução de experiências e sensibilidades de outros tempos e sujeitos. Os textos considerados pós-coloniais são, portanto, híbridos por excelência, assentados na dinâmica das temporalidades experimentadas no presente angustiante da luta, das tentativas de derrocada do colonialismo. Diz Bhabha que para Fanon, “o grupo liberatório que inicia a instabilidade produtiva da mudança cultural revolucionária é ele mesmo portador de uma identidade híbrida. Seus elementos estão presos no tempo descontínuo da tradução e da negociação” (BHABHA, 2007, p. 68).

Para analisar estratégias de luta anticolonial, a formação de redes de solidariedade e os conceitos e premissas que orientavam a luta pela independência em Angola é necessário considerar que essa construção não é aleatória, é antes reverberação do próprio processo histórico experimentado dentro da sociedade colonial, num jogo complexo que envolvia diferentes atores e projetos de sociedade, inclusive as estratégias do colonizador.

O discurso colonial é aqui entendido no sentido foucaultiano abraçado por Stam e Shohat (2007, p. 44), como um “arquivo de imagens e afirmações transindividuais e multiinstitucionais” que consegue formar uma linguagem comum e permitir representar o conhecimento a respeito de determinados temas, o que implica na formatação de um tipo unívoco de experiência. Uma vez instituído como “regimes de verdades”, os discursos ficam “encapsulados em estruturas institucionais que excluem certas vozes, estéticas e representações”, configurando-se como produtos históricos das instituições coloniais que se

manifestam por “um conjunto de práticas linguísticas unidas por uma visão comum das relações comerciais” (HULME *apud* SHOHAT & STAM, 2006, p. 44). Distingue-se, assim, o discurso colonial como “produto histórico das instituições coloniais”, e um discurso colonial/imperialista como “aparato linguístico e ideológico que justifica, atual ou mesmo retrospectivamente, práticas coloniais/ imperiais” (STAM & SHOHAT, 2006, p. 44).

As lutas anticoloniais implicam nas reformulações dos sentidos desta referida proposta de realidade figurada pelos colonizadores, funcionando com um contradiscurso. Nas idas e vindas dos conflitos inerentes a este processo, as questões dos pertencimentos são postas à prova, o que dinamiza imagens, sentidos, narrativas, identidades. A este caráter mutável e dinâmico dos diferentes processos de identificação dos sujeitos, Boaventura Santos concebe como “identificações em curso”, lembrando o perfil não-estático e instável do comportamento e das sensibilidades humanas. Noutras imagens, “identidade/ ou o vôo esquivo/ de pássaros noturnos/ em torno da lua/ identidade/ é cor/ de burro fugindo”, como pintou Arlindo Barbeitos, na epígrafe acima.

O contexto colonial é demarcado pela busca e hierarquização das diferenças, onde as relações de identificações são situadas em jogos de poder, de modo que a questão das identidades caracteriza-se por ser “semifictícia” e “seminecessária”, pois é na instância da alteridade, sobretudo em meio às disputas de poderes, que as definições e demarcações tornam-se urgentes. Desta espécie de necessidade de ficção como uma demanda de quem formula o discurso identitário, é imprescindível identificar “quem pergunta pela identidade, em que condições, contra quem, com que propósitos e com que resultados”, propõe Boaventura Santos. (2006, p. 135).

Sabemos, por último, que a resposta, com êxito, à questão da identidade se traduz sempre numa reinterpretação fundadora que converte o déficit de sentido da pergunta no excesso de sentido da resposta. Fá-lo, instaurando um começo radical que combina fulgurantemente o próprio e o alheio, o individual e o colectivo, a tradição e a modernidade.

Seguindo as pistas de deste autor, notei que os processos de “reinterpretação fundadora” das identidades na terra d’Angola terão como base as demandas do presente amalgamadas em seleções da memória, envolvendo inúmeras disputas em tempos e espaços distintos; projetos políticos, questões que, invariavelmente, tornam-se elementos preciosos nos procedimentos de análise de determinadas sociedades.

No limiar da luta anticolonial, significados de *angolanidades* e *portugalidades* são realocados para as estruturas de legitimidade de projetos de sociedade manobrados pelos grupos em disputa. Imagens, narrativas e memórias são apropriadas e ressignificadas no percurso da autenticidade imaginada dos nacionalismos e reconhecimento de hegemonias.

2.1. Quando cultura é luta e luta é cultura: “Vamos descobrir Angola!”

A luta armada de libertação, nas condições concretas da vida dos povos africanos, enfrentando o desafio imperialista, é um acto de fecundação da história, a expressão máxima da nossa cultura e da nossa africanidade. Deve traduzir-se, no momento da vitória, por um salto em frente significativo da cultura do povo que se liberta.
Amílcar Cabral.

Já foi aqui ressaltado que a palavra *negritude* abarcou distintos contextos e filiações. Neves (1974), inclusive, faz a seguinte categorização em relação às possíveis sínteses deste movimento para cada época analisada por ele: negritude como: 1. Sofrimento e revolta; 2. Política-independência nacional; 3. Cultura e humanismo; 4. Antropolítica revolucionária. Os congressos, encontros e festivais organizados pelos e para os negros também serviam como lugar de reflexão/reelaboração dos caminhos das lutas pela independência por dentro dos significados da negritude.

Se o “festival das Artes Negras de Dakar” (1966) foi chamado os “Estados Gerais da Negritude” [por Alioune Diop, da Revista *Presence Africaine*], o “Festival Cultural Pan-Africano de Argel” (1966) constituiu, ao menos na intenção dos organizadores e participantes, os “Enterros Gerais da mesma Negritude”; ora todo ele e todo o seu “Manifesto”, se podem resumir na frase-slogan que animava o filme documentário e panfletário de William Klein sobre o acontecimento: “A cultura africana ou será Negra ou não será de nenhum modo!” Embora também seja verdade que a “Revolução em África ou será negra ou não será de nenhum modo!”¹⁷. (NEVES, 1974, p. 61-62, grifos meus).

¹⁷ No início do filme, *Festival Panafricain d'Alger: Movements de Libération*, mencionado na citação de Neves acima, há ainda a seguinte frase: “Não é suficiente escrever um canto revolucionário para participar da Revolução Africana. Esta revolução deve ser feita com o povo, e os cantos virão sozinhos, deles mesmos” (tradução minha).

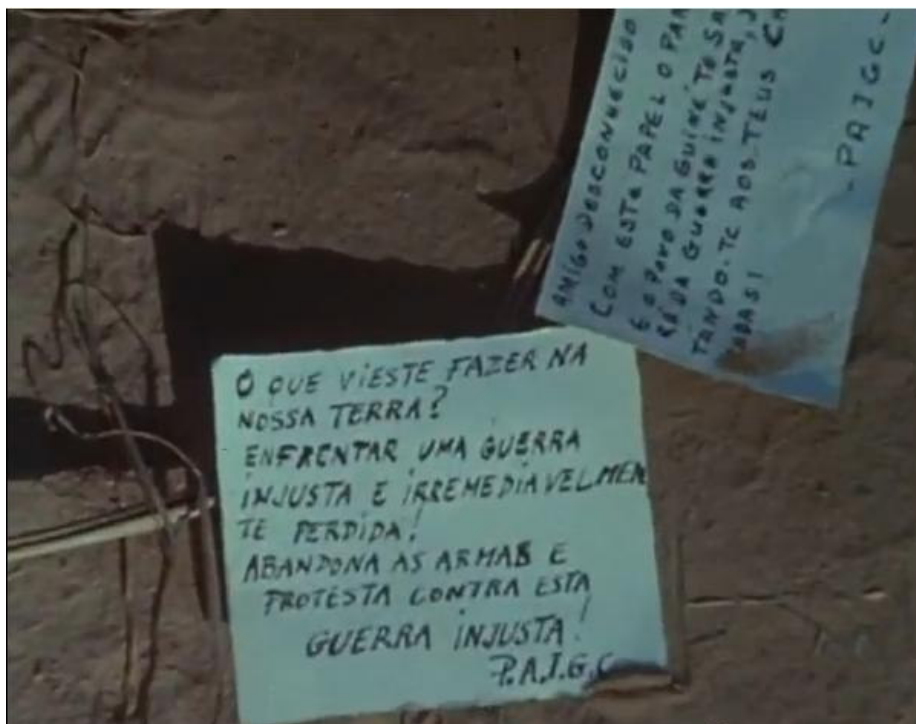
Diante das idas e vindas das orientações sobre as identidades dos negros e das suas lutas, Neves lança uma questão pertinente: como harmonizar a *negritude* (entendida como um lugar das reverberações dos projetos de sociedade elaborados pelos intelectuais) com a luta revolucionária, de modo que os africanos fossem “produtores” e não apenas “consumidores” de civilizações?

Esta questão traz à luz a necessidade de discutir qual o papel histórico das noções e abordagens culturalistas pensadas e articuladas pelos intelectuais (Fanon, Cabral, Andrade, entre outros) e qual o nível de influência destas noções na problematização das dimensões culturais em solo angolano. Embora os intelectuais estivessem engajados na tentativa de tomar as rédeas da história, ou seja, das potencialidades narrativas e das reorganizações dos sentidos, das memórias e das identidades, interessa-me também observar aquilo que escapa, que se silencia ou que extrapola.

Imagem 11: Cenas do filme *Festival Panafricain d'Alger: Movements de Libération*, de William Kleim, (Argélia, 1969), citado acima por Neves. Diante da plateia do Festival, a luta anticolonial é interpretada por atores que cantam, encenam e celebram os movimentos de libertação do continente africano. Líderes da luta anticolonial, como Agostinho Neto e Amílcar Cabral dão depoimento sobre estratégias e experiências da guerra, enquanto algumas imagens das zonas de libertação são apresentadas. Neste último quadro, vemos uns bilhetes que aparentemente eram colocados nas trilhas do exército português.







Fonte: Elaboradas pelo autor.

A luta armada de libertação provoca transformações radicais nas sociedades coloniais em geral. Como um rastro de pólvora, se alastra em casas, bares, clubes, cafés, restaurantes, igrejas, cinemas, como um tema impossível de ser negligenciado entre estímulos ou censuras. A cidade do colono e a cidade do colonizado, antes separadas pelo asfalto¹⁸, compartilham, com intensidades distintas, o furor de ações que aos poucos materializam as ameaças ou promessas reais da experimentação da transição. Medo, descrença, paixões, expectativas vão, paulatinamente, modificando cotidianos, alterando sensibilidades, figurando e desfigurando paisagens. Ora, é através dos sentidos que as experiências são processadas e os olhos simbolizam o portal dialógico dos universos interno e externo da relação eu (s) – mundo (s).

Pensar uma Angola independente não é um fenômeno da segunda metade do século XX. Ao longo dos quinhentos anos de relação com os portugueses e outros povos europeus, explicam os historiadores Pélissier e Wheeler (2011) que os africanos que ali viviam questionaram a presença ostensiva, abriram guerra contra os brancos, negociaram com o

¹⁸ A cidade do colono e a cidade do preto têm no asfalto um símbolo visual poderoso de separação dos dois mundos na obra do escritor angolano Luandino Vieira, como é o caso do conto *A fronteira de asfalto*, do livro *A cidade e a infância*.

estrangeiro e estabeleceram muitas relações calcadas em reciprocidades de ganhos e perdas.

Imagem 12: “Príncipe Nicolau do Congo (1830-1960) por ocasião da sua audiência com a rainha de Portugal, em 1845”. Wheeler (2011, p. 64-65) explica que até o final do século XIX os portugueses tentavam conquistar a lealdade entre os bakongo e os europeus ao estimular a existência de uma elite, assegurando a educação de alguns príncipes. Isso não significava, no entanto, uma automática relação de confiança e cooperação: “Se as elites de São Salvador por vezes se tornavam marionetas nas mãos de Luanda, a população baongo jamais admitiria tal coisa e preferiria assassinar esses assimilados do que arriscar-se a cair sob domínio português”.



Fonte: WHEELER, 2011, p. 64-65

Os ventos independentistas da América também agitavam grupos da sociedade angolana que chegaram a sonhar com uma independência dezenovista, como é o caso dos crioulos. Estes seriam formados por indivíduos que transitavam nos mundos dos africanos e portugueses.

Camada intermediária, com interesses próprios e enraizados lentamente, geração após geração, nas áreas apontadas, era formada por indivíduos próximos tanto da matriz cultural europeia expressa pelas letras, pela maneira de se vestir e na forma de administrar o comércio e o espaço urbano – quanto da matriz cultural africana, muitas vezes chamada de tradicional, implicando diferenciadas estruturas de parentesco, aquisição de bens e delegação de poderes. (BITENCOURT, 2002, p. 30).

Nesta época, um espírito ousado de escritores e jornalistas angolanos já trabalhava em torno de temas como resgates¹⁹ de valores nativos e questionamento da presença portuguesa e, sobretudo, o valor de tal civilização, como vai se expor ao longo deste capítulo. Para muitos, se os africanos precisavam de uma intervenção de um projeto visto como superior e mais desenvolvido de sociedade, não seriam os portugueses a melhor opção, já que se tratava de um povo considerado atrasado e incivilizado por outros europeus (PÉLISSIER & WELLER, 2011).

Desde que os portugueses começaram a experimentar relações econômicas e políticas com civilizações do considerado território angolano, guerras, conflitos e negociações fizeram parte desse processo. Nas primeiras décadas do século XX, no entanto, os portugueses tinham conseguido exercer maior controle da ocupação, momento em que uma significativa massa de colonos é enviada para os territórios de Angola, visando uma estratégica ocupação em nome de estabelecimentos estáveis. O frágil povoamento de brancos em Angola era uma dos maiores riscos ao amadurecimento de um imaginado nacionalismo português na colônia. Secco (2010, p. 198-9) indica que por volta de 1914, Angola possuía cerca de dois milhões de habitantes e sua população branca era de somente 13 mil pessoas. Em Moçambique, havia onze mil brancos entre os 3.200.000 habitantes.

Nesta época houve um maior acirramento de questões de classe e raça, uma vez que a chegada dos portugueses implicava em perda de direitos dos negros e no aumento da disputa por espaços de mobilidade social. Portanto, entre as décadas de quarenta e cinquenta do século passado, outras vozes trazem à tona gritos que perturbam a pretensa ordem colonial.

Em 1948, o já citado poeta Viriato da Cruz lançou uma proposta que se transformou no nome de um movimento: “Vamos descobrir Angola!”.

¹⁹ “Resgatar” parecia mesmo ser o movimento de, através de pesquisas, (re)apropriar-se de elementos da tradição.

O movimento, escreveu ele mais tarde, deveria retomar, mas sobretudo com outros métodos, o espírito combativo dos escritores africanos dos fins do século XIX e dos princípios do actual [século XX]. Esse movimento combatia o respeito exagerado pelos valores culturais do Ocidente (muitos dos quais caducos); incitava os jovens a redescobrir Angola em todos os seus aspectos através dum trabalho colectivo e organizado; exortava a produzir-se para o povo; solicitava o estudo das modernas correntes culturais estrangeiras, mas com o fim de *repensar* e *nacionalizar* as suas criações positivas e válidas; exigia a expressão dos interesses populares e da autêntica natureza africana, mas sem que se fizesse nenhuma concessão à sede de exotismo colonialista. Tudo deveria basear-se no senso estético, na inteligência, na vontade e na razão africanas. (ANDRADE, 1977, p. 06, grifos meus).

Uma outra geração de intelectuais da cena luandense deu início a projetos revolucionários nas áreas de cultura e educação, como Antonio Jacinto, Viriato da Cruz e Agostinho Neto – que depois seria presidente do MPLA e da República Popular de Angola. Salgado (2008), em diálogo com outros historiadores, explica que “Vamos descobrir Angola” teve o apoio da Associação dos Naturais de Angola, a ANANGOLA, que adotou o lema lançado por Viriato, o que promoveu campanhas de alfabetização, fundação de centros de estudos, bibliotecas, criação de concursos literários e lançamento de revistas.

Nessa primeira fase, segundo Margarido (1980, 239-0), são, sobretudo, as vozes dos poetas Antonio Jacinto, Agostinho Neto, Viriato da Cruz e Maurício de Almeida Gomes que se destacam, ao acenar com as seguintes mudanças no panorama literário angolano: recurso ao quimbundo e deformações fonéticas da língua portuguesa, apontando já a busca de uma semântica e de uma sintaxe angolanas; influência da poesia modernista brasileira; conscientização da alienação social, valorização do quotidiano angolano e evocação das tradições culturais angolanas. (SALGADO, 2008, p. 03).

Estava lançado um grito legítimo de indivíduos que, além de não concordarem com o modelo colonial, sugeriam transformações, embora os embates com a administração portuguesa local tivessem inviabilizado a concretização dos projetos. Mário de Andrade, na obra *Antologia temática de poesia africana* (1977) conta que iniciativas como estas não buscaram apenas concentrar num tipo específico de angolano, mas explorar aspirações populares no contato direto com o povo nas ruas, que se revelava múltiplo. É desta premissa que o cenário cultural é dinamizado e surgem o *Movimento dos Poetas de Angola* e a fundação da revista *Mensagem*: “assim nasceu a literatura angolana moderna, distinguindo-se os primeiros poetas que começaram a decifrar o real quotidiano [...]. A geração da

Mensagem entoou, com efeito, o novo canto da angolanidade” (ANDRADE, 1977, p. 07). O aparelho policial, conceituado por Andrade como o garantidor do obscurantismo na colônia, também esteve presente na metrópole, em Lisboa, na Casa do Estudante do Império²⁰, lançando “progressivamente os escritores mais empenhados na frente cultural para as trincheiras da clandestinidade, para as prisões e para o exílio” (ANDRADE, 1977, p. 07). No plano das dimensões culturais da sociedade angolana, sujeitos pensavam possibilidades de intervenção que reverberariam em outras dimensões, como a política. Era necessário africanizar-se, resgatar palavras, expressões e o ritmo de outras línguas, assim como histórias, mitologias. A tradição poderia significar um elemento de alteridade no jogo social da colônia²¹. Para Wheeler (2011, p. 223), “a dimensão política da revitalização cultural ilustrava a complexidade e a dificuldade do futuro político de Angola dentro da órbita nacional portuguesa”.

Posterior aos incômodos causados por homens de cultura na restrita cena literária, as atividades de indivíduos e grupos que declararam guerra ao sistema colonial exerceram um poder de provocação e mobilização infinitamente maior. No entanto, as questões das culturas e identidades não saem da pauta dos movimentos. Pelo contrário, podemos observar uma constante preocupação desta questão nas vozes de combatentes como: Mário de Andrade, Amílcar Cabral e Agostinho Neto.

Durante a luta de libertação, conceitos como “povo”, “cultura”, “história”, “sociedade”, “justiça”, “luta” são formatados segundo outras orientações estéticas e políticas. No exercício discursivo destes intelectuais combatentes, cultura e luta são pólos de atração e simbiose e são também palavras-chave para o conceito de nação.

Para Fanon, que pareceu exercer grandes influências teóricas na geração destes intelectuais, nação era uma espécie de exigência da cultura. Isso significa dizer que quando existem combates em nome da liberdade, em prol da construção da nação, há estímulos na dimensão cultural da existência, de modo que criações acontecem, “destravando” culturas,

²⁰A investigadora Castelo explica que a Casa dos Estudantes do Império (CEI) foi uma espécie de “associação de jovens ‘ultramarinos’ a estudar na metrópole, foi criada em 1944, por proposta do ministro das Colônias e com o aval do comissário nacional da Mocidade Portuguesa (MP). O regime do Estado Novo Português esperava que a CEI contribuísse para o fortalecimento da mentalidade imperial e do sentimento da portugalidade entre os estudantes das colônias” (CASTELO, 2010, p. 02).

²¹Salgado, ao dialogar com Padilha (2002), faz uma reflexão interessante em relação a mobilizações simbólicas que podem acontecer quando se “recupera a tradição”, pois podem significar “trazer para o texto a marca da alteridade, atingindo-se, a um só tempo, a afirmação identitária e a modernidade” (SALGADO, 2008, p. 04).

promovendo a unidade de sentidos e perspectivas de pertencimentos. Em seguida, explica Fanon, é a nação que pode assegurar as condições de fluidez e expressão cultural, pois contém os elementos funcionais que conferem legitimidade e dinamismo. Para ele, a especificidade nacionalista de uma cultura é que pode permitir uma alteridade saudável no contato dos povos, o que possibilita as trocas de influências na configuração múltipla das experiências humanas (FANON, 1968, p. 204).

Zahar acertou quando disse que a questão da nação em Fanon está para além do campo restrito de um Estado:

Ele utiliza este conceito para descrever a unidade nacional que resulta da luta de solidariedade emancipadora de um povo oprimido. Por conseguinte, só se pode falar de nação e de cultura nacional numa sociedade livre, independente e determinada pelos interesses e necessidades do povo. Fanon pensa que todas as manifestações de solidariedade dos oprimidos, tendentes à emancipação, correspondem ao nascimento de uma cultura nacional (ZAHAR, 1976, p. 135-136).

Na linha fanoniana, o avanço das questões internas das sociedades promoveria uma certa unidade moral que, processualmente, poderia auxiliar as pessoas a se pensarem unidas num projeto nacional. A Luta de libertação seria uma prova ativa da cultura, da identidade e da dignidade do povo da colônia. Este processo deveria ser capaz de auxiliar na harmonização das diferenças e de resolver as contradições, definindo objetivos comuns, o que já significava uma grande vitória do movimento e êxito da luta: “parece-nos que o futuro da cultura e a riqueza de uma cultura nacional são função também dos valores que estiveram presentes no combate libertador” (FANON, 1968, p. 206).

A trajetória política dos argumentos desses combatentes intelectuais prenuncia uma perigosa armadilha. Ao tentar ir contra os pilares ocidentais de percepção de realidades e descrição do mundo, estes indivíduos estruturaram a contranarrativa pós-colonial num paradoxo explícito?

Teresa Cunha (2005) em seu ensaio *Justiça cognitiva, identidades e diásporas* tece uma crítica sistemática às contradições dos discursos proferidos por líderes como Cabral ao analisar os projetos de nacionalismos do tempo das lutas de libertação e me ajudou a perceber incoerências. Um dos pontos que a autora problematiza é o significado de “autenticidade nativa” que dá substância aos discursos de unicidade, descritos por ela como uma “obsessão” dos combatentes por um “corpo fechado”: “os discursos sobre o/a

autêntico/o nativa/o de um lugar qualquer reconduzem à questão da totalidade, à ideia de que as culturas são conjunto fixo de regras, costumes e valores e que é possível determinar quem está dentro e quem está fora” (CUNHA, 2005, p. 33).

A reivindicação nacionalista de que apenas as/os autênticas/os nativas/os estão em condições de lhe pertencerem e de a construírem, leva a pensar nos limites e nos critério que devem presidir à seleção das/os que serão excluídas/os e das/os que serão incluídas/os. Tal como a ciência moderna criou o discurso da autenticidade acerca dos conhecimentos, ou seja, aqueles conhecimentos verdadeiramente científicos e, para isso, desqualificou, marginalizou, silenciou ou exotizou todos os saberes e epistemologias que não podia dominar, o discurso da autenticidade cultural étnica procede de igual forma, afastando qualquer possibilidade de se imaginarem constelações identitárias fluidas, plásticas, que recorrem a múltiplos universos e referências (CUNHA, 2005, p. 33).

Para Cunha, da mesma forma como a ciência moderna elaborou os critérios entre civilização e selvageria, os discursos da autenticidade cultural também determinavam as fronteiras entre cidadania e exclusão, o que poderia implicar nos parâmetros relacionais do mundo pós-colonial:

A ideia de Cabral de que a cultura é um lugar por excelência de resistência, e ainda que “a libertação nacional é, necessariamente um acto de cultura” (1976:225), é subvertida em um modo de alienação incapaz de dar conta, não apenas do dinamismo de cada cultura, como também da sua própria diversidade interna (CUNHA, 2005, p. 33-4).

De fato, o contexto das lutas de libertação parece pôr tudo à prova: Andrade, Cabral, Neto nas colônias portuguesas; Fanon e suas experiências na Argélia; Sartre e seu apoio à causa das descolonizações; Senghor e suas orientações para um novo humanismo; Césaire, entre outros indivíduos que problematizaram a própria luta da qual faziam parte, não apresentam as orientações recentes de uma perspectiva multicultural, peculiar às ciências humanas das últimas décadas. Mesmo assim, no diálogo aqui experimentado com alguns destes combatentes intelectuais, foi possível encontrar as preocupações sobre o quefazer em relação aos legados do colonizador.

No II Congresso dos Escritores e Artistas Negros que aconteceu na Itália, em Roma, em 1959, por exemplo, ao qual me referi com Mário de Andrade no capítulo anterior, houve uma celebração dos participantes em relação ao processo de descolonização que havia começado em várias partes do mundo. Diante de tal acontecimento, foi considerado um

dever imperioso que os integrantes do evento e da *Sociedade Africana de Cultura (SAC)*, da qual Andrade era membro, tornassem-se, em todas as esferas, militantes ativos também do processo. No documento resultado deste congresso, teceram críticas às violências, celebraram a liberdade e reafirmaram algumas convicções:

- a) Que a independência política e a libertação econômica são condições indispensáveis ao surto cultural de todos os países sub-desenvolvidos e dos países negro-africanos em particular;
- b) Que todos os esforços para o reagrupamento de países e nações artificialmente divididos pelo imperialismo, toda tomada de consciência de uma solidariedade fundamental, toda vontade de união, são algo de proveitoso ao reequilíbrio do mundo com à revitalização da cultura.
- c) Que todo o esforço para a personificação e enriquecimento das culturas tradicionais, como todo esforço de enraizamento dos homens de cultura negra na sua própria civilização, constituem, de facto, um progresso para a universalização dos valores e são um contributo à civilização humana” (NEVES, 1974, p. 56-57).

Na pauta das lutas de libertação, as questões da cultura são postas enfaticamente. Os mesmos indivíduos formados, via de regra, nos bancos escolares europeus, assumiriam o compromisso de potencializar a luta anticolonial do ponto de vista tradicional dos sentidos e das linguagens africanas. Parecia imprescindível articular os elementos selecionados da tradição numa outra organização de sentimentos de pertença. Tratava-se de dinamizar as dimensões culturais a favor dos projetos de libertação. Porém, o que fazer com as heranças ocidentais? Como lidar com as contradições das consideradas culturas tradicionais? Nas palavras de Senghor:

O problema que se põe hoje, a nós, a Negros de 1959, é saber como vamos integrar os valores negro-africanos – os “temas e os “totens” – no Mundo de 1959. Não se trata de ressuscitar o passado, de viver no museu negro-africano; trata-se de *animar* este nosso mundo, *hic et nunc*, pelos valores do nosso passado (SENGHOR In: NEVES, 1974, p. 67, grifo meu, maiúsculas do autor).

Pelo menos uma questão parece soar com significativa clareza em meio a este movimento: o desejo de autossignificação,²² de os intelectuais combatentes tomarem as rédeas do discurso que há muito tempo o ocidente construía sobre a África e os africanos.

²²Boaventura Santos explica que vários foram os intelectuais que enfrentaram o desafio de pensar uma ideia de nação tendo como base a tentativa de construir uma cultura nacional entendida como direito do colonizado à autossignificação. A saber: Leopold Senghor, Aimé Césaire, Frantz Fanon, Kwame Nkrumah, Julius Nyerere, Eduardo Mondlane, Amílcar Cabral (SANTOS, B., 2008, p. 239).

Uma guerra ideológica é declarada em relação ao combate às imagens de identificação historicamente construídas pelos europeus num processo que já foi interpretado “invenção da África” ou de “orientalismo” (MUDIMBE, 2010; SAID, 2003). O direito à autorrepresentação subsidia inúmeras estratégias dos movimentos de libertação da luta em marcha. Numa publicação de 1969²³, dez anos depois de Senghor, enfatiza Mário de Andrade:

Nunca repetiremos demasiado com Frobenius que a ideia de negro bárbaro, incapaz de criar formas de civilização, é uma invenção europeia. Mas o debate actual sobre a cultura negro-africana (ou sobre as culturas negras, interadas numa civilização negro-africana cuja área abrange a África e parte das Américas) ultrapassa o plano de uma afirmação pura e simples dos valores negros ou do reconhecimento de civilizações que floresceram no continente africano ou ainda da contribuição desses valores para o enriquecimento de outras culturas ditas superiores. Os intelectuais negros situam a questão noutra plano e noutra perspectiva: a) das relações entre o poder e a cultura, isto é, do condicionamento político das culturas negras; b) das possibilidades duma renascença dos valores culturais negros e sua integração no património universal (ANDRADE *apud* NEVES, 1974, p. 49).

Assim, dentro das relações de poder com a cultura e das possibilidades do “novo” engendrado do processo de luta, mais do que se preocupar com os entraves da inevitabilidade das influências da cultura do colonizador, pensava-se nas contribuições futuras das culturas negras no considerado património universal, “animadas” pelos ventos independentistas. Além disso, a politização generalizada das pessoas geraria críticas internas às culturas autóctones, de modo que no final da luta, alguns elementos considerados caducos estariam renovados e integrados aos passos estratégicos de hegemonia.

Como disse Senghor, o desafio posto aos intelectuais era ir além de um procedimento museológico calcado nos inventários, congelamentos ou ressuscitamentos do passado. Era preciso saber animar “este nosso mundo”, “aqui e agora” (*hic et nunc*), a partir dos valores do passado. Como fazer isso?

Assim, no contexto das lutas de libertação, deveria haver um movimento de elaboração da nação para o fluir da cultura nacional já existente e legitimada pela luta dos oprimidos, embora alienada pelo colonialismo. Este ponto de vista é um argumento estruturante das falas de Amílcar Cabral e Mário de Andrade também. Compartilha-se a

²³ANDRADE, Mário de. Cultura negro-africana e assimilação. In: *Antologia da poesia negra de expressão portuguesa*, 1969, PP VII –VIII. In: NEVES, 1974, p. 49.

ideia de que a luta de libertação faz surgir novos homens e mulheres; deste fato, todo um conjunto de aspectos que compõem a sociedade, sejam eles ligados aos elementos considerados do mundo do branco ou do preto, dos ricos ou pobres, do tradicional ou moderno e das inúmeras etnias são passíveis de crítica e reformulações.

Mário de Andrade sugere que para entender as relações de poder desenhadas nos movimentos nacionalistas, como os conflitos de classe, entre outras diferenças que pululam no interior destes movimentos, era imprescindível, por exemplo, compreender as permanências do que ele chamou de “superestruturas africanas” e reorientá-las. Andrade então cita Cabral, que se concentrou nestas questões em seus escritos sobre cultura e que deu importância ao estudo das manifestações culturais, para se fazer o levantamento de aspectos que não mais estariam de acordo com os novos projetos de sociedade pensados pelo movimento de libertação, inclusive características que confrontavam com o mundo moderno, como: o medo da natureza, o peso das crenças no passado e também o que ele chamou de “complexo de segurança orgânica” e influências da “mentalidade mágica” (ANDRADE, 1974, p. 28). Em outras palavras, todas as culturas eram passíveis de serem criticadas e reorientadas diante de demandas do presente da luta e assim também seria em relação às culturas africanas. Em alguns filmes analisados nesta tese será possível perceber estas negociações de pertencimentos.

Nesta trilha, Andrade, assume as afinidades com Fanon, corroborando com a ideia dos poderes dos desdobramentos das lutas anticoloniais na construção de uma outra sociedade, citando-o:

Pensamos que a luta organizada e consciente empreendida por um povo colonizado para restabelecer o domínio da nação constitui a manifestação mais plenamente cultural que pode existir [...] A própria luta, no seu desenrolar, no seu processo interno, desenvolve as variadas direcções da cultura ao mesmo tempo que vai esboçando novas direcções. [...] Após a luta não é só o colonialismo, mas é também o colonizado, que desaparece (FANON *apud* ANDRADE, 1974, p. 28).

Andrade situa as reflexões de Cabral como desdobramentos de algumas ideias de Fanon, o que é muito interessante, afinal sugere uma vez mais que houve uma comunicação e afinidades significativas entre os três intelectuais que tinham a observação e participação nas lutas o principal elemento inspirador para suas reflexões.

Numa perspectiva teórica, cultura e luta, portanto, são dois fenômenos interdependentes; a pluralidade de aspectos culturais e as estratégias de luta estimulam reciprocidades entre estas duas dimensões. Para a cultura, as lutas funcionavam como um motor de criatividade de renovação e crítica interna; é elemento provocador de reflexões, avaliações e mudanças na perspectiva da melhoria da sociedade. Já para os fundamentos da luta, os referenciais culturais eram fontes inesgotáveis de motes inspiradores para organizar a contestação.

As lutas promoveriam ainda a ampliação do conhecimento dos espaços onde as pessoas viviam e compartilhavam o território e noções de pertença, bem como estimulariam os indivíduos a pensar nas contradições internas, complexos e preconceitos de classe, gênero e ainda poderiam fazê-los se sentir participantes ativos do processo de construção do espaço onde viviam e, assim, do país, do continente e mundo.

A luta de libertação, que é a mais complexa expressão do vigor cultural do povo, da sua identidade e da sua dignidade, enriquece a cultura e abre-lhe novas perspectivas de desenvolvimento. As manifestações culturais adquirem um novo conteúdo e novas formas de expressão, tornando-se assim um poderoso instrumento de informação e formação política, não apenas na luta pela independência como também na primordial batalha pelo progresso. (CABRAL, 1972, p. 247).

É nesta linha de reflexão que Amílcar Cabral considera que as lutas de libertação são geralmente precedidas por uma intensificação nas manifestações culturais. Já vimos aqui que os anos 40 e 50 do século XX, em Angola, foram marcados por grandes projetos e atividades culturais que visavam resgatar valores endógenos e interrogar baluartes do ocidente. A sucessão de atos de negação da cultura do opressor poderia gerar formulações de outros projetos e experiências de estar no mundo, mais frutíferos quando se concretizam em lutas de libertação.

Aliás, explica Cabral que quando um povo quer conquistar outro, as principais táticas são a desestruturação das forças de produção e o ataque violento às estruturas simbólicas de pertencimento, isto é, o universo cultural: “com efeito, pegar em armas para dominar um povo é, acima de tudo, pegar em armas para destruir ou, pelo menos, para neutralizar e paralisar a sua vida cultural”. Esta afirmação indica pistas para entender a interpretação que ele fazia do passado colonial: como memórias dos processos violentos de empobrecimento econômico e de esvaziamento existencial seguido das estratégias mal sucedidas de

assimilação ao mundo do estrangeiro. A luta pela libertação significava, na esfera das dimensões culturais, uma reconquista do patrimônio de pertença e sua legitimidade estava na compreensão de seu vigor como acúmulo de resistências ao longo de todo processo colonizador; a luta anticolonial, como um ápice. Lembremos que Cabral nasceu e viveu em países colonizados e dizia saber do poder de destruição engendrado pela máquina colonizadora/civilizatória. A luta contra esse sistema, inclusive, envolvia uma rede muito maior composta por outros povos que compartilhavam experiências parecidas de dominação, não necessariamente estrangeiras. Amílcar Cabral foi morto em combate na luta de libertação na Guiné-Bissau em 1972, pelas forças portuguesas.

É nessa fissura que o cabo-verdiano-guineense se configura como um importante símbolo de questionamento das estruturas coloniais. A “resistência cultural”, que ele acreditava “indestrutível”, era também formulada e reformulada em períodos específicos da história e esse movimento poderia se transformar em força revolucionária. Os colonizadores teriam sempre errado ao subestimar a força cultural dos africanos:

O povo de Portugal, que não gozou as riquezas usurpadas aos povos africanos pelo colonialismo português, mas que assimilou, na sua maioria, a mentalidade imperialista das classes dirigentes do seu país, paga hoje muito caro, em três guerras coloniais, o erro de subestimar a nossa realidade cultural. [...] A era colonial instalou-se em todos os crimes da exploração que o caracterizam. Mas a resistência cultural do povo africano não foi destruída. Reprimida, perseguida, traída por algumas categorias sociais comprometidas com o colonialismo, a cultura africana sobreviveu a todas as tempestades refugiada nas aldeias, nas florestas e no espírito de gerações de vítimas do colonialismo (CABRAL, 1995, p. 228).

Embora encaminhado em perspectivas de ações políticas, Mário de Andrade confessa que a preocupação cultural permanecia sob uma forma diferenciada: a inscrição do cultural no político. Partia do princípio de que era necessário dar um sentido operacional à cultura e concluía que a própria práxis política “era uma obra cultural por excelência. Eis um pensamento de Fanon, que o nosso grupo vai aprofundar”. Cabral afirma que a cultura, independentemente das suas filiações ideológicas era considerada elemento essencial da história de um povo; era mesmo a própria história, “como a flor é resultado de uma planta”. Torna-se imperativo citá-lo novamente:

Como a história, ou porque é a história, a cultura tem como base material o nível das forças produtivas e o modo de produção. Mergulha as suas raízes

no húmus da realidade material do meio em que se desenvolve e reflecte a natureza orgânica da sociedade, podendo ser mais ou menos influenciada por factores externos. Se a história permite conhecer a natureza e a extensão dos desequilíbrios e dos conflitos (económicos, políticos e sociais) que caracterizam a evolução de uma sociedade, a cultura permite saber quais foram as sínteses dinâmicas, elaboradas e fixadas pela consciência social para a solução desses conflitos, em cada etapa da evolução dessa mesma sociedade, em busca de sobrevivência e progresso. (CABRAL, 1995, p. 224).

É nesta perspectiva que a luta de libertação era compreendida como uma “expressão política organizada da cultura do povo em luta”. Para os intelectuais combatentes, já tinha se passado o tempo em que cultura era confundida com tecnicidade ou quando já esteve ligada à cor da pele ou formato dos olhos. O movimento de libertação deveria levar em consideração que todos os povos são portadores e criadores de cultura, que não pode ser apanágio de algum setor da sociedade. Explica Cabral que o movimento de libertação deveria entender a complexidade e variações culturais e não partir do princípio de que são todas homogêneas. Tanto em realidades locais quanto nas grandes escalas, isto é, seja numa comunidade da Guiné, em toda Cabo Verde ou em todo continente africano há distribuições diferenciadas de experiências de cultura.

Nesta perspectiva, a nação independente sintetizaria os conflitos do presente, uma vez que se mostraria capaz de se assentar num todo multifacetado. O presente como o lugar das ressignificações culturais elaboraria contingências de pertencimentos, inaugurando futuros – um movimento de politização conscientemente articulado em nome da elaboração da unidade. Tal procedimento incluía o ataque sistemático ao colonialismo e à figura do colonizador. Este, por sua vez, buscava manter a linha de agente civilizador, em meio à luta anticolonial, desenvolvendo mecanismos de manutenção e permanência das disposições convenientes.

Na esteira dos intelectuais combatentes, se luta é cultura e cultura é história, interessa-me problematizar as trajetórias dos conflitos entre as múltiplas estratégias de inclusão/exclusão de temas, personagens, memórias no (re) elaborar processual dos pertencimentos em curso. Este movimento inclui invariavelmente as práticas do colonizador, um dos lócus privilegiados pelo qual a contranarrativa de luta de libertação é elaborada.

A expressão “cultura” – na voz dos intelectuais: luta, consciência, história; e na voz dos colonizadores: civilização branca, europeia, cristã – carrega consigo a polissemia peculiar

aos signos linguísticos nas experiências sociais. No caso específico das estratégias de luta utilizadas pelos grupos que buscavam a hegemonia em Angola, cultura será mais do que matéria constitutiva do mundo (EAGLETON, 2005, p. 12). Os lugares de manifestações/representações das práticas sociais, como nas narrativas fílmicas, guardarão consigo os vestígios de uma transição histórica crucial. Como um conjunto de ações simbólicas (GEERTZ, 2008), me interessa identificar/ problematizar o que se pretende comunicar, o que se intenciona, e, sobretudo, como se pretende resolver o drama da multiplicidade evidente em torno dos projetos de unidade.

2.2 Portugal e a cultura de fronteira

[...] a fronteira se torna o lugar a partir do qual algo começa a se fazer presente em um movimento não dissimular ao da articulação ambulante, ambivalente [...]
“Sempre, e sempre de modo diferente, a ponte acompanha os caminhos morosos ou apressados dos homens para lá e para cá, de modo que eles possam alcançar outras margens... A ponte reúne enquanto passagem que atravessa.”
Homi Bhabha inspirando-se em Heidegger.

“Todos estes povos são portugueses e amam Portugal. Maravilhoso destino desta Pátria evangelizar e civilizar, abrindo caminhos espirituais depois de haver rasgado as estradas do mundo”.

É como conclui o narrador do filme português Gentes que nós civilizamos, de Antonio Ribeiro, depois de apresentar características étnicas de vários povos que viviam no território angolano.

“Agora ali estava, sozinho, rodeado de pretos boçais, que se riam dos seus costumes e da sua incompreensão da língua nativa”.
(trecho do conto “Zé Manuel”, da obra Imagens de Angola, de d’Almeida, que trata dos desafios do colono português em terra africana).

“Dos negros, poucos sabiam falar português. Tinha também de aprender a sua língua, para depois ensinar a dele. Era uma espécie de enxertia – pensava. Sim, enxertar no preto uma grande parte do trabalho da sua terra, da sua aldeia, tão fresca e tão linda. Mas aqui o meio era outro. Era necessário adaptar-se”.
(trecho do conto “Amor na Selva” (D’ALMEIDA, 1949, p. 100), momento de reflexão do colono português sobre estratégias de sobrevivência em Angola).

No clássico texto de Ki-Zerbo e Boubou Hama, “O lugar da história na sociedade africana”, os autores lembram que a história de todos os povos é sagrada e que o enfoque mítico, parece, afinal, constituí-los. Esta consideração é relevante, uma vez que os europeus

havia determinado que os povos africanos eram destituídos de história por causa da maneira como lidavam com o passado, com as narrativas e noções de registro. Em contrapartida, na mesma época em que estas ideias eram difundidas, os europeus elaboravam práticas políticas, econômicas e culturais em torno de um mito: o nacionalismo, que fazia com que determinado chefe de Estado contemporâneo se dirigisse ao seu país “como a uma pessoa viva” (HAMA & KI-ZERBO, 2010, p. 28).

O nacionalismo foi um fenômeno com diferentes configurações que estabeleceu formas inovadoras nos relacionamentos entre os povos. Ao longo do século XIX, as relações entre europeus e africanos, por exemplo, ganharam outros contornos. Países como França, Inglaterra, Alemanha, Portugal, Itália, Bélgica, Espanha ensaiavam práticas outras na geopolítica mundial, ao lançar bases para diferentes experiências de imperialismos, diante das transformações engendradas pela “etapa oligopolista do capital industrial”, de modo que “as relações de dominação ou hegemonia nos casos de colonialismo direto ou indireto” se tornaram “produto necessário da reprodução do espaço sob as relações de produção capitalistas” (SECCO, 2010, p. 201).

Para Mudimbe, com este movimento programou-se uma estrutura colonizadora na terra do outro, que abarcava dimensões físicas, humanas e espirituais:

Eu sugeriria que ao analisar este processo, é possível utilizar três explicações principais para determinar as modulações e métodos representativos de organização colonial: os procedimentos de aquisição, distribuição e exploração de terras nas colônias; as políticas para domesticar nativos; e a forma de gerir organizações antigas e implementar novos modos de produção. Assim, emergem três hipóteses e ações complementares: o domínio do espaço físico, a reforma das mentes nativas, e a integração e histórias econômicas locais segundo a perspectiva ocidental. (MUDIMBE, 2013, p. 16).

Do final do século XIX até meados do século seguinte, aportes intelectuais justificam e estimulam os programas de regeneração do espaço e dos indivíduos das colônias. A África e a Ásia são inseridas nestas novas diretrizes perpetradas pelas potências europeias e simbolizavam possibilidades de exploração de recursos naturais e ampliação de mercado consumidor. Para que tais estratégias fossem bem sucedidas, negócios eram firmados entre membros das elites locais nativas ou através de vínculos políticos e econômicos já estabelecidos anteriormente com antigos colonos de descendência europeia nestes

territórios. Segundo Secco, o movimento de aproximação em diferentes locais nos dois continentes é constituído por um “conjunto de trapaças baseado nas armas e legitimado pelo marketing”. (SECCO, 2010, p.188-189).

Trata-se do processo de elaboração dos Estados modernos, que terá no culto à nação o “motor ideológico” fundamental. Secco explica que a construção dos impérios “dava à mãe pátria um papel de ‘estado líder’ quando não de ‘raça líder’” (SECCO, 2010, p. 192, aspas do autor). Embora o nacionalismo estivesse calcado numa pretensão de difusão massiva de discursos ufanistas, o que realmente conseguiu ser popularizado e compartilhado foi a ideia de que os povos da periferia europeia, como os asiáticos e africanos, eram seres naturalmente inferiores.

É referente a esta época que Lênin teria utilizado a alcunha “imperialismo esfarrapado” para explicar o tipo de imperialismo de países periféricos – fundado na emigração e em aportes culturais e económicos pouco relevantes, ainda de baixo potencial dos impulsos do capitalismo, como Portugal, Espanha e Itália (SECCO, 2010, p.195-6). Por razões históricas e geográficas, estes países não tinham seu imperialismo diretamente vinculado às necessidades industriais próprias. Por causa disso, funcionavam muito mais como “correia de transmissão” para as demandas das regiões mais desenvolvidas.

Que tipo de nacionalismo poderia surgir sob a configuração de um imperialismo fora dos moldes daqueles que se consideram países centrais? Boaventura Santos, Henriques, Secco, Wheeler, Pélissier explicam por caminhos que relativamente se encontram que a especificidade semiperiférica de Portugal fora basilar para a estruturação deste país do ponto de vista económico, político e cultural, tanto no que diz respeito às configurações internas de pertencimento a uma estrutura de unidade nacional, quanto em comparação às outras nações no jogo político dos impérios e, no que mais interessa nesta pesquisa, nas relações entre Angola e sua metrópole.

Parece plausível supor que se económica, política e culturalmente os portugueses eram considerados povo inferior e subalterno, eles teriam motivos ainda mais decisivos para formatar uma nação que buscasse se distanciar dos elementos que os sujeitavam, uma vez que as relações entre seus vizinhos “potentes” exigia rigor, autonomia, austeridade. Seria ingênuo da minha parte não problematizar as hierarquizações das diferenças que também eram e ainda são experimentadas no território europeu. Embora pareça haver uma

uniformidade na ideia de *Europa* e *Ocidente*, estas categorias há muito tempo não convencem mais como uniformidade, sobretudo quando analisadas no campo das disputas internas do continente. Num dos anexos do livro *O encobrimento do outro*, Dussel nos apresenta um esquema de elaboração processual dos significados destes dois verbetes. É muito pertinente para a discussão proposta neste momento da tese, pois traz à tona que os conceitos *européu* e *ocidental* são construções sociais ancoradas nas relações de poder e localizadas historicamente. O que nos interessa é que no contexto referido acima, Portugal destoava do mosaico dos poderes imperiais em voga e que também sob as estratégias políticas era ideologicamente desmembrado. Deve-se considerar/problematizar, no entanto, que na economia dos relacionamentos e no jogo das identificações, estas orientações acabavam por ser experimentadas ou apropriadas, embora os portugueses tenham seguido século XX adentro com o seu projeto imperial.

E é neste campo das disputas que podemos acurar o *ser português* dentro de suas estruturas de significação para si e para os outros, e é neste ínterim que destaco que a possibilidade de elaborar/reelaborar os sentidos da nação – e assim, do povo que dentro dela vivia – era uma oportunidade de materializar projetos de expansão, domínio e estabilidade dos lusitanos.

No decurso da segunda metade do século XIX, as *entidades nacionalistas* elaboram planos de ação, tomam posicionamentos, lançam opiniões, preparam estratégias, delineiam perfis que, paulatinamente, parecem fazer ver “pessoas vivas”, como sugeririam Ki-Zerbo e Boubou Hama. Nesta época de intensas competições, as memórias dos povos servem às narrativas nacionais relatos, heróis, odisséias que dão à operação historiográfica um sabor exclusivo e, aos historiadores, um papel estruturante na dinâmica de fundação, conformação e legitimidade desses projetos de unidade. Outras práticas e linguagens também estarão “a serviço” da intermediação desses discursos, como as feiras e exposições coloniais, a literatura, a fotografia e o cinema.

Entre 1884 e 1885 aconteceu na Alemanha a Conferência de Berlim, evento que foi resultado deste contexto de disputas e do redesenhar da geopolítica imperialista e de atualização das estratégias de civilização e catequização instituída pelos europeus. Uma das pautas defendidas foi a definição dos protocolos jurídicos para se tomar posse de uma colônia (SECCO, 2010, p. 197). Este item consistia em criar mecanismos de controle às

pretensões de colonização consideradas abusivas, como foi a de Portugal que propunha a ideia de reunir Angola e Moçambique numa faixa de terra que atravessaria o continente africano e faria este território ser banhado pelos oceanos Atlântico e Índico. Este projeto, chamado “mapa cor-de-rosa”, fora indeferido pelo Ultimato Inglês de 1890, desconsiderando os propósitos nacionalistas dos portugueses. De acordo com Secco, esclarecia-se que “não bastava ocupar uma pequena faixa litorânea e nela colocar uma bandeira para se declarar dono de uma vasta porção de terra” (SECCO, 2010, p.198).

Imagem 13: FIG. “O Ultimatum”, 1890. Caricatura do artista Bordalo Pinheiro, que na época criticava as relações de abuso entre Portugal e as outras nações europeias, em especial a inglesa. Aqui, os colonos são representados como aqueles que seriam expulsos em relação à exigência da retirada das forças militares portuguesas dos territórios pretendidos.



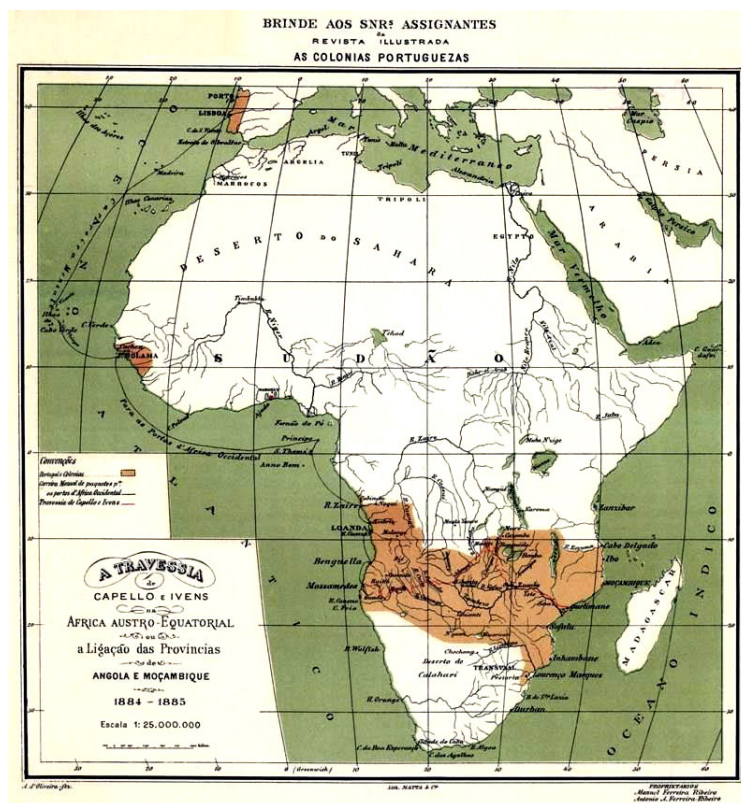
Fonte: Página na internet²⁴

O famigerado “mapa rosa” funcionaria como uma síntese justa dos direitos históricos que os portugueses acreditavam ter sobre o território africano. A estratégia discursiva, ancorada nas memórias das relações entre Portugal e várias civilizações africanas, será uma constante no desenrolar do século XX, tendo nos últimos suspiros do século XIX a sua escora. É nomeadamente neste período que os portugueses reúnem aspectos para montar uma

²⁴Imagem disponível em: <<http://bcre-esct.blogspot.com.br/2010/01/11-de-janeiro-de-1890-ultimato-ingles.html>>. Acesso em: 29 de agosto de 2013.

nação que atuará em diferentes frentes, situações e desafios tanto do ponto de vista das relações com os europeus, quanto das relações com suas consideradas possessões coloniais pelo mundo. Estas últimas, esclarece Wheeler (2011, p. 132), eram um símbolo de salvação que persistiu nos tempos modernos: um devaneio/ambição imperial alimentado pelo nacionalismo e por um complexo de inferioridade; este sonho manteve-se na mente dos portugueses, mesmo nos períodos mais difíceis da crise colonial.

Imagem 14: O mapa rosa



Fonte: Página na Internet²⁵

À vista disso, os portugueses precisavam encontrar subterfúgios de validade e adequação do seu programa nacionalista no jogo das concorrências entre os seus vizinhos do continente. Como vimos, a cartografia que afirmava a superioridade do ocidente não reconhecia em Portugal um semelhante, muito pelo contrário. A partir do século XVII, os portugueses teriam sido o único povo europeu que, ao mesmo tempo em que “observava e considerava os povos das suas colônias como primitivos ou selvagens, era ele próprio,

²⁵ Disponível em: <http://www.africafederation.net/Rose_map.htm>. Acesso em: 29 de setembro 2013.

observado e considerado, por viajantes e estudiosos dos países centrais da Europa do Norte, como primitivo e selvagem” (SANTOS, B., 2006, p. 152).

Em termos simbólicos, Portugal estava demasiado próximo das suas colônias para ser plenamente europeu e, perante estas, estava demasiado longe da Europa para poder ser um colonizador conseqüente. Enquanto cultura europeia, a cultura portuguesa foi uma periferia que, como tal, assumiu mal o papel de centro nas periferias não-européias da Europa. (SANTOS, B., 2006, p. 152).

Assim, Portugal, diferentemente de outros povos da Europa, “teve de ver-se em dois espelhos para se ver, no espelho de Próspero e no espelho de Caliban, tendo a consciência de que o seu rosto verdadeiro estava algures entre eles” (SANTOS, B., 2006, p. 152).

Ao tentar definir o estatuto identitário de Portugal com as identidades culturais dos povos brasileiros e africanos, o autor propõe metaforicamente a hipótese de que a cultura portuguesa não tem conteúdo, e sim forma, e que essa forma é a fronteira, ou a zona fronteira, que é híbrida, “babélica, onde os contactos se pulverizam e se ordenam segundo micro-hierarquias pouco susceptíveis de globalização” (SANTOS, B., 2006, p. 153). Sua discussão gira em torno dos mecanismos de elaboração das culturas nacionais no século XIX, por isso, especifica que no caso português a tensão entre o universalismo e o particularismo – característica das culturas nacionais geridas pelo Estado – fora manejada de modo que os espaços locais e transnacionais foram muito mais enfatizados do que o nacional, chamado por ele de espaço intermédio entre uma dimensão e outra. Desse modo, ele afere que no quesito identidade nacional Portugal nunca foi suficientemente diferente das identificações culturais positivas associadas às culturas europeias, nem muito menos suficientemente diferente das identificações negativas que desde o século XV eram ligadas aos outros, os não europeus. Tais especificidades não precisam culminar num juízo negativo da cultura portuguesa, afirma o sociólogo, que lamenta a não utilização desta disponibilidade multicultural da zona fronteira pela política estatal do país.

Boaventura Santos, então, sugere que esta excepcionalidade portuguesa e das suas colônias, isto é, a evidência da “zona fronteira” implica em potencialidades criativas e manobras identitárias frequentes escoradas em precariedades políticas: “em tal zona, são imensas as possibilidades de identificação e de criação cultural” que se caracterizam pela fragilidade do convencimento da distinção hierarquizada, por isso potencialmente

subversíveis (SANTOS, B., 2006, p. 153). Para o sociólogo, a referida forma cultural portuguesa de fronteira se desdobra em elementos de vigência também no Brasil e nos países africanos de expressão portuguesa que, para ele, nunca foram colônias plenas.

A pesquisa realizada por Wheeler sobre Angola nas décadas de transição entre os séculos XIX e XX revela interpretações que parecem mesmo afinadas com o que assinala Boaventura Santos. Trata-se de um período de intensa agitação e de bastante visibilidade das reivindicações feitas por indivíduos insatisfeitos, como já sublinhei no capítulo anterior. O neocolonialismo europeu trazia ameaças de invasões de povos estrangeiros ao território, e estes receios dividiam a população angolana (assimilados, indígenas, colonos) entre aqueles que acreditavam na crise para emancipação e independência, outros que alimentavam as campanhas de “hipernacionalização” portuguesa ou ainda tais temores impulsionavam a elaboração de críticas ao sistema colonial português e à necessidade de reformas, entre outros movimentos possíveis.

A análise dos periódicos que circularam nesta época em Angola foi fundamental para Wheeler esmiuçar a sua investigação sobre tais conflitos que punham em desconfiança sistemática o projeto de civilização engendrado pelos lusitanos. Os ataques ao aludido projeto incluíam a “má índole” dos colonos que cada vez chegavam mais e integrava também uma apologia ao caráter do homem negro angolano “na sua qualidade de ‘homem como qualquer outro’”, e ousavam declarar que “Angola era a terra de homem negro” (WHEELER, 2001, p. 163).

Contar a história do imperialismo europeu como um conjunto de forças laterais, dos mandos e desmandos dos titãs, encobre as agências e o outro conjunto de energias, projetos de sociedade dos indivíduos que viviam nos territórios que os imperialistas vislumbravam. Isto posto, utilizarei aqui a análise feita por Wheeler do documento *Voz de Angola Clamando no Deserto: Oferecida aos Amigos da Verdade pelos Naturais* – um protesto dos assimilados (escrito em sua maioria por pretos e mestiços), impresso em Lisboa em 1901, materializado numa coleção de artigos que foram publicados na imprensa de Luanda entre os anos 1889 e 1901, com 200 páginas. De acordo com esse historiador, tal material funcionava como uma antítese aos defensores da civilização portuguesa.

O curioso é que parecia haver certa conformidade entre os assimilados para a necessidade de civilização. O ponto essencial de discordância, todavia, era com a presença

dos portugueses, afinal, este povo parecia não contemplar os critérios elementares de “carro chefe civilizacional” nem de si mesmo. A citação abaixo é parte do material publicado aludido acima, da autoria de Fontes Pereira, um dos seus maiores agitadores:

Portugal, tendo conquistado esta colônia há mais de 400 anos, não fez nada pelo progresso do país, nem em questões materiais, nem literárias ou morais. As pessoas são brutalizadas como no seu anterior estado primitivo. Este é um crime de ofensa contra a civilização, deixando estagnada esta muito rica colônia. Apenas a negligência dos seus governantes explica esta situação. (PEREIRA *apud* WHEELER, 2011, p. 164).

Tratava-se de uma crítica mais profunda, estrutural. A história, as paisagens, os dados estatísticos de pobreza, os estado de miséria da grande parte da população nos ambientes urbanos, o trabalho escravo nos interiores, entre outras misérias, atestavam a precariedade da empreitada portuguesa em África. Por outro lado, estas mesmas pessoas viam Portugal atualizar obstinadamente um discurso de reconhecimento e legitimidade da sua presença e manutenção que conservava a estagnação e perseguição da esmagadora maioria do povo de Angola.

Estas caçadas à raça e outras violências de igual jaez tem resolvido muitas tribos a não aceitar uma civilização fundada numa política egoísta dalgumas nações europeias, porque entregando-se a princípio à influência, à palavra fluente do missionário, falando em nome de Deus e de uma sociedade, que se apresenta na aparência cheia de santidade, rodeada de virtudes, nada tinham os naturais (julgaram) que recear do branco, mas viram [...] portanto que a chamada civilização não passava duma série de teorias sem significação prática alguma (PEREIRA *apud*: WHEELER, 2011, p. 164).

O saque, a destruição, as torturas e mortes estavam ligadas à ideia de civilização, o que parecia absolutamente inconcebível e paradoxal. Além da desaprovação da proposta do processo civilizador dos portugueses, mais três pontos foram catalogados por Wheeler em relação à análise dos artigos que circularam na cena angolana da virada do século. O segundo tema fazia uma correlação direta com a estrutura da sociedade colonial: embora considerados desprovidos de civilização, eram os nativos substanciais para a economia; eram eles os responsáveis pelo desenvolvimento do território. O próximo ponto diz respeito à discrepância entre uma realidade teórica dos chamados esclarecidos que havia em Lisboa e outra do grupo de iletrados, respaldados como colonos, que gradualmente chegavam em Angola, principalmente depois de 1870: eram estes indivíduos os verdadeiros rivais do

progresso em Angola e não as autoridades de Lisboa, já que eram “racistas, retrógrados e incultos e agrediam os assimilados física e mentalmente” (WHEELER, 2011, p. 165). Numa possível equação de imagens entre o povo português e os negros, estes seriam sinônimo de “simplicidade, submissão e tranqüilidade” e outro “cruel, criminoso e sanguinário” (WHEELER, 2011, p. 165). Dentro deste esquema de identificação, as sublevações africanas, inclusive as que aconteciam “no mato”, eram compreendidas como reações legítimas, de modo que a libertação de Angola era irremediável. A crença na emancipação, portanto, foi o quarto ponto mais relevante apontado por Wheeler.

Estas considerações aqui apresentadas revelam diferentes processos de elaborações das justificativas de Portugal em continuar em Angola e, da mesma forma, as construções paralelas do contradiscursos dos seus moradores que, como vimos, podiam ser pretos, brancos, mestiços, assimilados ou não. Este cenário também esclarece o que disse Neves no capítulo anterior sobre a negritude para além dos aportes estrangeiros. Em Angola, um conjunto de teorias e práticas concebia uma configuração própria do movimento que depois ganhou uma dimensão mais geral e internacionalista.

O ano de 1910 simbolizaria para a comunidade insatisfeita angolana maiores avanços no que diz respeito à ampliação de conquistas, pois Portugal passa a ser uma república. E, de fato, aconteceram até cerca de 1922. A constituição republicana ampliou as liberdades de imprensa, de opinião e de associações para cidadãos na Europa e na África (WHEELER, 2011, p. 175). No entanto, são ainda mais acirrados os conflitos raciais, políticos e econômicos. Além disso, os períodos marcados por reivindicações abertas sinalizavam quão urgente era a necessidade de construção de mecanismos de controle, censura e, como veremos mais a frente na voz de Henrique Galvão – antigo administrador da Huíla – de portugalização, leia-se nacionalização na terra d’Angola.

A primeira república morreu em 1926. A sua extinção marcou o fim de uma fase importante da história de Angola e do nacionalismo angolano. Uma geração inteira de assimilados moderados foi neutralizada ou purgada no período de 1923-30, e o nacionalismo angolano entrou numa nova fase de silêncio e inactividade. Seria preciso esperar mais 20 anos para que ressurgisse uma geração de activistas e rebeldes, ao passo que os assimilados, já mais velhos, cujas esperanças tinham sido inflacionadas pela república, tentaram salvar o que podiam dos seus empregos e posições. [...] Outros recusaram-se a renegar as suas antigas liberdades e preferiram a prisão ou o exílio. (WHEELER, 2011, p. 190).

Os portugueses continuavam vendo nas suas colônias os suportes necessários para se manter como nação e era imprescindível mantê-las sob seu controle. O mundo do Além-Mar brindava os portugueses com a alegação de pátria pluricontinental e multirracial, argumentos que seguirão dando amparo para seus objetivos no decorrer do século XX.

2.3 Tempo de redenção ou a mística colonial

“A vontade de ser uma nação introduz no presente enunciativo da nação um tempo diferencial e iterativo de reinscrição.”
Homi Bhabha.

*Disse, há alguns anos, um artista da minha geração: “Estão ditas tôdas as palavras que podem salvar Portugal; só falta uma coisa – salvá-lo”.
Parafraseando, neste caso mais restrito que aqui me traz, posso dizer: “Estão escritas e ditas todas as palavras que podem salvar Angola – só falta salvá-la”.
Henrique Galvão em 1930.*

Angola e Portugal compartilhavam a mesma trajetória de expectativas e tragédias: é o que pensava o antigo governador da Huíla, capitão do exército e escritor Henrique Galvão²⁶. Para ele, as duas terras estavam ligadas, antes de qualquer coisa, pelas promessas e projetos frustrados. Eram estes os aspectos fundamentais que as uniam e um dos fundamentos que fazia de Angola a mais portuguesa de todas as colônias, “lugar onde o espírito português foi prolongado” (GALVÃO, 1930, p. 09).

Somente uma coisa, porém, poderia redimi-las: um projeto de nacionalização bem sucedido. Este é o fio condutor de uma conferência ministrada por ele, em 13 de janeiro de 1930, na Sociedade de Geografia de Lisboa, intitulada: “Nacionalização de Angola”.

É importante ressaltar que os longos anos de relações comerciais e os investimentos em povoamento da terra d’Angola foram marcados por intensas e permanentes resistências da população nativa, desde o século XV (WHEELER, 2011; ANDRADE, 1997; MAGNO, 1934). Todavia, entre os anos 1870 e 1930 a conquista militar do interior fora terminada e as “chamas” da rebelião africana tradicional tinham sido controladas (WHEELER, 2011, p. 131).

²⁶ Henrique Galvão também participara no golpe de Estado de 1926 (que deu início ao Estado Novo português) e anos depois fará parte da organização da I Exposição Colonial Portuguesa, em 1934 a qual será analisada no Capítulo III. (HENRIQUES, 2004a, 96).

Durante os contatos com os portugueses, os indígenas “esculpiram admiráveis páginas” na história das lutas pelo território, “embora contra os mais humanos e mais legítimos dos colonizadores”²⁷.

Os frequentes conflitos teriam gerado um “pessimismo colonial” que rondava o povo luso diante das dificuldades na complexa gestão dos territórios, o que envolvia as práticas dos administradores coloniais, das missões, das pressões das potências europeias e das múltiplas relações de poder com as populações nativas. A fase de controle, contudo, confirmava a possessão de Angola e representava uma mudança radical de perspectiva a partir do último quartel do século XIX.

Aos outros dirigentes portugueses que assumiram cargos em Angola na fase pós-ceticismo, uma “mística colonial” (WHEELER, 2011, p. 131) passou a ser elaborada e tinha como base a atualização das narrativas que consagravam os grandes feitos dos lusitanos. As colônias eram o pilar da economia de Portugal e deveriam, mais do que isso, ser também parte das memórias e do território oficiais da pátria, isto é, *ser também Portugal*. Ante as adversidades passadas nas décadas anteriores, as colônias ofereciam à causa nacional a oportunidade de ressurgirem as glórias do passado. Este processo, inclusive, acentuaria os contornos do império e faria dos lusitanos peça fundamental para a existência e manutenção da civilização ocidental.

As últimas décadas do século XIX e, com mais veemência, os anos que seguem o século XX configuram um *tempo de redenção*, caracterizado, sobretudo, pelos movimentos de progressivos retornos ao arcaico: “dentro das virtudes e da capacidade da Raça”, como afirmou Galvão. À história portuguesa estavam ligados fatos como a luta contra os mouros – luta em defesa da Europa –, a abertura dos mares, a expansão do cristianismo, entre outras magnitudes. O povo português estaria pronto para uma nova odisseia no século XX, baseada na estabilização e manutenção dos domínios ultramarinos: “Foram as primeiras inteiramente alcançadas. Nada nos permite crer que não tenhamos as virtudes de alcançar a última” (GALVÃO, 1930, p. 06).

Os escritores envolvidos na febre neocolonial estabeleceram analogias entre as virtudes dos soldados portugueses na África moderna e dos cruzados que combateram os mouros. Os infiéis em Angola eram, é claro, os africanos.

²⁷ É como David Magno (1934) conclui a monografia *Guerras Angolanas: a nossa ação nos Dembos*, na qual narra as ações dos portugueses e a resistência da região dos Dembos entre 1615 a 1919.

A mística colonial permaneceu bem arreigada, apesar das doutrinas democráticas, igualitárias e mesmo socialistas que pairavam no ar durante a primeira república (1910 – 26). Mesmo um acadêmico tão reputado como o professor Bento Carqueja, da universidade do Porto, escrevia em 1920: “Nas colônias reside a garantia mais segura da nossa autonomia, a mais sólida garantia da nossa prosperidade”. (WHEELER, 2011, p. 132).

Invariavelmente integradas a este movimento, as colônias portuguesas seriam a prova de que a pátria era feita de Além-Mar. Diz Galvão que diante das circunstâncias históricas e do presente, o povo português tinha uma missão, uma “finalidade mundial a alcançar na ordem internacional” e que a sua realização desenvolver-se-ia numa concepção imperial para além do militarismo, algo comumente vinculado às práticas dos titãs europeus. Diferentemente, a responsabilidade estava calcada na “constituição pacífica duma unidade política, moral e econômica, entre Portugal da Metrópole e do imenso Portugal de Além Mar” (GALVÃO, 1930, p. 06) e a via para concretização deste propósito era nacionalizar:

Entendemos por Nacionalização, a Acção de todos os elementos tendentes a converter e manter as Colônias, na situação de componentes dum grande Todo Nacional.

Entendemos, por consequência, que essa Acção é contínua, persistente como o devem ser os próprios agentes vitais da Nação.

Assim, concluímos que só teem o direito de ter Colônias, aqueles povos que, na ordem internacional, teem uma finalidade a atingir. (GALVÃO, 1930, p.05).

Para Galvão, era importante distinguir o imperialismo de Portugal do inglês e francês e critica a ideia de que apenas as nações mais ricas poderiam civilizar. A história revelava – com uma força estruturante para o presente – que os portugueses sempre foram marcados pelos inúmeros contatos com povos de todos os continentes.

É especialmente notável seu argumento de que os portugueses tinham “perdido a alma” por causa da multiplicidade de convívios com outras culturas. Do mesmo modo como essa ideia explicaria a crise identitária em meio aos vizinhos colossos do continente, que discriminavam a insignificância dos lusitanos, também demarcava o momento em que se revelava inadiável reinventar a nação sob a premissa da vocação internacional, ao integrar o país e as colônias num “Todo Imperial”: “Isto não quer dizer que não tenhamos uma Missão Européia e uma Missão Continental a cumprir. Têmo-las, evidentemente, mas essas mesmas estão condicionadas pela nossa posição de Nação Colonial” (GALVÃO, 1930, p.07).

Diante de tais propósitos, interessa-nos analisar como Angola será articulada em meio à organização dos símbolos de pertencas. De acordo com Galvão, a fisionomia angolana era resultado das forças colonizadoras portuguesas, tanto que era conhecida como “a mais portuguesa das colônias”: “de facto, a nossa acção, durante muitos anos, tendeu efectivamente a prolongar nela os nossos caracteres, a nossa fisionomia e também, os nossos interesses morais e económicos” (GALVÃO, 1930, p. 04-05). No entanto, trata-se de um fenómeno que aconteceu “sem doutrina, sem método, sem espírito, isto é, sem capacidade de durar e de resistir” (GALVÃO, 1930, p. 10). Suas experiências como antigo administrador colonial permitia considerar que ainda eram muitos frágeis os sentimentos sinceros de ligação metrópole-colônia.

Apontadas a precariedade e a vulnerabilidade dos laços de correspondência entre os territórios, um novo plano de ação deveria ser posto em prática. Galvão se refere a um projeto de territorialização que levava Portugal para além de suas fronteiras europeias, assumindo sua missão e dever para com o mundo, não apenas com uma nação ou continente.

Fernando Catroga ajuda-nos a compreender este fenómeno, quando sugere que a narrativa que faz a ligação dos desígnios de um povo demarca a temporalização da ideia de pátria. Para tal discussão, ele envereda suas proposições para o movimento de apropriações afetivas do espaço, “trabalho projetivo através do qual o *território*, ou como se dirá a partir de Montesquieu, o *meio*, será reconhecido como *paisagem*” (CATROGA, 2008, p. 10, itálicos do autor).

Ainda nos trilhos de Catroga, o processo de nacionalização – que visa enraizar, associar, criar identidades –, move uma complexa rede de aspectos físicos das localidades, os traços cortados determinados pelo poder político, assim como diz respeito à geografia dos afetos e à cartografia dos sentimentos de pertença dos indivíduos e grupos envolvidos. Mais uma vez aproveito as contribuições de Boaventura Santos no que diz respeito aos desdobramentos da sua hipótese sobre as especificidades da cultura portuguesa e o déficit do Estado que não conseguiu promover a homogeneidade cultural no interior do território nacional. Sua teoria é que o Estado português nunca teria desempenhado cabalmente nenhuma destas duas funções: nem diferenciação face ao exterior, nem homogeneização interna. Nas palavras do sociólogo:

A minha hipótese de trabalho é que, em Portugal, o Estado nunca desempenhou cabalmente nenhum destes papéis, pelo que, como conseqüência, a cultura portuguesa teve sempre uma grande dificuldade em se diferenciar de outras culturas nacionais ou, se preferirmos, uma grande capacidade para não se diferenciar de outras culturas nacionais e, por outro lado, manteve até hoje uma forte heterogeneidade interna. O fato de o Estado português não ter desempenhado cabalmente nenhuma das duas funções — diferenciação face ao exterior e homogeneização interna — teve um impacto decisivo na cultura dos Portugueses, o qual consistiu em as espácio-temporalidades culturais local e transnacional terem sido sempre mais fortes do que a espácio-temporalidade nacional. Assim, por um lado, a nossa cultura nunca conseguiu se diferenciar totalmente perante culturas exteriores, no que configurou um déficit de identidade pela diferenciação. Por outro lado, a nossa cultura manteve uma enorme heterogeneidade interna, no que configurou um déficit de identidade pela homogeneidade. (SANTOS, B. 2006, p. 151).

Esta hipótese de Boaventura Santos parece encontrar ressonância com as críticas elaboradas por Galvão. Embora Portugal tivesse sua história emaranhada a inúmeras experiências de colonização, ele chama atenção para a carência de uma “doutrina” ou “pensamento colonial” que, de fato, pudesse dar conta das demandas de manutenção das colônias que ao longo do século XX só aumentavam. Nesta perspectiva, o antigo governador da Huíla pontua os problemas administrativos que dentre outras coisas estimulavam as distâncias entre a metrópole e os colonos, o que gerava muitos problemas de ordem política, econômica e, sobretudo, identitária. Ora, se aqueles que viviam em Angola não se sentiam parte da nação portuguesa, o terreno ficaria cada vez mais propício para as contestações e enfraquecimento do fio condutor de nacionalidade que para Galvão era urgente investir.

Seu olhar em busca das contradições direciona-o para o papel da política missionária das Igrejas no processo civilizatório. Neste quesito, ele destaca que embora os religiosos tivessem boas intenções, há em suas práticas um evidente descompasso com os ideais da colonização. Como os religiosos pareciam compreender as colônias como algo que caminhava para uma autonomia futura, o discurso dos missionários poderia acabar incentivando contranarrativas ao sistema em voga. Nas suas investigações, Wheeler (2011) também assinalou o papel muitas vezes paradoxal desses empreendimentos religiosos.

Todos os povos, no seu ponto de vista, teem direitos iguais à independência e à autonomia; estes direitos virtuais transformam-se em atuais, desde que um povo se torna capaz de os exercer com proveito. [...] a Igreja, por meio

da sua organização missionária, prevê a constituição das Colônias em Estados independentes, porque esse é o seu interesse espiritual. Evidentemente, por mais respeitáveis que sejam, como de facto o são, os seus intuitos, podem vir a exercer no futuro uma acção desnacionalisadora, oposta ao interesse político dos Estados. (GALVÃO, 1930, p. 11).

Os problemas com a Igreja eram agravados quando se punha em questão ainda o fato de que havia muitas missões estrangeiras e não apenas católicas na terra d'Angola. Além disso, a opinião internacional criava um clima de pressão sobre o país e suas possessões. A Sociedade das Nações teria criticado a forma como o trabalho era organizado nas colônias. Para Galvão, tais críticas revelavam, na verdade, a cobiça de povos sem colônia dos membros imperialistas que faziam parte da referida organização. O que ele chamou de “desnacionalização” era, então, um processo lento e complexo que envolvia agentes internos e externos. Assim, Angola,

Moral, Económica e Politicamente, é uma colônia em via de completa desnacionalização – aquela que era tão sadiamente a mais portuguesa de todas as colônias portuguesas! A não ser que sigamos o critério, que não é raro, de entender que não há desnacionalização de Angola enquanto lá existir uma guitarra e um português que cante o Fado. (GALVÃO, 1930, p. 20).

O antigo governador da Huíla elenca outros aspectos que à época compunham o movimento de desnacionalização, como a manutenção e os estímulos de garantia de privilégios nas relações econômicas com estrangeiros – muitas vezes em detrimento do tratamento dado ao colono; a explicitação das relações de dependência dos portugueses para com os ingleses; os entraves no exercício de controle mais efetivo das fronteiras, principalmente no que dizia respeito ao acesso dos indígenas às armas via África do Sul. Diagnosticava Galvão que os serviços de colonização estavam tão precários em Angola que os colonos se tornavam mais descrentes e revoltados “que em relação à Metrópole, à sua terra, se sentem, mais na posição de exilados, de perseguidos, do que na situação de colaboradores da sua grandeza” (GALVÃO, 1930, p. 27).

A “marcha imperial” – em andamento há décadas – estava, portanto, comprometida, fragilizada e ele ainda não tinha chegado a um dos pontos mais preocupantes dos efeitos de contramão ao embaraçado projeto de nacionalização metrópole-colônia: o próprio ocidente.

Como ao fluxo da história são constituintes as contradições, os conflitos e ambiguidades, a civilização ocidental deixava tragicamente ver que ao longo do tempo fora capaz de criar os antídotos para seus próprios venenos. Galvão demonstra que há mais de três séculos que ela produz doutrinas críticas e revoluções “cujo fim tem sido excitar todas as energias activas dos indivíduos e dos povos” (GALVÃO, 1930, p. 10). Sobre como a Europa construía paralelamente seus próprios algozes discursivos, Boaventura Santos (2006, p. 42-3) recorda que as noções disseminadas de Estado moderno, cidadania, sociedade civil, secularismo passaram a fazer parte do patrimônio cultural e político mundial e que os mesmos foram utilizados frequentemente como elementos de resistência de grupos oprimidos.

É importante que tais considerações arquitetadas há mais de oitenta anos, ou as concebidas recentemente, promovam um exercício de justiça cognitiva cuja base esteja na consideração de que o balanço do legado histórico das experiências humanas seja capaz de contemplar sujeitos e práticas antesmente negligenciadas. A canonização da herança cultural e política mundial parece ainda incensar fatos e personagens, como se as múltiplas práticas de contestações e construções paralelas de projetos de sociedade também não fizessem parte do que podemos chamar de patrimônio humano universal.

Ao tentar elaborar uma relação de alteridade entre as *experiências de civilização portuguesa* e as de *exploração dos outros povos europeus*, Galvão conclui que as revoltas que estavam acontecendo no mundo eram o “preço” pelas riquezas por tanto tempo exploradas. Ao sugerir esta equação, ele parece se trair ao expor Portugal entre os aproveitadores: “ontem o Brasil, a América do Norte, mais recentemente o Japão, hoje a China e o Egito, amanhã a África do Sul, o Canadá, a Índia! Todos recebendo da Europa, o espírito de revolta contra ela, como preço das riquezas que lhes deram” (GALVÃO, 1930, p. 11). Nesse ínterim, preocupa-se com um cenário de organização política que era paulatinamente desenhada em Angola, como a formação das Associações, pois se revelariam forças políticas potencialmente contrárias aos interesses de nacionalização (GALVÃO, 1930, p. 27).

Emfim, resumindo: Desarrumada a Administração, ocupadas por estrangeiros as melhores posições econômicas de Angola, - aquelas que portugueses desbravaram e valorizaram à custa de tantos sacrifícios – desnacionalizada uma grande parte da população indígena e descontente

quase totalidade da população branca, enfraquecida a expansão missionária portuguesa, abertas as fronteiras a todos os abusos e acções exteriores, ameaçada a nossa soberania, abalada a economia da Colônia, assaltada de novo por uma crise grave, pergunta-se se não é oportuno, urgente e inadiável, considerar o problema da Renacionalização de Angola, entre os problemas que de alto dominam o futuro da nossa mais vasta e importante Colônia? (GALVÃO, 1930, p. 27-8).

Isto posto, sugere Galvão uma “renacionalização” seguramente baseada na história portuguesa, assim como nas potencialidades de futuro da considerada colônia-menina-dos-olhos. Ele assegura que “é necessária em Angola uma intensa propaganda de Portugal, exercida pelos meios práticos que o caracter da época impõe”, assim como se impunha indispensável o movimento contrário de investimento em Portugal de uma propaganda de Angola das outras colônias.

A conferência proferida por Galvão encontra ressonância nos desdobramentos políticos que acontecem em seguida. Os anos trinta do século XX demarcam um momento importante para compreensão do cenário relacional entre os africanos e os portugueses. Anderson Oliva (2009, p. 38) destaca que nesta época é perceptível “um outro movimento ideológico em relação ao elemento humano das colônias portuguesas” que esteve ligado às tentativas de centralização e exploração econômica do governo português, consagradas pelo chamado *Acto Colonial*, decreto que implicava diretamente na configuração das relações sociais nas colônias. Por isso, para Franco,

Não surpreende, portanto, que o Acto Colonial, decreto n.º 18.570, de 8 de julho de 1930 e os diplomas que lhe deram sequência, atualizaram as bases sob as quais já estavam legalizadas as relações de dominação e subordinação estabelecidas entre Portugal e as suas colônias. Melhor explicando: o Acto Colonial iniciou a reestruturação do sistema do poder colonial que foi concluído, em 1933, pelos diplomas a ele atrelados — a *Carta Orgânica do Império Colonial Português*, aprovada por decreto-lei nº 23.228, de 15 de novembro de 1933, desenvolvimento do Acto Colonial e adaptação da Constituição às Colônias, e a *Reforma Administrativa Ultramarina*, decreto-lei nº 23.229, de 15 de dezembro de 1933, “verdadeiro código administrativo para o Ultramar”. Esse conjunto de dispositivos consagrou juridicamente a separação entre “civilizados” e “indígenas”, instituindo a tutela do Estado no que se refere às populações “indígenas” de São Tomé e Príncipe, Guiné, Angola, Moçambique e Timor. (FRANCO, 2009, p. 63-4).

Este Decreto marca a substituição da expressão *Província Ultramarina* – designação que parecia associar ideia de autonomia –, para *Colônias*, de modo que à Metrópole figuravam os sentidos efetivos de centralização de poder. Estas transformações visavam reafirmar as propensões portuguesas à colonização, além de demarcar redirecionamentos da política imperial em marcha. Ao fazer uso da documentação, Franco destaca o artigo 2º do *Acto Colonial* que afirma fazer parte “da essência orgânica da Nação Portuguesa desempenhar a função histórica de possuir e colonizar domínios ultramarinos e de civilizar as populações indígenas que neles se compreendam” (MIRANDA *apud* FRANCO, 2009, p. 64).

Wheeler explica que, de fato, os planos de controle e de desenvolvimento colonial são encaminhados com mais intensidade, inclusive como reação das agitações políticas internas e externas a Angola. Até entre os finais das décadas de quarenta e cinquenta, Portugal conseguiu experimentar um governo colonial clássico, “relativamente livre de pressões anticoloniais efectivas” (WHEELER, 2011, p. 193). É quando Angola torna-se um símbolo de certo orgulho nacional.

Contudo, para além de algumas melhorias econômicas, a vida da maior parte dos africanos mudou muito pouco. Nesta altura, os angolanos experimentaram as mais intensas influências europeias alguma vez observadas na história de Angola e perceberam que os portugueses não só tinham vindo para ficar também no interior, e não apenas na costa, como talvez ficassem para sempre. (WHEELER, 2011, p. 193-4).

Diante de tais objetivos, a Administração de Angola concentrou-se ainda mais em duas esferas que simbolizavam os maiores entraves para o fluir da rica colônia: a política indígena e a economia. Assim, entre 1926 e 1933, outra legislação constituiu a base da política colonial em relação ao africano. Estas transformações influíram decisivamente nas novas aspirações das lutas anticoloniais que eclodiram no pós-1961.

As estratégias de permanência dos portugueses em Angola revelavam uma expressão moderna da missão civilizadora, calcada em ressignificações de métodos, mas com os mesmos objetivos: a manutenção da justificativa das intervenções do povo luso em rigorosas relações de poder. Ana Silva (2009, p. 109) explica que devido à natureza híbrida dos contextos coloniais, o problema das “vigilâncias das fronteiras”, quais sejam raciais, culturais ou socioeconômicas, é que deve assegurar as dicotomias entre quem coloniza e quem é colonizado.

Neste processo, uma nova política de assimilação dos africanos ao mundo dos direitos outorgados pelos portugueses foi elaborada e pôs fim à ideia de que a integração do africano ao estilo europeu aconteceria de forma natural. Wheeler explica que essa demanda surgiu da filosofia da geração de “realistas” do final do século XIX que evidenciavam a importância de explicitar os critérios de admissão do homem negro à categoria de *assimilado* que, por sua vez, revelava-se uma questão de direito. Nas palavras do autor:

As suas origens legislativas remontam a 1926, quando o ministro das Colônias João Belo redigiu o Estatuto Político, Civil e Criminal dos Indígenas das Colônias de Angola, Guiné e Moçambique, que viria a ser substituído, mas apenas parcialmente modificado, por uma versão de 1929. Destas duas leis avultavam dois princípios fundamentais: primeiramente, a afirmação dos direitos naturais dos indígenas africanos, bem como da sua obrigação de “satisfazer os seus deveres morais e legais de trabalho, educação e automelhoramento”; em segundo lugar, o dever de “eivar” gradualmente os indígenas e de alterar as suas maneiras, a fim de os integrar no sector europeu da colônia. (WHEELER, 2011, p. 195).

As doutrinas de administração e de direito do final de século XIX teriam sistematizado a categoria *indígena* como um esforço de apoiá-lo em distinções jurídicas

de acordo com as quais ele devia estar submetido a um direito privado e penal especiais, a um direito de trabalho apropriado, a autoridades judiciais e processos especiais, além de afastado das instituições e dos direitos civis e políticos que eram garantidos nos textos jurídicos metropolitanos, nomeadamente nas suas Constituições. (SILVA, A., 2009, p. 111).

Assim, a alcunha *indígena* definia o africano como uma espécie de aprendiz de civilizado, uma vez que o pano de fundo destas transformações era ainda a missão civilizadora que visava transformar, em longo prazo, os negros em cidadãos portugueses.

As duas dimensões do problema encontrariam a sua institucionalização no Estatuto Político, Civil e Criminal dos indígenas aprovado em 1929, que consagrou, no seu art.2, a definitiva separação jurídica entre os indígenas, aqueles indivíduos de raça negra ou dela descendentes “que, pela sua ilustração e costumes, se não distingam do comum daquela raça” e os não indígenas, “os indivíduos de qualquer raça que não estejam nestas condições”, os “assimilados”, os cidadãos. (SILVA, A. citando outras bibliografias, 2009, p. 111.)

Ainda em 1929 o Estatuto era omissivo sobre quais sinais definiriam os critérios de alguém ser ou não assimilado. Ana Silva (2009, p. 112, citando NEY & VEIGA) explica que só

em 20 de maio de 1954 tais critérios são fixados, como: “falar correctamente a língua portuguesa” ou “ter bom comportamento e ter adquirido a ilustração e os hábitos pressupostos para a integral aplicação do direito público e privado dos cidadãos portugueses”. Pereira (2011), entretanto, oferece-nos mais informações sobre os mecanismos de assimilação e ressalta contradições do mesmo:

Embora muitos dos ideólogos do regime apontem, paradoxalmente, para o respeito pelos costumes das populações colonizadas, o facto é que a política de assimilação preconiza uma ruptura com as culturas de origem que se iria repercutir numa cisão mais profunda ao nível social. Senão vejamos, no que toca ao território angolano, o diploma legislativo nº 237 de 26 de Maio de 1931, que determina como condições obrigatórias para alcançar o estatuto de assimilado, o total abandono dos *“usos e costumes da raça negra”*, o domínio da língua portuguesa (escrita e falada), a adopção da monogamia, e o exercício de *“profissão, arte ou ofício compatível com a civilização europeia, ou ter rendimentos obtidos por meios lícitos que sejam suficientes para prover aos seus alimentos, compreendendo sustento, habitação, vestuário para si e sua família”*. (PEREIRA, 2011, p. 34, ênfases da autora).

O carácter escorregadio da política assimilacionista – que vigorou oficialmente de 1926 a 1961 –, revela sua constituição ambígua explícita, uma vez que estaria no mundo das codificações jurídicas que estava à mercê das instabilidades da estrutura colonial montada pelos portugueses. Além disso, implica a noção de discurso jurídico que cria “um suporte crucial da linguagem abstracta que permite descontextualizar e conseqüentemente negar a subjectividade do outro no mesmo processo em que a designa e a avalia à luz de critérios pretensamente universais” (SANTOS, B., 2006, p. 139).

Nessa linha de raciocínio, Ana Silva realiza um balanço muito pertinente:

O verniz da “civilização” podia, portanto, quebrar-se a qualquer altura; mas o “verdadeiro nativo” de África também já não podia ressurgir. Como se o destino destas pessoas fosse o de ocuparem para sempre o lugar intermédio dos que já não eram realmente indígenas mas também não podiam ser ainda “assimilados” ou cidadãos. (SILVA, A., 2009, p. 128).

O envernizamento precário do colonialismo encobria a superfície das coisas, alterando feições, fisionomias e contornos, mas não conseguia falsear completamente os semblantes velados, nem a latência dos projetos de sublevações que, abafados, desviavam, dissimulavam e eram oxigenados no interior dos entrelugares.

Agregado à política de assimilação, um conjunto de ações paralelas esforçava-se para legitimar Angola como terra portuguesa que se integra, pacifica, cristianiza e desenvolve, fazendo da terra e do homem africano quase europeus.

A minha hipótese é que a *consagração da incompletude* marcará, portanto, tanto o empreendimento colonial como será, ao contrário, uma das suas bases de destruição pelas forças anticoloniais.

As investidas na consagração da ideia de que *Angola é Portugal* punham em evidência as tensões dos projetos de sociedade num complexo movimento de aproximações e colisões. Ser angolano dentro das estruturas da colonização ou no interior dos discursos anticoloniais implicava na mobilização de signos, imagens, memórias e narrativas entre as arbitrariedades dos métodos de legitimação. Nesses termos, quais as contradições, ambiguidades e limites das fronteiras dos pertencimentos e do pertencimento das fronteiras?

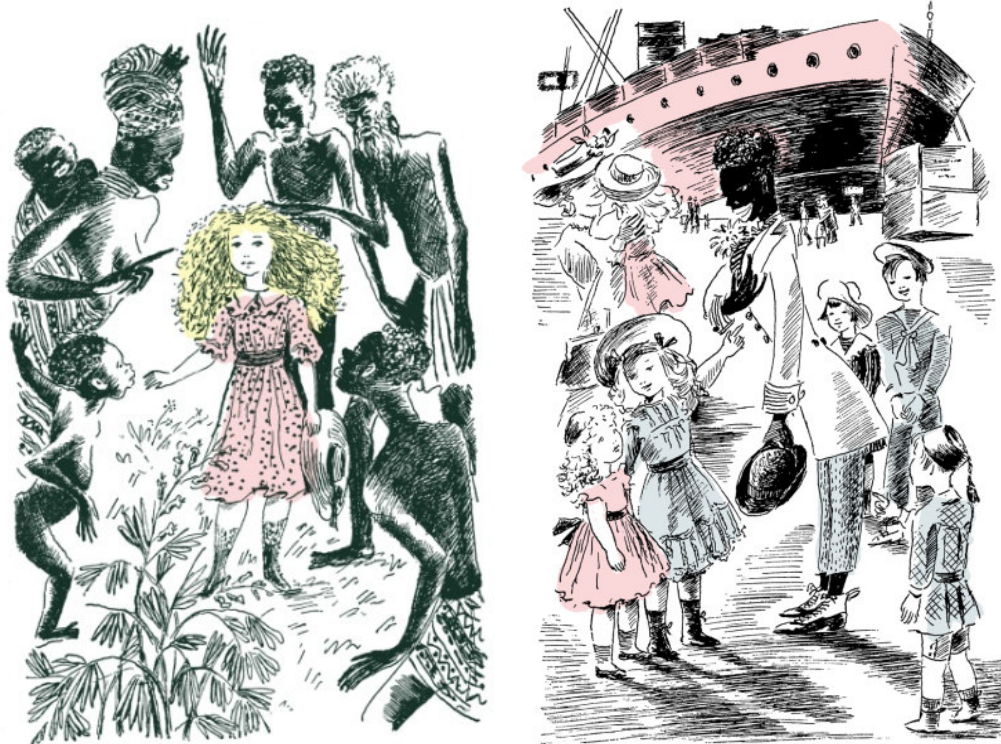
Para Volochinov (*apud* SANTAELLA, 1996, p. 60), os signos – que também são imagens – operam na sociedade como a um espelho, já que possuem duplicidade paradoxal: não apenas habitam a realidade, mas a refletem, pois da mesma maneira que constituem noções do real, podem estar fora dele para ser apropriados e reelaborados de múltiplas formas no jogo das experiências sociais. Assim, ao refletir, os signos são transfigurados, assim como também podem transformar aquilo que refletem.

Capítulo 3

Imagens, memórias, narrativas: iconosfera colonial

Mas que se faça uma política do Espírito, inteligente e constante, consolidando a descoberta, dando-lhe altura, significação e eternidade. Que não se olhe o espírito como uma fantasia, como uma ideia vaga, imponderável, mas como uma ideia definida, concreta, como uma presença necessária, como uma arma indispensável para o nosso ressurgimento. O Espírito, afinal, também é matéria, uma preciosa matéria, a matéria-prima da alma dos homens e da alma dos povos...
Oliveira Salazar

Imagens 15 e 16: Desenhos da artista portuguesa Sarah Afonso para a publicação do livro infantil *Mariazinha vai à África*, 1929. Observemos os olhares por dentro do quadro.



Fonte: Página na internet²⁸

Birmingham (2010, p. 23) explica que durante os últimos seis séculos o sul do Atlântico esteve aberto à navegação de longo curso e as relações entre europeus e africanos foram, desde então, regulares. Os portugueses foram os primeiros povos da Europa a se ocuparem de assuntos africanos e, a partir daí, os negros – antes fragmentadas e dispersas imagens que chegavam principalmente pela via dos árabes mulçumanos – passam a integrar as narrativas, as memórias, o imaginário dos lusitanos.

Marinheiros, soldados, missionários, publicistas, comerciantes, cartógrafos, membros de Sociedades de Geografia, cientistas e políticos europeus foram, ao longo dos anos,

²⁸ Disponível em <<https://almanquesilva.wordpress.com/category/sarah-afonso/>>. Acesso em 06 de junho de 2013.

“cozinhando, para o seu interesse teórico e prático, representações sobre o continente e seus habitantes que eles procuraram impingir aos africanos”, afirma Barbeitos (In: BIRMINGHAM, 2010, p. 14). Ao sabor dos anos, Áfricas e africanos serviram aos europeus temas, imagens, motivos que elaboraram uma “‘personagem negra’ como lugar comum”, para utilizar uma expressão de Mubimbe (2013, p. 152).

Das múltiplas experiências da colonização em Angola – que também constituem as resistências e negociações dos africanos –, busco problematizar o regime visual arquitetado pelos portugueses, bem como as estratégias de subversão daqueles a quem se pretendia civilizar. Da elaboração e manutenção do sistema colonial, bem como da enunciação pós-colonial pode-se também acrescentar a força da visibilidade desses discursos e de sua materialização por meio de distintas linguagens que aqui se pretende discutir.

De acordo com Frederic Jameson (1994), uma possível teoria da visão depende necessariamente da elaboração histórica de uma cultura e de uma experiência, ambas sociais. O século XX teria sido palco da estruturação e distinção de teorias da visão em três etapas: um momento colonial (ou sartreano), um momento burocrático (ou foucaultiano) e, finalmente, um momento pós-moderno.

O que Jameson denomina como *perspectiva sartreana do olhar* (1994, p. 115-116), característica da primeira formulação da teoria da visão no momento colonial, ajuda a elucidar um conjunto de problemas e desafios nas trilhas desta pesquisa. Trata da “problemática da coisificação ou reificação” do visível em objeto, transformando os “outros” em “coisas” através de um olhar que passa a ser uma forma de dominação. Esse olhar colonial ou colonizante é a manifestação da visibilidade como colonização, que é “essencialmente assimétrico”, pressupondo que não cabe ao subalterno (sujeito visível) nenhuma oportunidade de apropriação. Como desdobramentos de correntes políticas e estéticas derivadas do que esse autor chama de “formulação sartreana”, ele cita a política de descolonização e luta contra o racismo de Frantz Fanon, o “novo feminismo” de Simone de Beauvoir e ainda características de um novo tipo de estética do corpo e do visível em Merlau-Ponty.

A formulação teórica de Jameson tem como base principal a objetivação como ato de dominação. Assim, “transformar os outros em coisas através do olhar passa a ser a fonte

protopolítica da dominação, que se supera *devolvendo* o olhar” (JAMESON, 1994, p. 155-116, ênfase minha), o que Fanon teria entendido como “violência terapêutica”.

A referida problemática do olhar da obra de Fanon é retomada por Bhabha (1998), que enriquece a discussão à luz das questões das identidades como potência, sobretudo quando problematiza a invisibilidade do nativo como agência (*agency*). Se para Jameson o “momento Sartre- Fanon” pode ser definido como *passivo*, no esquema “eu percebo a visibilidade pelo fato e pela opressão de ser visto”, Bhabha subverte esta perspectiva ao problematizar os processos de identificação dos sujeitos no território colonial, no seu lugar histórico de enunciação, que para ele se dá a partir da cisão do *si mesmo* do nativo que dá lugar ao olho – homem invisível. Nessa relação, a ideia de equação identitária computada entre o eu colonialista e o outro colonizado é desestabilizada pela distância, o que dificulta o fluir de outras possibilidades de interação, mesmo porque, prevalece o “artifício do homem branco inscrito no corpo do homem negro. É em relação a esse objeto impossível que emerge o problema liminar da identidade colonial e suas vicissitudes” (BHABHA, 1998, p. 76).

Imagem 16: “Quitandeiras vendedoras de gêneros alimentares (panos ou outras mercadorias) – Novo Redondo (Sumbe), Angola, cerca de 1905”. O pano de fundo desta fotografia é o mesmo da primeira fotografia do Capítulo I. A mim impressionam uma espécie de suspensão do elemento humano em meio ao cenário bananesco e um dos homens em pé a encobrir seu rosto.



FIG In: LOUREIRO, 2009, p. 57.

Para além dos inventários que definem o colonizador branco e o colonizado negro a partir de explicações simplistas, o foco nas possibilidades de ação do ser invisível – o nativo que dissimula o jogo de poderes na teia social, Bhabha reinventa as relações de alteridade ao destacar as possibilidades de intermediações, os lugares fronteiriços.

Imagem 17: Grupo de mulheres indígenas – Lubango (Sá da Bandeira) Cerca de 1910. Observemos seus olhares e gestos.



Fonte: LOUREIRO, 2009, p. 119

Entra em cena também a força do olhar do subalterno com seu poder de *invisibilidade* que desconcerta construções centradas no *eu*, talvez imprevisíveis para o colono, segundo algumas interpretações comumente veiculadas. Assim, Bhabha nos sugere uma ideia de invisibilidade de dentro das relações sociais como espaço de contradição e como possibilidade de apresentação de outras nuances, leituras e interpretações das complexas experiências coloniais. A figura do colonizado entra em desacordo com o mito colonialista, embora continue reconhecível, como já assinalou o escritor tunisiano Albert Memmi em meados do século passado: “se o rosto do colonizador é aquele, odioso, do opressor, o de sua vítima certamente não expressa calma e harmonia” (MEMMI, 2007, p. 161).

A partir da metáfora da câmera-olho pode-se ver num plano simbólico das imagens uma alternativa de estudo das experiências do olhar no complexo mosaico das relações coloniais e suas contranarrativas ou plurinarrativas em Angola. Se estas possibilidades são direcionadas às potencialidades do cinema, observa-se que a nossa historiografia é iluminada, credenciada e legitimada por outras formas de se abordar o passado. Ao representar o embate simbólico com o logocentrismo – que constituiu a tradição ocidental

de conceber o conhecimento—, o estudo das imagens reclama diálogos e contribuições com outras áreas do conhecimento. Como já sinalizaram Maurel (1997) e Kossoy (2001), tal estudo não apenas permite adentrar nas subjetividades presentes nas obras submetidas a análises, mas, quase assustadoramente, apresenta e, às vezes, desnuda, o próprio autor da imagem, e eu acrescentaria também aqueles que as encomenda.

As possibilidades expressivas e cognitivas das criações artísticas não se configuram apenas como meros registros das experiências humanas. Neste sentido, o que teria levado indivíduos a elaborar narrativas de um jeito e não de outro? Quais mecanismos de seleção, recusa, negociação de assuntos, paisagens, personagens? Como pesquisador, interesse-me pelas temáticas eleitas e recorrentes nos filmes; questiono-me sobre quais teriam sido as experiências dos cineastas, como o contexto histórico os influenciou, assim como os mesmos também influenciaram o seu tempo sem, no entanto, concentrar o foco somente na dimensão biográfica.

A relativização dos conceitos de história e memória e a percepção de *experiências poéticas* permitem, nesta pesquisa, a configuração de uma reunião de narrativas imagéticas que, mesmo parecendo um conjunto caótico a priori, submetidas a processos analíticos, (re)montadas e (re)editadas à luz de manejos teórico-metodológicos, permitem aberturas de potencialidades cognitivas.

É importante ainda tentar mapear componentes do imaginário colonial, problematizar as representações das alteridades constituídas nas narrativas fílmicas e questionar: qual é o jogo entre o que deve ser lembrado, esquecido e superado? Como relativamente são figurados o colonizador, o colonizado e as experiências coloniais nos filmes do *tempo da luta* – que também é o *tempo da colonização* perpetrada pelos portugueses –, bem como no pós-independência? Noutras palavras, quais projetos de sociedade são constituídos neste jogo das disputas?

Nesta pesquisa é fundamental o trabalho com uma metodologia que prime pelo entrecruzamento de imagens, sejam elas quais forem. Para Benjamin (1994, p. 167), por exemplo, “o cinema está contido virtualmente na fotografia”. Parto da premissa de que a extensão das imagens é imensurável, elas se expandem, aproximam e complementam-se numa complexa rede de intersignificações. Por isso, palavra, fotografia, cinema, música, quadrinhos, gravura, poesia, charge, entre outras linguagens, estruturam-se em processos

constitutivos segundo caráter icônico, imagético, de figurabilidade. Concordo com Debrey quando sugere que no ecossistema das visualidades, nenhuma mídiassfera exclui a outra. Então, porque eu o faria se elas se imbricam e se sobrepõem? (DEBREY, 1992, p. 206).

Estas perspectivas orientam ainda a seguinte questão: de que maneira as experiências visuais do *tempo do colono* são criticadas, discutidas, reorientadas e apropriadas pelos indivíduos ligados ao MPLA em função da construção dos referenciais políticos e estéticos da luta de libertação e do período pós-independência?

Essa indagação é pertinente se levarmos em consideração o que é fundamental para Bhabha em relação ao problema das identidades em cenários pós-coloniais. Segundo ele, “o problema da identidade retoma como um questionamento persistente de enquadramento, do espaço de representação, onde a imagem – pessoa desaparecida, olho invisível, estereótipo oriental – é confrontado por sua diferença, seu Outro” (1998, p. 79). Não tem como desvincular a imagem que se faz de si mesmo daquela que um dia fora formulada e posta em prática em formas variadas de execução pelo colonizador.

Essa reflexão demarca algumas arestas dos estudos dos referenciais identitários em Angola. Bhabha pode ajudar na interpretação das imagens nesta pesquisa quando assinala que o problema das identificações nesses contextos nunca é a afirmação de uma identidade pré-dada, nem

uma profecia *auto-cumpridora* - é sempre a produção de uma imagem de identidade e a transformação do sujeito ao assumir aquela imagem. A demanda da identificação – isto é, ser *parau* Outro - implica a representação do sujeito na ordem diferenciadora da alteridade. A identificação [...] é sempre o retorno de uma imagem de identidade que traz a marca da fissura do lugar do Outro de onde ela vem (BHABHA, 1998, p. 76-77).

Em Angola, o ser para si e para o outro encontra nesta relação uma dimensão muito peculiar, pelo menos do ponto de vista dos discursos celebrados pelo colonizador. Ao insistir na ideia de que *Angola é Portugal*, os portugueses elaboram uma noção de alteridade própria. Ora, o movimento de autoafirmação no outro – aquele que atestaria a diferença –, parece sugerir uma aposta num complexo mecanismo de distinção de pertencimentos que se ajusta (e justifica-se) em processos hierárquicos na economia das relações luso-angolanas/luso-africanas. Isto posto, de que maneira um *espelho de conveniências*

equaciona/negocia as elaborações narrativas de manutenção do Império Português face aos inúmeros movimentos de resistência dos grupos étnicos e ao crescimento dos conflitos anticoloniais nacionalistas? Como a análise de imagens produzidas e circuladas entre os portugueses e os angolanos pode auxiliar nesses processos? De que forma o indigenato, a assimilação, o crioulanização, a africanização do português, as possíveis distâncias dos portugueses em relação a um possível projeto europeu hegemônico de ser/estar no mundo podem revelar aspectos dos lugares fronteiriços e de hibridez da colônia e sugerir outras dimensões de pertencimentos e de construção de outros projetos de sociedade? E o que acontece quando estranhamento e reconhecimento fazem parte da mesma equação?

3.1 Angola e Portugal no labirinto de espelhos

“O negro é como o branco, quando se trata de cumprir um dever”.
Júlio d’Almeida, *Imagens de Angola*.

“Nem se diria terra africana...”
Narrador sobre o filme *Angola, uma Nova Lusitânia*

O Atlântico – entrelugar materializado das cartografias sensíveis do colonialismo português – adentrou os poros das suas margens, inundou desertos isolados, moveu seres sob sua superfície corrente, fez o trajeto do sal, suor, lágrimas e das esperanças. Ora, “o que é Angola senão Portugal”, teria ponderado um colono ao constatar, atônito, a distância entre o mundo de onde vinha e o do nativo, “preto boçal” que ria de si. Mesmo assim, poderia convenientemente concluir: “Só a separa o mar. Mas o mar, esse mar tão conhecido dos Portugueses, não é mais do que o traço de união a ligar a mesma terra, a mesma língua, os mesmos costumes, e, afinal, o mesmo povo”(D’ALMEIDA, 1949, p. 61-62).

Desde 1820, em Angola, que as leis dos regimes da metrópole haviam decretado que todas as pessoas eram cidadãs portuguesas. Para além das contradições evidentes a este aspecto jurídico, o exercício de constituição e até mesmo fusão social dos territórios instituiu labirínticas manipulações de elementos de pertencimentos no jogo lá e cá; segue uma trajetória que atravessa vários contextos sob diferentes configurações e se expressa em diferentes

linguagens, o que amplia e enriquece as possibilidades de análise das questões aqui anunciadas.

Em meio aos jogos políticos da metrópole, Portugal e Angola passam a ser representados como uma espécie de casal de namorados que perde o universo individual de existência em meio ao amálgama da antiga relação. A representação visual da colônia como uma coisa fêmea, virgem e descoberta pelo macho, desbravador e aventureiro é um esquema narrativo que remonta aos tempos das Grandes Navegações. Em *Imagens da terra Fêmea* (1992), a historiadora Mary Del Priore faz esta discussão e problematiza os mecanismos de empreendedorismo colonial localizando-o também como um fenômeno masculino.

Na obra literária *Imagens de Angola* (1949), de José d'Almeida, há um relato intitulado *Negra Branca* que me permitiu acessar uma complexa montagem narrativa assentada num drama que envolve, no mínimo, explícitas questões de gênero, classe, raça. A negra branca é Catarina, filha de uma lavadeira que trabalhava para um funcionário da administração de Angola, que na colônia estava entre outros, heroicamente, a estabelecer obra de ocupação pacífica: “verdadeiros escravos do dever... de ontem e de hoje” (D'ALMEIDA, 1949, p. 84). A história concentra o drama dos dois mundos – negro e branco –, pelo qual passará Catarina e o filho do funcionário do Estado. Ligados desde a infância, sentiam-se violentados diante da separação obrigatória por causa de demandas do trabalho do pai: “Com epidermes de cores opostas, mas ambos portugueses, sentiam-se ligados por nós de amizade, que o ambiente e a convivência aturada sabem dar” (D'ALMEIDA, 1949, p. 85).

- Catarina, você quer acompanhar o menino? [perguntou-lhe sua mãe]
Catarina, receosa, não sabendo, pelos seus diminutos anos, avaliar uma partida, deixa a sua mãe preta que dava bolas de “pirão”, mas a desviava quando não tinha comida para oferecer, hesitou por segundos. Depois, parando de chorar, com olhos húmmidos e injectados, olhou para o seu amigo branco que, contagiado, também chorava. E a sua resposta, simples, bem compreensível, resumiu-se em ir enlaçar, com as suas próprias mãos pretas, o seu amigo branco (D'ALMEIDA, 1949, p. 85, aspas do autor).

A mãe da “negrita” terá confiado aos patrões sua filha, com a promessa de que um dia a restituíssem.

Cumpriram-se as necessárias formalidades, e a pretita foi viver para Luanda. Uma vez ali, lá iam os dois todas as manhãs à escola, colher ensinamentos que são o esteio do futuro de cada indivíduo. Ambos aprenderam juntos, e juntos cresceram, nessa doce convivência, a continuar um meio, onde não se distinguiam raças, e não aparece equação o eterno problema da cor (D'ALMEIDA, 1949, p.85).

Esta história deixa ver os esforços dos portugueses em construir uma imagem de aproximação e ressignificação das relações marcadas pela escravidão, racismo, opressão. Para a economia política e cultural da época, era imprescindível que o poder de Portugal parecesse um elemento fundamental para o desenvolvimento de Angola²⁹; uma presença que fosse um símbolo de promoção da educação e civilização. Assim, com a ação do tempo, “dez anos depois, Catarina era uma linda moçoila, com a delicadeza de maneiras que a educação, paulatinamente, descobre” (D'ALMEIDA, 1949, p. 85-86). Ela também já era uma mulher e não poderia mais conviver na mesma casa junto ao rapaz que a viu crescer, já que estavam na idade em que “a febre do amor marca altas temperaturas”.

E a moçoila, compreendendo a situação, mas segura de bons princípios, educada, vestida e calçada como as brancas, regressou, de visita a sua família, que vivia num meio diferente, onde as casas e os jardins são substituídos por palhotas primitivas e árvores ao deitar para o ar olores resinosos.

Uma vez chegada, apanhou em cheio a lufada morna dum meio de civilização incipiente, contrastando brutalmente com a vida elevada da cidade, onde a transportaram, quando a sua razão começava a ter lugar na existência humana (D'ALMEIDA, 1949, p. 86).

O tempo vivido com os brancos fizera de Catarina uma estranha junto ao seu povo. Tornara-se *quase portuguesa, negra-branca* e já não suportaria a “regressão” ao processo civilizador a que teve acesso. O tempo que passara com os brancos parecia fazer dela mais valiosa que as outras moças do seu povo, por isso, os seus pais já a tinham arranjado casamento com um *soba* local, dono de milhares de cabeças de gado.

Catarina pensava no regresso, “a sua existência estava, afinal, presa aos brancos e nada de ancestral a atraía àquele meio selvagem” (D'ALMEIDA, 1949, p. 86). Quando chega o dia do “grande batuque”, que antecederia o seu casamento, Catarina permanecia alheia, “deixava correr os acontecimentos à feição do tempo”. D' Almeida narra o acontecimento

²⁹ Em meados do século XX, os portugueses começam a ressignificar a exploração e violência colonial sob a luz de outras estratégias discursivas. Esta discussão será melhor esmiuçada ao longo deste capítulo.

sem deixar de destacar elementos etnográficos que, de fato, ele se propunha a fazer. Nas primeiras páginas do livro, um pequeno dicionário de “termos gentílicos ou de caráter gentílico” assessoraria o leitor.

Dos “sobados” próximos, rapazes e raparigas, ataviados para a dança, faziam o caminho entre cantares e o bater de palmas. Eles de peito ao léu e mantas nos braços, e elas de bustos nus, untados de “gunde” com “tacula” e com o “tchikuani”, enfeitado de missangas de variegadas cores, seguiam radiante para a festa.

[...]

O ar está impregnado de perfumes da selva, húmida de “cacimbo”, onde se mistura o cheiro do suor dos pretos com o “gunde” das pretas. Os corpos, de tanto dançar, são bocados de achas das fogueiras que as circundam, escaldantes, ávidos de gozos misteriosos da vida, que ali se abandonam por horas...

O “batuque” não pára, os músculos não cansam, os nervos não relaxam. Tudo vibra durante a noite e ninguém desiste de cantar e dançar. Por vezes, os sons dos “gon’mas” e “puhitas” enfraquecem, para logo redobrem de intensidade. Gritos e assobios ferem o espaço, de quando em quando. Os dançarinos deliram sob uma febre violenta, que contagia tudo e todos. Tudo é prazer e vida. Tudo é fogo a escaldar corações batendo apressados.

A lua, cansada de assistir à mesma cena, desaparece lentamente, porque os arrebóis da aurora, lançando uma luz mais límpida, vão, mais uma vez, purificar a natureza. As vozes enfraquecem... e tudo pára, como se a vida dependesse agora daquela luz clara do nascente... feita pelo Criador. (D’ALMEIDA, 1949, p. 87-88, aspas do autor).

É neste instante de transição da noite para o dia – que também parece ser o da paisagem obscura ritual para a “luz clara do Criador” –, que Catarina se lança na imensidão da selva³⁰. De vigília toda a noite, aguardava o momento ideal para voltar para Luanda, “para ir ter com o seu companheiro de infância, porque se sente ligada a esse branco, que representa tudo pra ela..., fugindo assim da ligação com o “soba”, preto” (D’ALMEIDA, 1949, p. 89). E, deste modo, assinalar “o triunfo da obra civilizadora”.

O desfecho da negra branca Catarina é centrado na ideia de irreversibilidade da civilização, que foi descrita pelo autor como “gotas de chuva fresca, que caem no chão quente que as traga” (D’ALMEIDA, 1949, p. 31). Uma vez absorvida, o sujeito era outro, e escolher a terra seca e infértil da selvageria era inconcebível nos quadros da obra *Imagens*

³⁰ A ideia da aurora como representação do mundo do branco desejado é poeticamente exercitada no soneto “Aurora”, de Costa Alegre, de São Tomé e Príncipe: “Tu tens horror de mim, bem sei, Aurora,/Tu és o dia, eu sou a noite espessa, / Onde eu acabo é que o teu amor começa. Não amas!... flor, que esta minha alma adora./ És a luz, eu a sombra pavorosa,/ Eu sou a tua antítese frisante,/ Mas não estranhes que te aspire formosa,/ Do carvão sai o brilho do diamante/ (Do soneto “Aurora”, de Costa Alegre) – São Tomé e Príncipe (ANDRADE, 1977, 03).

de Angola. A sensação de não-pertencimento ao *mundo preto*, depois do contato com o branco foi também o encaminhamento dramático para a história de José, o “morador excêntrico” de um sobado no interior de Angola, no conto *Destino*. O convívio de quinze anos com o homem branco fazia deste preto também estranho entre os seus.

Sabia ler, escrever e tinha, por consequência, “hábitos europeus”. Ao voltar para o *quimbo* (aldeia), passou a questionar-se sobre o universo à sua volta. Enquanto não trabalhava ficava deitado sob uma rede, a refletir. Envolvido em seus delírios cotidianos, uma orbe onírica era desenhada à parte, ao desejar o mundo dos brancos. Conhecera algumas amostras da civilização na cidade africana, mas precisava ver com “seus olhos” a metrópole que, até então, desfilava distante em sua mente como “filme maravilhoso”. Lisboa era projeção encantada, fantasia, experiência diegética que ele montava com os fragmentos recolhidos ao longo da vida e que suas memórias alimentavam-na de diferentes maneiras. A metrópole, pontuava o narrador, era também de José e, em meio à distância, sonhava com o máximo de integração ao ideal de branquitude e civilização e suas fantasias alcançavam, portanto, lugares longínquos... Na trama, as *Imagens de Angola* de d’Almeida ganham forma, composição, áudio e José, então, “ouvia as marteladas do progresso a crescer para ele, na ânsia de o abater e misturá-lo, como numa amálgama de metais, para o assemelhar a uma massa igual e civilizada” (D’ALMEIDA, 1949, p. 31).

Não há redenção aparente para o *personagem-metal-comum* a não ser liquefazer-se em meio à modelagem da fornalha. Esta que poderá apenas deixá-lo parecido com o civilizador, como a uma imitação barata. José abaixava os olhos quando um branco o encarava e paralisava logo que sentia a “insignificância de sua personalidade” e a sua inferioridade medida pelos olhos do português/patrão. Sua vida é completamente tomada pela inconsistência do *não-ser* e, neste decurso, sua trajetória de vida encontra o clímax em empregos em navios onde, metaforicamente, consegue existir na superfície líquida entre o mundo de pertença em crise e o mundo do desejo de pertença. Desconfia que ter uma mulher branca seria mais uma possibilidade de tocar o sonho e assim o faz: mantém uma mulher em Lisboa sem nunca poder levá-la à sua terra, pois sofreria a “inclemência do ridículo” (um preto com uma branca na colônia). D’Almeida publicara o livro em 1949 e resulta, mesmo sem saber, numa interlocução com elementos que depois serão consagrados na obra fanoniana antes exposta nesta tese. A dissolução de sua personalidade de preto

frente ao branco, o sentimento constante de não-lugar, o desejo pela mulher branca, entre outros detalhes são depois cernes das análises do psiquiatra.

Com os ares da revolução anticolonial, o personagem anônimo como José – um homem do mato – adquiriria marcas de altivez em seu semblante, levantaria os ombros, olharia para frente e vislumbraria horizontes. Na caneta do colonizador, porém, não há outro percurso a não ser o processo de assimilação que, nunca é consagrada (pois é um vir a ser) e sempre arrasta o personagem para o limbo, onde os sentidos de sua trajetória são postos à prova. Assim ocorreu com a Negra Branca, com José e desgraçadamente sucederá também com Zé Maria, “pretito”, que um dia, encantado com o barulho de caminhões, segue-os, fugindo de sua aldeia. Chega à cidade dos brancos, onde sua “ancestralidade era neutralizada” por uma força muito mais poderosa: o desejo de conhecer as coisas do branco. Ao conhecer as missões, descobriria que a raça negra, necessitava de uma “luz mais forte e mais branca para se assemelhar à raça branca”. Nesta gincana cromática, poderia lhe resultar o cinza “e a sua inteligência, até ali semente dura e improdutiva, breve germinou e rompeu das trevas, onde se ocultava, como se fosse lançada em terreno humoso” (D’ALMEIDA, 1949, p. 40). Mais uma vez, à ideia de civilização são agregadas referências telúricas, confabulando a equação epistemológica: civilização- cultura- terra³¹.

É nas missões, então, que o “pretito” apaixona-se pelo mundo do branco e depois de muito tempo retorna “em triunfo” ao seu povo para ser professor e catequista, torna-se soba, é conhecido como mestre, e passa toda a sua vida, não sem suspirar sempre ao lembrar da “brandura”, “simpatia” e “outros pequenos pormenores, que constituem um fluido magnético imponderável e invisível a atraí-lo ao ‘branco’” (D’ALMEIDA, 1949, p. 41-42).

Conta-nos o narrador, que quando o mestre Zé Maria envelhece, perde as forças, mas nunca deixava o hábito de ir para além da fronteira visitar amigos do estrangeiro,

³¹ Em diálogo com Alfredo Bosi, Stam e Shohat consideram que “os termos “colonização”, “cultura” e “culto” (religioso) derivam do mesmo verbo latino *colo*, cujo particípio passado é *cultus* e cujo particípio futuro é *culturus*, estabelecendo assim uma constelação de valores e práticas que remetem à ocupação e cultivo da terra, à afirmação das origens e dos ancestrais e à transmissão dos valores herdados pelas novas gerações (SHOHAT & STAM, 2006, p. 41). Noutro momento do livro de D’Almeida, temos: “Colonizar: transformar com suor e sangue a terra adusta em jeiras lindas e verdes, como há na terra. Ensinar o negro a trabalhar com consciência a terra. Edificar casas e mais casas. Enfim: transformar aquela terra agreste numa coisa muito parecida com a sua aldeia. E porque não até melhor?” (D’ALMEIDA, 1949, p. 100).

alguma terra que ficava depois dos limites de Angola³². Foi em meio a este comportamento que o destino do mestre – nas mãos de José D’Almeida – opera nas prerrogativas do colono que evoca a nação portuguesa, na obra literária financiada pelo Governo Português.

Podemos ver seus velhos pés cambaleantes, solitários e, calçados³³, no dia em que se sentindo mais forte, decide visitar “os seus amigos do outro lado”. Traído pelo corpo, sente o golpe da fraqueza e a morte engatilhada. Desespera-se com a possibilidade de acabar sozinho em “terra de outro”. Reza, encontra vigor no desejo de voltar para suas paisagens de “milheirais carregadinhos”, mas tudo parece perdido; chega a duvidar da existência de Deus, mas mantém a sua fé e assim, em seguida, é encontrado pelo administrador português que procedia à limpeza da fronteira junto a outros indígenas e estes lhe socorreram:

Abriu os olhos e adivinhou onde estava. *Agradeceu com um olhar*. Era tempo, estava quase na agonia. Depois de estar um pouco calmo pelo ambiente familiar, o administrador perguntou-lhe porque tinha empreendido a viagem, assim tão doente. E a resposta veio pronta, embora débil, em palavras entrecortadas, que a muito custo rompiam o estertor que já lhe apertava a garganta: “Senhor... eu sou português... quero morrer aqui... em terra portuguesa” E acabou daí a segundos. (D’ALMEIDA, 1949, p. 44, ênfase minha).

Zé Maria – o soba e mestre – morre nos braços do administrador português, que o concede a graça de testemunhar as últimas palavras que atestavam o seu *estar no mundo*: “Senhor... eu sou português” e “quero morrer aqui em terra portuguesa”. Com esta história, o narrador dos conflitos da complexa geografia do solo africano – cada vez mais aporuguesado na sua literatura –, constrói uma noção do que seria estrangeiro: a terra do outro fora dos limites de Angola, nunca a terra africana que balançava a bandeira lusa há quatrocentos anos: esta era Portugal.

Há quatro séculos também os portugueses constituíam relações entre diferentes povos e se misturaram, construindo complexas circunstâncias de convivência – via de regra respaldadas por preconceitos, discriminações e explícitas relações de poder que

³² Uma das consequências nefastas da Conferência de Berlim para o continente africano foi a instauração de linhas divisórias nos territórios experimentados de outras maneiras, que não o “oficioso” perpetrado pelas potências europeias. “A estruturação local da ‘questão étnica’ e das suas representações resulta das seqüelas duma delimitação colonial absurda que afectou os equilíbrios demográficos e culturais locais. As populações Bakongo, por exemplo, estão hoje divididas entre Angola, o Congo-Kinshasa e o Congo-Brazzaville” (GONÇALVES, A., 2001, p. 14, aspas do autor).

³³ Poder calçar sapatos é um dos maiores símbolos de aproximação à civilização. Por isso, no caso de Catarina, a negra branca, também o fato de estar calçada foi ressaltado por Almeida na discussão anterior.

manifestavam racismos e machismos. Numa história sobre a chegada de colonos em Angola, *O amor na selva*, os conflitos relacionais entre o colonizador José Luis e a indígena Conceição deixam ver a naturalização com o que o aventureiro português objetifica o outro feminino:

Ele bem sabia que muitos patrícios se tinham amancebado com raparigas pretas da região, mas fiel aos seus preconceitos, achava isso irrealizável. Certo dia, porém, viu uma rapariga fula de porte gentil e feições correctas, trajando panos berrantes, e com o corpo isento de “gunde”, e outros cosméticos gentílicos, para si repugnantes. Perguntou quem era, e disseram-lhe que era a filha do capataz. Tornou a olhar para ela, a qual, nesse momento, por causa do calor, tinha retirado o pano que lhe cobria o tronco, e deixou liberto um busto de estátua. José Luis começou a magicar que tinha de cair no mesmo onde os outros tinham caído. Contudo, a conquista foi mais difícil do que a princípio supôs. Prometeu mundos e fundos, e foi o princípio da sua primeira conquista amorosa em África... (D’ALMEIDA, 149, p. 101-102).

José Luis vive com a “preta Conceição” durante anos, mas sabe que família ele fará com Rita, uma namorada que o esperava na terra lusa que, com o passar do tempo, percebe na troca de fotografias a transformação na epiderme do futuro consorte: estava “mais-queimado”. Conceição, mesmo sendo a filha do capataz, não passava de uma “miserável criada negra”. Certa de que sua Senhora virá um dia tomar o seu lugar, “destronando-a”, faz uso de um último artifício: engravidar. Ela continuaria pelos cantos da casa e a branca teria que lhe aturar a criança. Seus planos não dão certo. A criança nasce sem vida, é colocada para fora de casa com algum dinheiro e José Luis lhe pede que volte para a aldeia: “a preta concordou. Nem respondeu. Ela era aquilo mesmo, uma coisa que se empresta por alguns anos” (D’ALMEIDA, 149, p 104).

Imagem 18: “O repouso do comerciante branco”. Sentado numa cadeira europeia contra a parede tecida com fibra africana, o comerciante branco mostra-se bastante à vontade entre os indígenas, sendo possível observar, inclusive, o uso do pano africano. Ora, o europeu também se africaniza.



Fonte: HENRIQUES, 2004a, p. 540.

Ela fica ainda para vê-lo desfilar de braço dado com a esposa branca após saírem de um carro e “mirou-nos resignada, sem forças para lutar por um direito que não era, de facto, nem nunca fora seu, e perdeu-se, a seguir, na imensidade da selva e dos seus pensamentos” (D’ALMEIDA, 149, p 105).

Os personagens aqui citados foram criados a partir das memórias de um colono nascido em Angola, Júlio d’Almeida. Na apresentação da obra, que foi publicada em 1949, em comemoração aos cem anos de Moçâmedes, sabe-se que se trata de um livro que visava investir na nacionalização da colônia. Diante desse interesse primordial, a engenhosidade do autor em servir à metrópole revela, entre outras coisas, *a incompletude do processo civilizatório* perpetrado pelos portugueses³⁴. As *Imagens de Angola* deixam ver os diferentes estágios possíveis pelos quais os indígenas puderam ser tocados pela civilização e não apenas nos quatro contos que analisei. Toda a obra atesta o quanto os nativos mudaram, o

³⁴ Esta ideia de incompletude do processo civilizatório como um dos mecanismos de legitimidade e atualização das justificativas da presença dos portugueses em solo africano encontra ressonância na ideia de “revolução inconclusa” ou de “revolução inacabada” discutida por Giliard Prado (2013), amigo e colega de doutorado que acabou de defender a sua tese sobre estratégias de legitimação da revolução cubana. Em suas palavras: “Dos diversos significados elaborados acerca da Revolução Cubana nos discursos comemorativos, uma característica que a distingue diz respeito à formulação da tese de que a Revolução não acabou por ocasião do seu triunfo em 1959, de que se trata, portanto, de uma “Revolução inconclusa”. [...] A abordagem da Revolução, não como algo finalizado, mas como um processo histórico em andamento contribuía ainda para construir em torno dela – que era o objeto por excelência dos discursos comemorativos – a ideia de que se tratava de um fenômeno inscrito em um eterno tempo presente” (PRADO, 2013, p. 44-45, ênfase do autor).

quanto podem mudar, mas, sobretudo, o quanto ainda necessitam dos portugueses para a consagração do projeto civilizador.

Em busca de realizar um plano duvidoso – casar-se com um branco –, Catarina se lança na imensidão da selva; José, após anos de investimento na tentativa de se apoderar das coisas do branco, consegue viver no mar com os pés ora em Angola, ora em Lisboa; Zé Maria, depois de décadas contribuindo com a obra civilizadora, morre na fronteira, no colo de um administrador branco, a celebrar a pátria; e Conceição, que investira sua mocidade e importância de filha de capataz com um colonizador branco, sai de uma relação amorosa resignada, destituída de qualquer direito e, tal como Catarina, se lança na “imensidão da selva” e também “dos seus pensamentos”. Todos quatro agonizam com a impossibilidade da integridade total; nenhum deles consegue *ir para o outro lado*; perdem-se no limiar da plenitude.

Imagens impressionantes fixadas na *objetiva* das percepções pessoais e feitas no papel: é como o autor Júlio d’Almeida descreve a obra. Reunião de *12 recortes visuais escritos*, o tema transversal e ambiente dramático onde desenrolam as narrativas são as experiências coloniais: seus projetos, contradições, expectativas. O drama dos pretos, dos brancos e as pirotecnias relacionais do cotidiano entre os projetos do Estado Português, da administração colonial e as relações de poder dos sobados locais são contados na perspectiva de um indivíduo que se identifica como colono angolano e descendente da “colonização branca”. Deduzo que de acordo com a ênfase dada a sua linhagem deve se tratar de um branco nascido em Angola. Na introdução do livro, explica o autor:

Estas “Imagens” que impressionam a minha mente, e as fiz passar ao papel, são as primeiras, e, como tal, destituída daquela beleza de expressão que só os consagrados sabem compor com maestria.

No decurso da minha vida de colono, em contacto permanente com as gentes de Angola, a minha objectiva fixou estas “Imagens”, que as apresento em forma simplista influenciada, talvez, pelo ambiente africano. Não procurem os leitores descobrir em “Imagens de Angola” quaisquer fontes etológicas ou etográficas, na significação rigorosa destas palavras, embora tenham como fundo alguns usos e costumes gentílicos. Elas deixam ver, na verdade, em forma novelesca, certos flagrantes da vida do “branco” e do “preto” em Angola, onde este por acção daquele, se apresenta em várias fases de progresso material e espiritual, a honrar a nossa colonização.

Que “Imagens de Angola” sirvam, pelo menos de incentivo a outros angolanos que, como eu, descendem da colonização branca, e possuem elementos para dar a conhecer aspectos de Angola – a Colônia mais

portuguesa do Império – aos nossos irmãos do Continente (D’ALMEIDA, 1949, S/P, aspas do autor).

No segundo elemento pré-textual da obra, a *Apresentação*, feita pelo Major e Diretor da Casa da Metrópole (instituição que financiou a obra) – Matheus Moreno, o mesmo enfatiza que beirando a segunda metade do século XX, Angola já havia conquistado progressos materiais em campos como o urbanístico, industrial e até agrônômico. Faltava, no entanto, em suas palavras, assinalar “no âmbito das manifestações espirituais, aquela correspondente soma de atividades que a sua valorização intelectual exige”. Trata-se do exercício da sensibilidade angolano-portuguesa, hábil na contribuição do patriotismo (sempre em curso), motivo que explica a publicação do livro. Em 1928, um colono já teria expressado a importância da literatura na consagração da obra nacionalista: “quanto mais se ler, a nossa literatura nas colônias, tanto mais da mentalidade nacional, se criará a mentalidade das populações das terras de aquém-mar” (DIAS *apud* GONÇALVES, J., 1964, p. 318).

Os prazeres do espírito são limitados para o homem que emigra para a África: falta a música, falta o teatro, faltam os museus de pintura ou escultura. Que ao menos nos chegassem os benefícios da literatura trazendo-nos uma aragem da nossa terra, a ilusão momentânea de que Portugal nos considera ainda filhos seus e não como escumalhas relegadas à sorte e aventura.

Palavra, meus amigos: este sentimento de abandono tem um travo horrível, que nada adoça ou atenua (DIAS *apud* GONÇALVES, J., 1964, p. 318).

Além dos prazeres que as artes podiam propiciar era necessária a cimentação aos tijolos que mantinham a estrutura da colônia; era preciso cantar mais alto a nação portuguesa, elevar os seus feitos para o universo simbólico das coisas tanto nas colônias quanto na metrópole e continente europeu. Não bastavam as conquistas materiais, eram imprescindíveis também o reconhecimento e a glória. Por isso, analisa o major:

Nas doze composições que o formam, todas de inegável interesse folclórico, perpassa intuição nacionalista, por vezes tão intimamente vivida, que jamais poderá deixar de repercutir-se na alma de quantos verdadeiramente saibam compreender e sentir a profundidade dos vínculos espirituais em que se fundamenta o portuguesismo de Angola (MORENO In: D’ALMEIDA, 1949, s/p)

Em 1949, as ideias que fundamentavam a presença dos europeus em África caducavam e, provavelmente, com a mesma intensidade com que uma contranarrativa político-cultural se consolidava entre os africanos. Se toda a história da presença europeia no solo da África é marcada por resistências, as décadas de cinquenta e sessenta do século XX são o estopim. Os conflitos anticoloniais ficam acirrados e o território das representações, os códigos de pertença, isto é, as questões culturais entram na ordem do dia.

As *Imagens de Angola* são, por isso, também exercício de reflexão sobre as possibilidades de representação do mundo. Esta obra me permitiu transitar ainda mais nas multiplicidades de entendimento dos significados de *imagem*. D'Almeida compõe uma linguagem assentada em hibridismos no que diz respeito às capacidades de composição narrativa – ao transitar em temas do mundo português e angolano, do branco e do preto, do velho e do novo, da aldeia e da cidade, da tradição e da modernidade, da riqueza e da pobreza, da colônia e da metrópole. Faz uso de expressões, significados, palavras de outras línguas que se falava em solo angolano. Parece interessado pela pirotecnia dos polos extremados, as contingências do choque e os assombros (ou a naturalização) do entrelugar das coisas.

Ao chamar *Imagens de Angola* as cenas inspiradas no seu cotidiano de colono angolano descendente de português, d'Almeida ajusta seus casos contados no limiar da representação simbólica das palavras, ao reclamar a paisagem dos alfabetos e, sobretudo, por relacionar sugestivamente as suas memórias com as lentes de uma câmera, quando diz que sua objectiva fixou tais imagens em representações.

As memórias, que são constituídas por uma textura de imagens (GUIMARÃES, 1997, p. 30) e que tem seus traços desmaterializados gravados no sujeito numa linguagem sem suporte³⁵, ganha na escrita uma possibilidade de registro/representação. Guimarães, na obra *A vocação icônica das imagens*, define representação como “uma retomada ativa do que se apresenta”, que traz consigo “uma atividade e uma unidade que se distinguem da passividade e da diversidade característica da sensibilidade, faculdade receptiva que possibilita que o sujeito possa ser afetado. O entendimento, faculdade ativa, é fonte de representações” (GUIMARÃES, 1997, p. 42). Assim, imagens são dissecadas, constituídas e

³⁵ Guimarães (1997, p. 35) explica que para Platão os traços da memória podem permanecer “gravados na alma” graças “a uma linguagem sem suporte, desmaterializada, à qual a escrita estaria subordinada”.

desconstituídas em suportes que informam sobre sentidos e pertencimentos. Para d'Almeida, suas histórias estariam ainda à mercê do meio orgânico africano que, “simplista”, poderia ter comprometido suas capacidades de bem escrever.

O receio de que a ambiência da África pudesse afetar suas impressões e narrativas é parte do quebra-cabeça das alteridades experimentadas pelo povo português no além-mar. Para Henrique Galvão, o ex-inspetor da administração colonial portuguesa que citei no capítulo anterior, os portugueses tinham “perdido a alma” a partir do século XVI, quando intensificaram as atividades pelo mar (GALVÃO, 1930, p. 06). Ele se referia aos riscos do patrimônio civilizacional por causa do contato com o que consideravam “culturas inferiores” do mundo, riscos estes que davam aos portugueses uma marca única no planeta: a de ser um povo corajoso e benfeitor, capaz de enfrentar desafios inimagináveis em nome da consagração do projeto civilizador e catequizador.

Tanto as memórias d'Almeida, publicadas em 1949, quanto Galvão, em 1930, parecem fazer referência a uma contrapartida dos investimentos portugueses no Além-Mar. A intensidade dos convívios com os *povos colonizáveis* do planeta teve um custo: o distanciamento da Europa política e culturalmente e um conseqüente movimento de trocas entre os portugueses e os outros povos, o que acentuava processos de *desportugalização*, para citar uma expressão de Galvão. Estas considerações são interessantes na medida em que evidenciam as transformações pelas quais os colonizadores estavam também sujeitos, uma vez que as relações entre as civilizações não isentam uma das partes das influências recíprocas, mesmo quando estas experiências são baseadas em assimetrias.

No entanto, ao longo dos anos, os portugueses buscam acentuar o distanciamento identitário em relação ao africano ao mesmo tempo em que se esforçam para aproximar os africanos, sob sua tutela, ao mundo europeu. Isto é, pode-se concluir que as afirmações “Angola é Portugal” e “angolanos são portugueses” fazem parte de uma das estratégias de permanência e manutenção do projeto colonial, assentadas na organização dos sentidos de pertença nacional. As múltiplas experiências nas esferas políticas e culturais revelam, todavia, os paradoxos entre este discurso de legitimação e as práticas sociais.

3.2 Os olhos dos outros

*Quando olhamos para um espelho, não é o espelho que vemos. O que vemos é a
nossa imagem reflectida nele.
José Eduardo Agualusa, Barroco Tropical*

Imagem 19: Trabalhadores das salinas – Lobito, Angola. Cerca de 1968. Gosto muito da ideia de ensacamento de branquitudes que esta imagem sugere.



Fonte: LOUREIRO, 2009, p. 70.

A historiadora portuguesa Isabel Henriques, em sua obra *Os Pilares da Diferença: relações Portugal – África, século XV – XX* (2004a), explica que a imagem do africano no mundo português teria se configurado no século XV com a multiplicação da presença de escravos africanos em Lisboa. A relação histórica com esses africanos foi construída na base de construções dicotômicas na relação branco/ negro fruto dos juízos negativos sem trégua que atravessaram diferentes períodos, o que assegurou certa continuidade de imagens pejorativas que ressoavam em transmissões de valores e experiências portuguesas na educação, na família e na escola.

Elucida ainda que no último quartel do século XIX as memórias dos relatos de viagens – *best sellers* da literatura portuguesa desde o século XVI –, voltam à tona revestidas pelas outras narrativas e linguagens trazendo um quadro de referências que emoldura o negro numa banalização das antigas representações que também se estendem ao longo do século XX. Por meio dos jornais, anedotas, revistas em quadrinhos e livros para crianças, Henriques

explica como o imaginário sobre os negros foi atualizado através da produção iconográfica que retoma imagens da selvageria e animalização, materializadas na antropofagia, ou, quando os indivíduos de cor eram representados, integrando o espaço do branco, a eles eram reservados todos os papéis de subserviência.

Sobre essas imagens, Henriques destaca como as “marcas físicas” do corpo negro compunham o discurso da inferioridade visível através do nariz, do cabelo, da pele e também da língua. Continua a historiadora:

O corpo do africano não pode, no quadro desta análise racista, ser outra coisa que não seja a marca dessa inferioridade congênita: por isso é freqüente que ele seja apenas a força física despojada de qualquer faúlha de inteligência, sendo por isso idêntico aos animais selvagens que, em alguns casos, podem ser domesticados, o que não elimina a violência irracional da ferocidade. A tradição oral portuguesa considera os africanos como falsos super-homens, na medida em que são apenas pura força, e por isso mesmo seres lúbricos, preguiçosos e bestiais. (HENRIQUES, 2004a, p. 94-95)

Segundo a mesma autora, no universo cultural português consolidou-se uma relação direta entre trabalho e homem de cor, e tal analogia seria resultado da domesticação dos *hábitos selvagens* ligada ao trabalho pesado, considerado, portanto, como um dos mais importantes instrumentos de civilização. Sem a intervenção branca portuguesa homens e mulheres da África seriam resumidos a expressivas forças humanas sem inteligência. Esse discurso seria também fundamental para legitimar a imagem heroica do português que enfrentou e continuaria a enfrentar o desafio de domesticar seres como o chefe *nguni* de Moçambique, o Gungunhana, que foi capturado e exposto para a população de Lisboa em 1895, “num triunfo” à moda romana.

Imagem 20: Capa do Diário Ilustrado de 15 de março de 1896. Gungunhana à bordo do navio “África”, ao lado de suas esposas

DIÁRIO ILLUSTRADO

25.º anno 25 de Março de 1896 Numero 3256

Gungunhana—O herdeiro Godide, mulheres e filhos menores do Gungunhana

Novo retrato do Gungunhana.—Godide, o seu herdeiro presumptivo e seu rival.—O Gungunhana a bordo do "Africa".



GUNGUNHANA, (como elle apparece a Cabo Verde e a bordo do "Africa").



O GUNGUNHANA E AS SUAS MULHERES A BORDO DO "AFRICA".

GODIDE, (filho e rival do Gungunhana)



GODIDE, (filho e rival do Gungunhana).

—Alguns filhos do potentado vátua



OS FILHOS DO GUNGUNHANA



OS FILHOS DO GUNGUNHANA

Alguns filhos do potentado vátua

As duas primeiras gravuras, a que se referem a "Gungunhana" e a "Godide", são retratos que foram tirados em Lisboa, e que se encontram no presente número do "Diário Illustrado".

O Gungunhana que temo de ver a de perfil, em toda a figura da sua vida e de seu poderio, e que hoje de novo é rei e que como antes regnou a Cabo Verde, não foi tirado a fotografia, e que se encontra no presente número do "Diário Illustrado".

A segunda gravura, a que se refere a "Godide", é uma gravura que se encontra no presente número do "Diário Illustrado".

Os filhos do Gungunhana que se encontram no presente número do "Diário Illustrado", são retratos que foram tirados em Lisboa, e que se encontram no presente número do "Diário Illustrado".

Fonte: página da internet³⁶

No *Diário Illustrado*, de março de 1896, é possível ter uma dimensão desse imaginário português a que se refere Henriques. A quantidade de imagens na capa é explicada no texto do jornal como uma forma de satisfazer a curiosidade dos leitores que “tanto se entusiasmaram, num santo patriotismo, com as immorreitoras glorias alcançadas pelas armas portuguesas”³⁷.

A imagem central é o Gungunhana “em toda a força da sua vida e do seu poderio”. Segundo o *Diário*, a fotografia atestava o seu estado físico e moral no momento em que entrou em Lisboa. A fotografia do lado direito retrata Godide, da dinastia dos Vátuas,

³⁶ “Gungunhana – O herdeiro Godide, mulheres e filhos menores do Gungunhana” - Alguns filhos do potentado vátua. *Diário Illustrado* de 15 de Março de 1896. Disponível em *Grand Monde: da imagem e da fotografia em Portugal*: <http://grandmonde.blogspot.com/2007_04_01_archive.html>. Acesso em: 10 de abril de 2010.

³⁷ Leitor, observar que nas próximas duas páginas, as aspas dizem respeito às citações deste periódico em análise.

apresentado como futura autoridade de um reino atrasado parecido com o seu avô e seu tio, este último descrito como um “déspota sanguinário para com os seus, um *inimigo da civilização portuguesa* da África Oriental” (ênfase minha).

Gungunhana já era famoso no cenário lisboeta. Apresentado como “sagacíssimo preto”, o jornal explica ao leitor que sua conduta era minimamente baseada numa “certa instrução... relativa”, já que chegou a frequentar a escola de arte e ofícios de Moçambique, “fallando, bem que mal, o portuguez; sabendo até fazer o seu nome, n’uma calligraphia rudimentar, é ao mesmo tempo um Lovelace, um D. Juan do sertão, o terror dos maridos... com dez, vinte, trinta, cinquenta mulheres. Heroe lascivo amante aos centos!”.

O texto se desenvolve em torno da matriz da discriminação portuguesa que o situa num quadro referencial já aqui exposto, sendo praticamente impossível qualquer outro tipo de interpretação. Os adjetivos que partem de inventários demonstram a percepção de um imaginário calcado na memória do império português, por isso embebido em relações de centenas de anos atrás, como é possível entender que “a galeria de retratos do Diário Ilustrado, com respeito á campanha de Lourenço Marques, está ainda muito longe de se completar”. Observa-se, portanto, um retorno à memória do explorador e comerciante português Lourenço Marques – nome que batizava a capital de Moçambique na época, hoje, Maputo. O Diário faz referência ao processo de catalogação e disponibilização de mais fotografias que, logo depois, seriam transformadas em “gravuras”, o que facilitaria sua reprodução.

A imagem fotográfica funciona, portanto, como um instrumento capaz de sugerir a realidade fotografada bem como de permitir o estudo da realidade imaginada por quem a confecciona. Para Ana Silva (2009), que desenvolveu um estudo sobre as fotografias feitas pelos portugueses em Moçambique, em 1929, “as fotografias são performativas, fazem parte do processo de construção e de reconstrução da ordem (natural, social) do mundo, produzem e/ou reproduzem as classificações e as identificações do espaço social”. Funcionam também como instrumentos capazes de sugerir a realidade “objetiva” dos elementos fotografados, bem como registra “as realidades imaginadas por quem fotografa, pessoas e instituições que ‘encomendam’ fotografias, por quem as recolhe, seleciona e organiza” (SILVA, A., 2009, p. 107). À produção e circulação destas imagens ainda está vinculada a autoridade ligada à capacidade de captação do real.

Os materiais fotográficos, assim como os fílmicos, portanto, podem deslocar paisagens do mundo, inaugurar imagens anteriores para aqueles que as veem. Além disso, podem sugerir interpretações e visibilidades e invisibilidades. Portanto, saber quando, como, quem e para quem tal material foi produzido pode informar muito, uma vez que o discurso visual geralmente prevê um público específico, previamente escolhido, articula narrativas e, por isso, sugere interpretações e visões de mundo.

O tema da prisão de Gungunhana é atrelado à propaganda colonial portuguesa dezenas de anos depois, por exemplo, numa ficção cinematográfica dirigida por Jorge Brum do Canto: *Chaimite, a queda do Império Vátua* (Portugal, 1953). O filme, que trata da chegada de campanhas militares portuguesas em Moçambique no final do século XIX, para pôr fim às revoltas do povo Vátua, lideradas por Gungunhana, é uma excelente oportunidade de analisar, dentre outras coisas, as permanências de elementos de narrativação do Império Português e do chamado *espírito civilizador* do seu povo que observo também no *Diário Ilustrado*.

As imagens selecionadas para informar ao leitor do jornal sobre a prisão de Gungunhana funcionariam como um aperfeiçoamento dos discursos coloniais ainda mais reforçados: “... valente, como poucos; manhoso, como um político. A pequena ilustração não fez mais do que aperfeiçoar-lhe os maus instintos nativos. É um verdadeiro personagem de romance.” O africano seria o grande dispositivo de atualização das novidades para um público sequioso por imagens que atualizariam seus imaginários metropolitanos. Assim, finaliza o texto do jornal: “Temos verdadeiras novidades, que previamente anunciaremos, esperando a continuação do favor público”.

Os discursos de inferioridade dos negros revestem-se, portanto, de outras práticas e linguagens. O apelo à espetacularização e à produção/circulação iconográfica traduzia projetos políticos coloniais acentuados no final do século XIX quando a presença dos portugueses em solo africano se multiplicava. Já vimos com as pesquisas de Wheeler (2011, p. 152) que após 1875 houve uma “revitalização geral do esforço colonial português” que se concretizou em ações como novos incentivos para de chegada de imigrantes; controle mais rigoroso dos assuntos coloniais; mudanças na legislação e alterações significativas nas competências administrativas da colônia e suas relações com a metrópole³⁸.

³⁸ Algumas destas especificidades serão analisadas adiante neste capítulo.

É importante salientar que à colonização de Angola estão ligadas outras experiências de conduta da gestão e controle dos territórios que estavam sob a tutela de um país europeu e, em relação a isso, destaco o fenômeno das Feiras e Exposições Coloniais que os países em marcha imperial passam a empreender ainda no final do século XIX. Estes eventos configuram-se como um mecanismo de propaganda nacionalista que torna espetáculo as narrativas sobre o exótico que há muito tempo circulavam nas metrópoles. Este é um aspecto que talvez explique o sucesso de público destas iniciativas.

É este o contexto em que as novidades do mundo moderno despertam cada vez mais nas pessoas o hábito de tomar as ruas, de experimentar outras possibilidades de circulação e consumo de produções culturais; época em que o universo urbano apontava outras dimensões de experimentar o lazer, o divertimento e as catarses coletivas.

A fotografia e o cinema, aparatos técnicos ocidentais, símbolos da dinâmica e das potencialidades da modernidade, têm em suas trajetórias, desde o início, uma forte relação com as práticas de poder. Uma vez consagrada a importância das representações fílmicas para o comércio e para as identidades, muitos daqueles que exerceram o poder financeiro, ao longo do século XX, atrelaram seus investimentos na produção e circulação de imagens pelo mundo. O surgimento do cinema no final do século XIX, aliás, coincide com os movimentos nacionalistas europeus e, desde então, “foi o instrumento e o meio de identificação ou de projeção (imaginária ou simbólica) que os Estados encontraram e utilizaram, mais ou menos deliberadamente, para construir e fixar o elemento nacional” (BAMBA, 2006, p. 136).

É de se problematizar, portanto, o paralelismo do processo de popularização do cinema com a atração do exotismo e a exibição da diferença, isto é, da espetacularização dos universos simbólicos que estavam para além do ocidente. As novidades: imagens projetadas e exotismo teriam, juntos, inaugurado significados, fundado locais de percepções e elaborações de paisagens e sentidos na imaginação coletiva.

Em 1897, por exemplo, menos de dois anos depois do lançamento do primeiro filme, em Paris, pelos Irmãos Lumière, houve uma Exposição Universal em Bruxelas e Teverueren, na Bélgica, onde teria sido a primeira tentativa ocidental de utilização do cinema como um objeto de propaganda colonial, o que é hoje o Museu do Congo. Boulou De B’Eri explica que houve um pavilhão especial, reservado especificamente para exibição destas imagens,

qualificadas como referentes ao universo da zoologia. Aos africanos estava ligada a ideia de animalização, mercadoria e de curiosidade (DE B'ERI, 2006, p. 59-60).

Nas Exposições, o “outro” ganha materialidade visível e as “pessoas de cor” são transformadas numa categoria discursiva de representação do exotismo ou da ausência de civilização num espetáculo que atraía milhares de pessoas. Estes eventos se transformaram num local privilegiado onde se compartilhavam as premissas coloniais ali disseminadas e aconteceram não apenas na Europa.

Conta-nos o historiador Jaime Almeida que em 1893 houve uma grande Exposição Universal Colombiana de Chicago, nos Estados Unidos. O evento marcava as comemorações do quarto centenário da chegada de Colombo ao continente americano e os EUA tinham a oportunidade de tornar público a resignificação com suas memórias e identidades, “reconsiderando seu lugar no continente e no mundo” (ALMEIDA, J. 1992, p. 107). Como um fenômeno de sua corrida imperial, os norte-americanos buscavam afastar-se definitivamente da identidade de colonizado, por isso, celebravam o fechamento da fronteira do oeste do país e fizeram perceber que tinham um programa de pacificação mundial que incluía também a civilização da África. Entre as atrações dessa Exposição, havia um zoológico com animais selvagens domesticados e uma réplica de uma aldeia do Dahomé, havia pouco tempo conquistada pelos franceses. Explica um narrador no artigo de Almeida que cerca de sessenta pessoas representavam na Exposição o último reinado independente do continente africano com danças, saltos e corpos contorcidos “da forma mais hedionda e selvagem que se pode imaginar”.

Para Stam e Shohat (2006), as construções visuais produzidas pelos impérios ajudaram a formar um espiral ao redor do mundo, atribuindo às viagens e conquistas imperiais um “sentido visceral e dinâmico”, já que os diferentes meios de comunicação, divulgação, fábricas de fantasias e ilusões acabavam diminuindo ou amenizando distâncias culturais, econômicas, políticas e étnicas.

No caso da tradição ocidental, que manteve atrelada a relação entre captação de imagens e visibilidade = verdade, Maurel (1997) oferece pistas sobre os desdobramentos de uma geração inteira constituída por intensa produção e consumo de imagens, como é o caso do período correspondente à transição do século XIX para o XX. Seu argumento é centrado na ideia de que neste contexto, antes de conseguir representar o mundo por meio do

fotograma estático, ou melhor, do recorte da realidade, possibilitado com a técnica da fotografia, o operador da câmera empreendia a sua transformação. Ao realizar um balanço histórico, o autor sugere:

Transcorreu todo um século, e retrospectivamente percebemos muitíssimos aspectos. Descobrimos, por exemplo, que em 1900 nenhum outro ser transformou tanto o mundo quanto o fotógrafo, quando tentava apenas representá-lo. Progenitor do cinema e da TV, trabalha desde então para nos lembrar a preferir não o ser, mas o seu plágio, seu retrato, para substituir o rosto pela máscara e oferecer, finalmente, mais realidade na cópia que no original, o que parece ser, hoje, a única verdadeira inovação do nosso tempo. (MAUREL, 1997, p. 31).

Interessa-me, então, problematizar as formas pelas quais as potencialidades do uso propagandístico destas linguagens foram exploradas pelos portugueses. Na conclusão da palestra proferida por Henrique Galvão, *Nacionalização de Angola*, em 1930, o militar afirmou que era necessário realizar-se “uma intensa propaganda de Portugal, exercida pelos meios práticos que o carácter da época impõe”, como o citei aqui no final do capítulo II. Ele parecia fazer referência às novas possibilidades de expressão, produção e consumo popular que, inclusive, os franceses, belgas e norte-americanos já tinham feito uso, nomeadamente, no que diz respeito à publicidade da colonização.

Galvão, inclusive, faz parte da organização geral da *I Exposição Colonial Portuguesa* que foi inaugurada na cidade do Porto, em junho de 1934. Nas palavras de Henriques (2004a, p. 96), o evento “constituiu a primeira síntese da visão iconográfica portuguesa, para reforçar os grandes eixos do discurso ideológico”. Entender a sua existência, partindo daquilo de que se alimenta – as memórias e os projetos coloniais portugueses de reorganização dos territórios do ultramar – tal exposição elabora uma construção do que seria a África portuguesa para os portugueses e para o mundo; demarca em escalas ainda muito maiores o papel deste país para o também contínuo processo civilizacional pelo qual suas colônias deveriam estar submetidas.

Respeitando o modelo da Exposição Internacional da Porte Doreé, em Paris, em 1931, a exposição portuguesa – acompanhada por conferências, colóquios e reforçada por um esforço significativo de publicações – quer apresentar aos portugueses uma visão global da “sua” África. Trata-se sobretudo de uma manifestação patriótica que convida os portugueses, pela primeira vez, a olhar o conjunto das “suas” colônias, que incluem também pela primeira vez “amostras” das diferentes populações, africanas

e asiáticas, de Cabo Verde a Timor (HENRIQUES, 2004a, p. 96, aspas da autora).

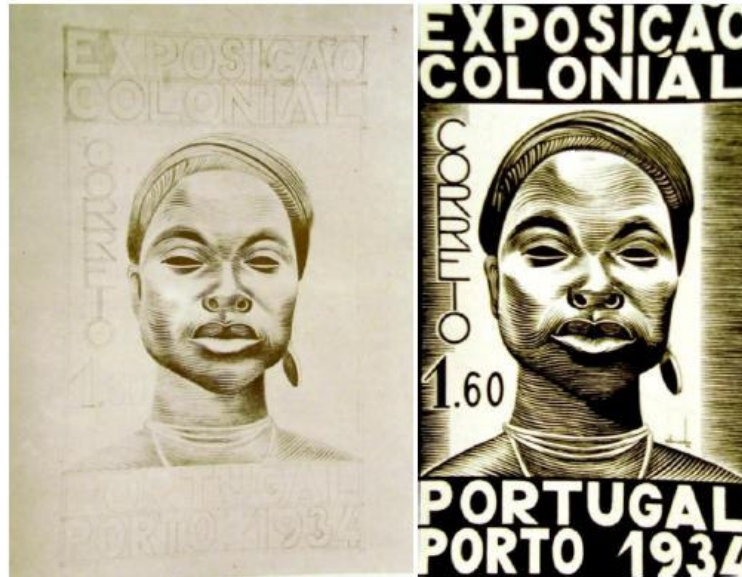
Não por acaso, explica Henriques (2004a, p. 97), na exposição das colônias são utilizados símbolos para designá-las, como o elefante, o leão e o leopardo: animais selvagens que podem ser facilmente dominados com as armas europeias. Tais imagens, inseridas no contexto da exposição e embebidas das narrativas preconcebidas dos imaginários dos frequentadores do evento, sinalizavam para os visitantes a relação entre os africanos e aquela natureza específica que precisava ser domesticada. A dicotomia corpo nu e corpo vestido traduzia a intervenção dos esforços missionários, o que permitia dar conta da dimensão da intervenção e do muito que ainda era preciso ser feito.

Imagem 21: Está escrito no jornal: “Mais um curioso aspecto dos indígenas ontem chegados a Lisboa: os “bebés” de ébano vão, decerto, constituir um belo atractivo da Exposição”. Fotografia publicada no Jornal O Século, de 18 de junho de 1934.



Fonte: PEREIRA, 2011, p. 593.

Imagem 23: Selos alusivos à I Exposição Colonial, de Eduardo Mata. Estudo e trabalho final



Fonte: PEREIRA, 2011, p. 606.

Assim, as teses racistas se configuram e materializam nas possessões portuguesas no dia-a-dia desses sujeitos, a elaborar paulatinamente hierarquias sociais baseadas tanto na cor da pele, como também no comportamento, no jeito de falar e vestir.

Todavia o esforço destes agentes não pode deixar de ser contradito pelos colonos, que rejeitam os africanos que, recorrendo à assimilação, procuram-se infiltrar-se no tecido social especificamente português. Os colonos “angolanos” deram a estes homens a designação caricatural de “calcinhas”, para os expulsar do espaço urbano “português”, forçando-os a regressar ao seu estatuto de “selvagens”. A violência da caricatura mantém-se muito activa, por isso a hierarquia das raças pode ser o garante da dominação portuguesa exercida freqüentemente por homens e mulheres analfabetos – ou iletrados – não dispendo de nenhuma competência técnica significativa. (HENRIQUES, 2004a, p. 97-98).

Esta contradição explícita é sintomática nas análises que fiz sobre os filmes realizados pelos portugueses sobre Angola. As imagens muitas vezes traem as tentativas de construção de um discurso anunciado pelas legendas ou pelos narradores. O poder deste chamado cinema colonial em contradizer sua própria ideia foi utilizado a favor da luta de libertação nos anos da guerrilha. Luisa D’Almeida, primeira diretora da Cinemateca de Angola independente que, com suas memórias muito contribuiu para esta tese, revelou-me, em entrevista realizada em fevereiro de 2012, que quando morou na Suíça nos anos de intensificação do aparelho repressor em Lisboa, os filmes feitos pelos portugueses eram

exibidos para os suíços para denunciar o colonialismo: “os próprios documentários portugueses por si só falavam, embora sendo laudatório, nas imagens via-se perfeitamente o que se passava do outro lado”³⁹.

3.3. Iconosfera Colonial

*Nós enxergamos tudo num espelho, obscuramente. Às vezes conseguimos espiar através do espelho e ter uma visão de como são as coisas do outro lado. Se conseguíssemos polir mais esse espelho, veríamos muito mais coisas. Porém não enxergaríamos mais a nós mesmos.
Jostein Gaarder. Através do Espelho.*

Quando saí em busca de informações a respeito de produções fílmicas portuguesas sobre Angola durante os anos que antecederam a eclosão da guerra colonial neste território, o título de um artigo da revista *Imagem* – periódico lisboeta de assuntos cinematográficos – chamou a minha atenção: “O cinema português não pode desconhecer o ultramar”. Publicada em dezembro de 1960, o texto se referia a uma categoria relevante: a noção de *espaço cinematográfico*. Sugeriu o autor que da mesma maneira que Portugal era uma “unidade dispersa”, assim também era seu cinema e que a integração de todas as partes era uma demanda urgente para a realização de “uma tarefa verdadeiramente nacional”, de modo que o referido espaço cinematográfico constituísse igualmente um “grande bloco unido”.

A plateia portuguesa já estaria saturada “de fados e toiros, de Nazaré e vira minhoto” e, decididamente, era imprescindível conhecer o ultramar, *antes que fosse tarde*. Posso inferir que esta advertência, proferida dois meses antes da eclosão da guerra colonial (04 de fevereiro de 1961), reitera as intenções do uso das potencialidades da linguagem fílmica na consagração do território português e do seu nacionalismo, numa época marcada por intensos movimentos anticoloniais em várias partes do continente africano, e as possessões portuguesas não estavam incólumes, como já vimos em *Quando cultura é luta e luta é cultura: “Vamos descobrir Angola!”*, no capítulo II. Nesta perspectiva, o artigo faz uma

³⁹ Consultar mais informações sobre Almeida no capítulo V.

análise pertinente: “Perdida a ocasião de aproveitar o excepcional momento que foi a Exposição Colonial, em 1934, só em 1940 se estreou um filme português passado no Ultramar”, que foi *Feitiço do Império* (Antonio Lopes Ribeiro, Portugal, 1940), resultado da I Missão Cinegráfica. Diante da insuficiência e precariedade da produção de imagens coloniais a publicação questionava: “Desde 1930, que fez pelo Ultramar o cinema nacional?”.

Esta questão acabou direcionando esta pesquisa para algumas décadas antes, pois associava as transformações advindas na cena política colônia/metrópole com relação ao Estado Novo português, quando a centralização do poder dos territórios ultramarinos foi decretada e a política colonial mais amplamente celebrada em Angola. Interessei-me então pelas ressonâncias das medidas deste governo nas dimensões culturais em território angolano, principalmente do que dizia respeito à produção cinematográfica em Angola ou sobre Angola.

Conduzido aos arquivos da Cinemateca Portuguesa dos anos 1930 em busca de pistas, encontrei uma série de desdobramentos notáveis para a compreensão de alguns referenciais das produções das imagens em movimento em Angola feitas pelos portugueses e direcionadas ao circuito popular metrópole-colônia. Concentrei a minha atenção na busca de uma documentação que implícita ou explicitamente abordasse questões ligadas ao olhar, à memória e às múltiplas potencialidades da linguagem fílmica nas relações sociais. Além dos arquivos, bibliografias também sugeriram diálogos oportunos. Nas palavras de Carla P. Ribeiro,

As décadas de trinta e quarenta do século XX português constituem, dentro da trajetória bastante irregular do cinema nacional, a época de maior regularidade. Com efeito, foi neste período que se verificou um considerável desenvolvimento do meio cinematográfico nacional. Este revelou-se um tempo dinâmico, quer a nível da produção, com o aparecimento dos filmes sonoros e das produtoras nacionais e respectivos estúdios, quer no que ao consumo diz respeito, com a multiplicação de salas de cinema; traduziu-se ainda no advento de revistas da especialidade, como a *Kino*, a *Imagem* ou o *Cinéfilo*, e no aparecimento de importantes realizadores portugueses. (RIBEIRO, C. 2011, p. 209).

Foi diante deste quadro que percebi, por exemplo, que um tipo específico de cinema fora pensado e elaborado por dentro das estruturas da colonização. Esta constatação relaciona-se com a perspectiva metodológica de pôr as imagens cinematográficas em associação com outras linguagens sem negligenciar os contextos históricos em que foram

produzidas, circuladas e consumidas, o que permite compreendê-las como experiências sociais de visualidades. Primeiramente, é importante que se destaque que o fenômeno da produção e circulação crescente de imagens configura uma certa *cultura visual* que não está isenta de relações de poder, como vimos na discussão anterior *Os olhos dos outros*. Posto isso, torna-se fundamental depreender que as investidas do Governo português pós-1926 vai potencializar a engrenagem política calcada na atualização da vocação civilizacional portuguesa, que em décadas anteriores já estava em marcha, afinal fez parte das estratégias do Estado Novo o investimento no potencial propagandístico.

Nesta linha de interpretação, posso inferir que uma maior circulação de fotografias, jornais, revistas, filmes, tudo isso junto auxiliou na maturação de uma *iconosfera colonial* concebida a partir do conjunto de imagens que constituíam as experiências visuais baseadas em codificações com referências nas experiências sociais daquela época. E, como apresentei na discussão anterior deste capítulo, *Os olhos dos outros*, as imagens construídas sob a chancela do Estado Novo provavelmente encontraram receptividade num público que já acompanhava um processo de elaboração de alteridades demarcadas significativamente para se fazer sedutor o *mundo das imagens* (icon + esfera). Nesta parte da pesquisa, torno problemático também o chamado *cinema colonial*, uma vez que decorre de montagens das captações de paisagens angolanas⁴⁰ (produzidas, circuladas e consumidas tanto em Angola quanto em Portugal e em outras colônias) e tal como as outras imagens, também implicam nas configurações das memórias coletivas. Como parte das experiências visuais, de que maneira estas narrativas fílmicas inspiraram a contraimagem cinematográfica realizada pelos grupos envolvidos na luta anticolonial e na Angola independente? Ressalto que embora as expressões *contraimagem* e *contranarrativa* sugiram uma interpretação binária, não é assim que eu as entendo. Tanto as imagens e narrativas construídas pelos colonizadores quanto as criadas pelos indivíduos envolvidos na luta anticolonial são constituídas de contradições e ambas são resultado de processos de hibridiz e contribuições de múltiplos pertencimentos políticos e culturais, os quais tento identificar e problematizar.

⁴⁰ Compreendo *paisagem* como experiência visual de determinado espaço, levando em consideração as dimensões culturais do visível.

Iconosfera colonial dialoga problematizando com a ideia de *colonialidade visual*⁴¹ presente na pesquisa de Teresa Pereira (2001) que, em suas palavras, trabalha com a formação de imaginários visuais em torno de Angola, principalmente a partir da década de 1930 e o impacto das suas representações na pintura, tanto na época do colonialismo português, quanto na pós-independência. A expressão cunhada por mim, no entanto, dirige-se para viabilizar minha compreensão dessas experiências visuais de acordo com os caminhos metodológicos e discussões teóricas mais afins às problemáticas desta tese.

Os usos e abusos das imagens dos territórios colonizados foram uma tendência imperial, como já assinalai. A Revista *Cinéfilo* de primeiro de fevereiro de 1930 publicava a opinião de Manceron – residente geral da França na Tunísia – sobre a utilidade do cinema feito na colônia. Ao descrever a exuberância das paisagens das possessões francesas, ele assegurava que a palavra e a pena eram impotentes para descrever os maravilhosos espetáculos da natureza e impactar o público, de modo que somente a tela do cinema poderia “realizar êsse esforço suprimindo o tempo e o espaço para transportar o espectador”⁴². Este fenômeno, tornado público – com a participação de toda a gente da França, com destaque para os jovens estudantes –, seria motivador para elevar o orgulho da nação por meio da “cativante” e “variada” “*fisionomia*” (ênfase minha) dos domínios ultramarinos. De acordo com o político, o cinema possibilita a gravação das múltiplas imagens no espírito das pessoas, uma vez que “a memória visual possui faculdades prodigiosas de adaptação”⁴³.

Pouco mais de um ano depois a Revista *Imagem* se lamentava: “Nós que somos um país colonial, não temos nenhum filme para exhibir na Exposição de Paris”⁴⁴.

Desde os primeiros bancos de escolas que nós freqüentamos, nunca mais se deixou de ouvir falar na extraordinária importância dos nossos domínios

⁴¹ Pereira, ao discutir premissas conceituais de Terry Smith (*apud* MIRZOEFF, 1998, bibliografias do seu texto), afirma que “A instauração e implementação dos sistemas coloniais encontraram-se comprometidas com a criação de uma *colonialidade visual*, materializada através de fotografias, mapas, desenhos, pinturas, ou a recolha de colecções de ‘arte’ e ‘artesanato’. O conjunto destes objectos e imagens concorre para a estruturação de uma cultura visual que desempenhou um papel de relevo no âmbito da apresentação, descrição e justificação de uma ordem colonial.

Dada a performatividade da imagem, poderemos afirmar que o discurso visual integra uma ‘micro-física do poder’, multiplicando-se em diferentes ‘regimes visuais de colonização’ desde a cartografia, à fotografia, cinema, artes plásticas, etc” (PEREIRA, 2011, p. 63-64).

⁴²Revista Cinéfilo. N° 76, 01-02-1930. Lisboa.

⁴³*Idem*.

⁴⁴Revista Imagem. N° 25. 10-04-1931, p. 06.

coloniais. Pode-se mesmo afirmar que não é português, verdadeiramente português, quem nunca afirmou, com um gesto dogmático de patriótico orgulho, que “Portugal é a quarta potência colonial do mundo”. Podemos não saber mais nada que justifique a nossa razão de existência privilegiada à face da terra, porque esta simples afirmação chega para esmagar todo e qualquer cidadão estrangeiro que caia na esparrela de fazer insinuações pseudo-desconcertantes acerca da nossa aparente insignificância [...]. Pois bem: nós portugueses, também temos em África elementos tão pitorescos e valiosos para a realização de documentários no gênero desses, que assombrariam o mundo e esclareceriam duma maneira decisiva sobre quaisquer dúvidas que nele possa haver da nossa suprema razão de independência⁴⁵.

E, de fato, uma série dos chamados eventos exóticos dos calendários dos povos nativos das colônias portuguesas é citada. Aliás, é válido ressaltar que durante a pesquisa percebi um esforço recorrente em distinguir o exotismo dos territórios lusitanos em África em relação aos outros povos indígenas do mundo. Nesta linha tendenciosa, o autor conclui: “não imaginem que cito estes pormenores dos costumes dos nossos indígenas por vício de erudição. Cito-os apenas para lhes dar um exemplo do pitoresco e da *fotogenia* das nossas províncias ultramarinas, ainda cinematograficamente inexploradas”⁴⁶ (ênfase minha).

Percebe-se que tanto no caso do texto daquele francês quanto desse português, as colônias são descritas como motivadoras de narrativas imagéticas de legitimação nacionalista- colonialista da metrópole. São estas um elemento chave para compreensão da categoria *iconosfera colonial* que se discute nesta tese, assim como estimulador para aqui refletir as percepções de contradições e outras arestas de sentidos deste mundo de imagens.

A todos os artistas – e com mais ênfase aos cineastas –, era lançada a missão de “Trazer para os olhos dos portugueses comodistas, a vida de além-mar, chicotear, com essa lição admirável o seu carácter apático de falhados, é um dever que se impõe aos realizadores portugueses” (ênfase minha). A estes, sucederia assentar a base dos interesses nacionalistas, no “dever de fazer algo por Portugal”, é o que sugere a edição de *Imagem* de janeiro de 1932, cujo título é mais um lamento: “Portugal não produziu ainda um filme colonial que mostrasse ao mundo um pedaço da África portuguesa”⁴⁷.

⁴⁵ *Idem*.

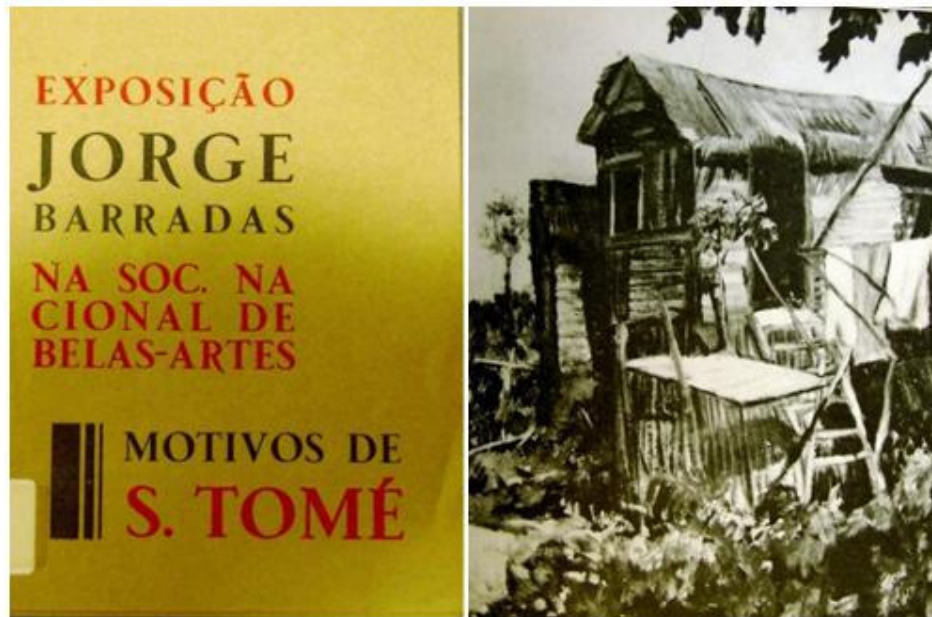
⁴⁶ *Ibidem*, p. 07, (ênfase minha).

⁴⁷ *Imagem*, n° 48, 21-01-1932.

Objetivava-se com as narrativas fílmicas do além-mar fortificar a dimensão colonial de Portugal nos filhos da terra, “de maneira a criar uma ‘opinião’ colonial, forte e consciente, empreendedora e audaz”. Era importante potencializar o otimismo na mocidade portuguesa, e para que este tivesse consistência, era preciso estar contida uma finalidade convincente. Nesse sentido,

o cinema moderno, instrumento precioso de orientação e cultura, tem um lugar preponderante na “integração colonial” da nossa juventude. [...] Que admiráveis filmes os realizadores portugueses poderiam dar-nos, se se dignassem olhar para a história, para a natureza, para os costumes da nossa África! [...] que conjunto formidável de motivos estão à sua disposição, onde podem buscar assuntos para os seus filmes, em terras da sua Pátria, tão insuficientemente conhecida de seus filhos, como o fez o pintor Barradas, para os seus admiráveis quadros⁴⁸ (aspas do texto).

Imagem 24: Catálogo da exposição de Jorge Barradas na Sociedade Nacional de Belas-Artes e “Casa de Negros”, de sua autoria, 1931.



Fonte: PEREIRA, 2011, p. 595; 600

Ante este quadro de referências, o que distinguiria o cinema colonial das outras formas de se fazer filmes? Para Alves de Azevedo⁴⁹, diferente do “cinema vulgar” – que teria

⁴⁸ *Idem.*

⁴⁹ O artigo *O cinema e a Geografia* integra uma sessão intitulada *Documentários Coloniais* de autoria de F. Alves Azevedo e foi publicado numa das revistas de temas cinematográficos de Lisboa, provavelmente em 1930 ou alguns anos antes, uma vez que faz alusão às expectativas da Exposição Colonial de Paris, de 1931.

a missão de divertir e moralizar, “como deseja a virtuosa América”, ele primeiramente teria o compromisso de instruir e informar sobre as possessões do ultramar; de apresentar ao público seus aspectos, fundado, sobretudo, na possível substituição de uma viagem ou de uma ida ao espetáculo; “enfim de nos preparar para a compreensão dum mundo do qual estamos afastados pelas distâncias ou por diferenças étnicas profundas”⁵⁰.

Para além de mera propaganda, o cinema colonial deveria ser constituído por elementos próprios capazes de suscitar uma cuidadosa aproximação de mundos, como um aparelho equalizador de desproporções das dimensões físicas e espirituais. Integrante da *Sociedade de Geografia de Lisboa*, Azevedo desejava que os cineastas fossem mais bem preparados para lidar com a construção das imagens coloniais, para evitar “‘vigarices’ da paisagem pitoresca”. De acordo com ele, somente um trato específico dos cenários – a partir de conhecimentos da geografia e da técnica cinematográfica – poderia funcionar como estímulo de memorização mais efetiva dos referenciais imagéticos no imaginário dos portugueses:

Nada seria mais fácil ao cinema contemporâneo do que dar-nos uma imagem exacta dessas condições geográficas.

É o A.B.C. dessa nova manifestação humana. Mas isso faz-se.

Alguns espectadores pouco exigente dirão: sim, e a sua memória de cinematomanos, oferece-lhes com efeito uns vagos ambientes de recantos de florestas, de savana, de mato, com jogos de luz incidindo sobre regatos. Isto não impede que pela minha parte declare, com todas as forças de que sou capaz, que penso que o verdadeiro sentido cinematográfico “jamais” ou quasi nunca, houve o cuidado de nos fazer *passar sob os olhos* metodicamente as diferentes regiões duma colônia nos seus aspectos característicos, nas suas relações com a vida humana⁵¹ (ênfase minha).

Apesar das reclamações temáticas, estéticas e de abordagem, o chamado cinema colonial não conseguiu maiores reverberações em relação à produção e às suas capacidades de expressão como, por exemplo, a feitura de ficções diante do rico material inspirador tal como pareceu desejado por jornalistas e políticos⁵². Para ter conhecimento destas imagens,

Infelizmente, a página em que se encontravam as referências foi extraviada. Este artigo foi tão interessante para a reflexão aqui elaborada que resolvi utilizá-lo mesmo sem a sua cartografia de oficialidade que o rigor metodológico exige.

⁵⁰ *Idem.*

⁵¹ *Idem.*

⁵² Esta consideração consiste numa crítica às repetições temáticas e de abordagem das imagens captadas nas colônias que será melhor discutida no final deste capítulo.

dediquei várias semanas da pesquisa ao ANIM – Arquivo das Imagens em Movimento de Portugal (listagem em anexo), em Bucelas, cidade próxima a Lisboa.

As imagens em movimento mais antigas que eu vi neste arquivo que diziam respeito a Angola, constituíam um curto filme de cinco minutos que documentava a *Partida do Regimento de Infantaria 19 de Chaves para Lisboa e embarque para Angola* (1914). A câmera parada enquadra o registro de viagem, capta o movimento de saída da infantaria ainda em Portugal: homens, cavalos, charretes e algumas crianças. No processo da pesquisa, este filme sinalizou o tema do trânsito dos portugueses para as terras do além-mar, motivo que, aos poucos, desdobra outras abordagens, cenários, narrativas e, claro, questões que provavelmente extrapolaram as intenções dos realizadores, como é o caso do filme *Angola:Exposição Provincial agrícola, pecuária e industrial* (1923). Para além do registro do evento, basicamente documentado de acordo com os passos das autoridades presentes, há o destaque dos pavilhões da exposição e as sessões de algodão, café e madeira, vê-se as pessoas interagirem com a câmara ao acenar e observá-la. Estas imagens depois seriam exibidas nas salas de cinema da metrópole ou das colônias, antes de ser apresentada a obra em cartaz.

Muitos dos filmes que foram feitos na terra de Angola nas primeiras décadas do século XX registraram movimentos das autoridades, ressaltaram aspectos econômicos, e deram destaque para os povos dos interiores da colônia e para os temas considerados turísticos. O fio condutor principal das narrativas parecia ser o registro e a informação sobre eventos e curiosidades dos povos africanos. As análises desses panoramas sociovisuais, no entanto, revelam contradições, projetos de encobrimentos, intenções políticas entre outras interpretações possíveis.

Estas obras tinham Portugal e os portugueses no centro de suas narrativas. Quando os africanos aparecem, não possuem voz própria e são tratados na terceira pessoa; são apenas imagens para o texto do colonizador, ou servem como pano de fundo, segundos e terceiros planos. Este é um dado da pesquisa especialmente relevante porque indica uma possibilidade de acesso ao universo deste outro (que constitui a composição dos quadros), ao questionar a finitude do enquadramento e tornar imprevisíveis suas engrenagens de significação, como aliás é o risco de qualquer construção humana submetida a processos analíticos. O meu movimento de interpretação deste material fílmico, embora tenha estado

calçado em cuidados com as multiplicidades de sentidos das imagens e das potencialidades significativas dos aspectos técnicos, não primou por tentativas de esgotamento de análise. Centrei-me mais nas formas pelas quais os projetos políticos orquestraram jogos de sentidos por meio das imagens, por isso colocando em evidência o contexto histórico em que foram criadas; atentei-me aos deslocamentos estratégicos de sentidos de pertença e, deste modo, às diferentes configurações das memórias e das narrativas.

O estudo do cinema colonial permitiu observar, por exemplo, tanto nas imagens captadas em Portugal como na terra de Angola, a presença dos negros e das negras não assimilados ou em processo de assimilação nos panos de fundo, uma vez que as vezes em que se constituíram como motivos para os filmes a tentativa de significação era conduzida pelo narrador e geralmente estiveram calcadas na representação do que parecia exótico e pitoresco para os proprietários da câmera. No caso das cenas urbanas na terra do além-mar, se não esclarecedoras, algumas imagens dos africanos naqueles registros oficiais imagéticos são, no mínimo, perturbadoras: vemos homens, mulheres, crianças a circular descalços nas cenas públicas como espectros, tamanha é a sensação (minha ou deles?) do não-pertencimento. Observam, movimentam-se descuidados, às vezes eufóricos.

Numa primeira impressão, parece que propositadamente suas roupas eram feitas com o intuito de deformá-los, pois geralmente atestavam a desproporção dos cortes dos tecidos aos seus corpos, o que gera uma forte impressão de caricatura, tamanho é o impacto da comparação com os corpos portugueses que concorriam no enquadramento. Além disso, o fato de muitos deles estarem descalços parece mesmo atestar graus de exclusão naquele jogo social possível das imagens.

No entanto, é fundamental ponderar que mesmo com as possíveis tentativas de os colonizares tentarem coisificar e ridicularizar os africanos, estes também vão construir mecanismos de resistências. O olhar de Henriques para algumas fotografias das africanas no tempo da colonização em Angola contribui significativamente para pensarmos as vestimentas destes sujeitos numa perspectiva que oferece outras significações que não apenas a ideia de que as relações assimétricas do colonialismo a tudo definiriam. Interessa à professora Henriques, por exemplo, as formas pelas quais os angolanos e as angolanas se apropriavam de tecidos, cortes e estilos europeus para construir outros referenciais de belezas e dignidades.

Há especificamente um artigo seu chamado *A materialidade do Simbólico: marcadores territoriais, marcadores identitários angolanos (1880-1950)* no qual a historiadora observa uma imagem composta por algumas africanas numa rua de Luanda que posam para uma fotografia. Nesta, a professora nota uma “africanização das formas comportamentais européias” e convida o leitor a dar-se conta da importância do corpo africano na criação e na gestão de outras identidades. E chama a atenção para o fato de que os emblemáticos pés descalços podem ter uma conexão também com o respeito à relação sagrada com a terra e com os espíritos⁵³, enquanto os tecidos fornecidos pelos europeus se transformam no que ela chamou de “uma arquitetura angolana dos corpos, dos panos, dos movimentos” (HENRIQUES, 2004a, p. 38). Nessa linha de interpretação, conclui a autora que “o espaço é assim inteiramente recuperado pela invenção das luandenses que articulam os panos europeus e os ritmos e a dignidade africanos” (HENRIQUES, 2004a, p. 38). Esta dimensão é fundamental no entendimento da apropriação dos chamados colonizados que mantém algo de suas referências culturais próprias.

Assim, os filmes possibilitam o acesso a fragmentos visuais ali registrados do drama ou da trama da assimilação na sociedade colonial e suas múltiplas formas de significação nos corpos dos negros e das negras, cobertos ou parcialmente cobertos com as roupas “estilo europeu” e com os pés descalços. As marcas da civilização inconclusa ou de uma civilização apropriada ao gosto dos africanos estão presentes na elaboração visual das paisagens.

Na composição de muitos destes filmes, o enquadramento parece revelar olhares periféricos da sociedade colonial e os pés desnudos uma assertiva da impossibilidade de alcance ao completo universo do branco. Se havia um número significativo de assimilados na cena luandense – que entre o século XIX e as duas primeiras décadas do século XX teve o seu apogeu (WHEELER, 2001, p. 151), as imagens indicam, porém, uma preocupação dos realizadores em não evidenciar esta memória.

A imagética dos africanos e dos espaços coloniais assim feita pelos colonizadores parece conduzir os espectadores a assuntos relativamente bem delimitados e recorrentes. Concentram-se ou no protagonismo dos brancos, fossem eles políticos, administradores, missionários ou colonos, ou na objetivação dos negros, fossem eles considerados

⁵³ Numa possível perspectiva de compreensão fanoniana, teríamos: “A arma do combatente é a sua humanidade. [...] o sobrevivente, pela primeira vez, sente um solo nacional sob a planta dos pés. Nesse instante, a Nação não se afasta dele, ele a encontra aonde for, onde estiver- nunca mais longe, ela se confunde com a sua liberdade”. (FANON, 1968, p. 14).

assimilados ou indígenas. No processo de visionamento dos filmes, dediquei-me a observar temas que também identifiquei neste processo, entre eles: justificação da presença portuguesa via ação colonizadora; eventos em Angola; trânsito das autoridades portuguesas; capacidades do indígena para o trabalho e para a assimilação; riquezas geográficas e culturais de Angola; declarações de amor a Portugal; África como uma Europa possível; o trabalho dos missionários e das autoridades portuguesas; transplantação das referências portuguesas às terras angolanas.

Em relação à abordagem e estrutura narrativa, os filmes basicamente dividiam-se nos estilos *documentário* ou *cinajornal*. A restauração do nacionalismo português e a maturação dos sentimentos de pertença colonial do povo de Angola (entre brancos e pretos) à metrópole ou dos metropolitanos à colônia foram uma constante. Uma parte significativa dos documentários antes da eclosão da guerra anticolonial, insistentemente culminava numa odisséia recontada com base no culto aos portugueses, nas capacidades e possibilidades de transformação da imagem selvagem da África e na consagração de Angola como um lugar potencialmente estruturado para a chegada de novos colonos e para o turismo.

Nos filmes, muitos dos temas que assinalei intercalam-se. Darei seguimento a uma breve análise dos mesmos seguindo uma exposição relativamente linear dos anos em que foram exibidos. Viso identificar correspondências e contradições ligadas aos projetos de nacionalização portuguesa; problematizar os sentidos de angolanidade no percurso das estratégias de legitimação de que o território colonial *seria* Portugal; analisar as reorganizações das narrativas e memórias e disponibilizar para você leitor algumas interpretações deste cinema colonial que não se encontra acessível no Brasil nem disponível no mercado.

Nos primeiros anos da década de trinta os filmes não tem captação de áudio e as características de alguns espaços oferecem ao chamado cinema colonial um motivo inspirador pelas quais as imagens são montadas⁵⁴. Em *Queda do Dala - Angola* (1930) o elemento humano quase não aparece, dando lugar aos aspectos físicos das cataratas do rio Dala que são descritas em legendas em três idiomas: português, espanhol e inglês. Entre planos abertos e panoramas, vemos uma *cabata* junto à água que servia para abrigar

⁵⁴ Talvez já como inspiração de Azevedo da Sociedade de Geografia de Lisboa ou, pelo contrário, teriam sido filmes como estes que motivaram o autor a publicar o texto acima analisado (nota 48).

visitantes em dias de chuva. Noutro filme, provavelmente feito na mesma remessa, *Aspectos do Rio Quanza. Quedas do Lucala* (1930), também legendado em três idiomas, registra-se o “maior rio nascido em Angola”. Vemos na primeira cena africanos numa canoa, seguida de carros atravessando o rio por meio de uma balsa; um baobá, fragmentos do cotidiano dos indígenas e proteções no rio contra os crocodilos. O rio serve de transporte de pessoas e alimentos e, basicamente, o filme parece demonstrar que há estrutura para fazer turismo ou escoar alimentos por aquelas águas/territórios.

Em *Planalto da Huila* (1931) observamos que em meio às paisagens naturais, mesmo nos desertos, há presença portuguesa, inclusive sob o signo dos trilhos dos caminhos de ferro. Algumas imagens dedicadas aos indígenas surpreenderam-me pela beleza da composição, como foi o caso de mulheres a dançar ao som de tambores (que não ouvimos!). Uma delas é mostrada numa situação de transe descrita na legenda como “efeitos do feitiço”, o que revela a intenção em pontuar aspectos culturais dos povos de Angola sem perder de vista a preocupação estética. Destaco isso porque não é difícil encontrar quem resuma o considerado cinema colonial como uma síntese de precariedades técnicas ligadas à pobreza e limitações temáticas. Eu mesmo ouvi isso de outros pesquisadores e funcionários dos arquivos de Lisboa.

Para Seabra (2011), que realizou uma pesquisa com o cinema colonial, os empreendimentos ligados aos projetos de narrativa visual do império rendeu muito mais como um rico material de documentação do que algum contributo mais significativo à especulações estéticas. Eu não seria tão categórico, pois para além das questões ideológicas e dos problemas técnicos a mim importam mais os deslocamentos das câmeras, os movimentos dos desejos e projetos e as possibilidades de problematização desses olhares. E não deixo de conceber, nesse processo, as manifestações do belo na forma ou no conteúdo destes materiais. Entretanto, de fato, as produções sofrem de uma repetição de paisagens e de temas.

A representação do espaço cinematográfico tanto em *Planalto da Huila* como noutros filmes cuida de ressaltar a presença portuguesa nas paragens mais longínquas. Assim, a cidade Sá da Bandeira é descrita por ser o local dos antigos moradores: velhos madeirenses e os seus descendentes: pioneiros na colonização de Angola do século XIX. Vemos cenas da festa de Santo Antonio que teria sido trazida da Ilha da Madeira e que ainda

lá permanecia na Huíla. Numa procissão, negros e brancos celebravam separadamente a santidade.

As terras significadas pelos elementos portugueses são depois apresentadas em relação às suas potencialidades agropecuárias e mostra-se no mapa de Angola para situar onde se está falando. Aliás, certificar para o espectador a localização de Angola no mundo é um recurso didático bastante explorado nesta cinematografia. As façanhas de uma caçada num campo aberto com o uso de carros revelam um astucioso manejo das câmeras, de modo que a perseguição de um animal oferece à narrativa fílmica um sentido especial de aventura. A caça também será um tema explorado noutros filmes.

Em *Pesca da Baleia em Angola* (1932), vemos cenas da atividade pesqueira em alto-mar seguida do processo de organização e tratamento da carne do peixe, um trabalho que envolvia brancos e negros. Estes últimos, pareciam se tratar de não assimilados, e esta suposição é baseada nas observações de Henriques (2004a) sobre utilização de diferenciações hierárquicas de civilização, explicitamente elaborados na representação do corpo do africano (corpo nu apenas coberto com um pedaço de pano escuro sobre a genitália).

O espaço físico, como também assinalou esta historiadora, era um forte elemento de demarcação simbólica das orientações coloniais e os espectadores podiam observar este aspecto manifesto no filme *Fazenda açucareira "Tentativa"* (1932). Trabalhadores juntos às plantações de cana-de-açúcar e milho compõem os quadros, seguidos de uma vista panorâmica de mais terrenos preparados para o plantio. Depois do cotidiano de labuta, observam-se cenas das pequenas casas em conglomerados especialmente feitos para os trabalhadores. Em contraposição gritante, as casas dos portugueses são mostradas, o que denuncia as explícitas construções das territorialidades com base nas segregações. Esta exposição faz lembrar Fanon quando analisa tais disparidades espaciais:

a cidade do colono é uma cidade sólida, toda de pedra e ferro. É uma cidade iluminada, asfaltada, onde os caixotes do lixo regurgitam de sobras desconhecidas, jamais vistas, nem mesmo sondadas. [...] A cidade do colono é uma cidade saciada, indolente, cujo ventre está permanentemente repleto de boas coisas. A cidade do colono é uma cidade de brancos, de estrangeiros (FANON, 1968, p. 28).

Fanon não considerava a permanência do colonizador como uma possível identificação positiva, pelo contrário. O colonizador era estrangeiro. As idas e vindas dos portugueses a Angola também fizeram parte dos temas recorrentes do chamado cinema colonial português. *De Lisboa a Luanda* (1932) concentra a narrativa na travessia do mar e em descrições da capital da colônia. Este fora o primeiro filme que se preocupou mais com a apresentação da história de Angola depois transformada num clichê. Das cenas do navio no convés em Lisboa à vista da embarcação no horizonte rumo às terras do além-mar, chega-se ao cotidiano “monótono” das águas, segundo a legenda do filme. Mostram-se o mapa e a rota que está sendo feita da metrópole à colônia.

A baía de Luanda também se constitui numa *imagem referência* do cinema colonial sobre Angola. Sua panorâmica permite a realização de uma síntese de beleza, progresso e ênfase nas marcas portuguesas no território através da sua arquitetura e urbanismo. Assinala-se no filme: “Luanda é a capital a quatro séculos”. A câmera entra em Luanda e vemos um guarda local a trabalhar descalço. Em seguida, numa imagem descrita como “um soba civilizado” o vemos sorrir, falar algo e acenar para a câmera. A legenda explica que houve invasão dos holandeses em Angola e que os portugueses nunca permitiram o avanço dos mesmos. Ruínas de fortalezas e canhões parecem querer assegurar a veracidade dos conflitos no passado e também parecem que continuarão a dar sentido às narrativas de exaltação do passado de disputas e de vitórias portuguesas noutros filmes. Neste bojo, os heróis lusitanos são enaltecidos: “Nas lutas com o gentio, distinguiu-se o Capitão Luiz Lopes de Sequeira, o qual, além do poderoso rei do Congo, vencido na batalha do Ambuila, tomou, em 1671, as históricas pedras negras de Pungo Andongo, onde o rei de Angola se julgava inexpugnável”, afirma a legenda.

Nos planos seguintes: “Diz uma lenda gentílica, que a rainha Ginga, ao sentir-se vencida pelos brancos, se precipitou do alto dum rochedo, deixando os vestígios dos seus pés, no local onde caiu” – vemos as possíveis marcas dos pés numa pedra – “vestígios pré-históricos”? O filme termina com imagens de tropas formadas por africanos em marcha, uniformizados, porém descalços, e com armas em punho. Numa última cena, a bandeira de Portugal é ovacionada. A seleção dos acontecimentos que marcaram a história da presença dos portugueses e das resistências dos africanos baseia-se numa configuração de um passado congelado, distante e superado.

Outro filme de 1933 apresentaria uma viagem de retorno: *Do Lobito a Lisboa com o "Lancia"* (1933). A frota passa pelo Congo Belga, onde a tripulação assiste a espetáculos de danças indígenas numa *Exposição Regional em Costermansville*; depois passam ainda no Egito, visitam templos em Jerusalém e seguem rumo à Palestina, Líbano, Constantinopla, Grécia, Itália até chegar a Portugal. O cinema parece oportunizar aos espectadores as experiências visuais dessas viagens antes circunscritas a relatos escritos ou pictóricos.

O título anterior *De Lisboa a Luanda*, ao concentrar a narrativa principalmente nas memórias da ocupação em Angola deixa escapar os feitos civilizacionais aos povos africanos, o que foi resolvido noutra filme deste mesmo ano: *Acção colonizadora dos portugueses* (1932). As primeiras referências às tais ações estão associadas aos colonos "aldeãos de Portugal" que "teem sido instalados em Angola com o auxilio do Estado. Terras irrigadas, sementes, casas e dinheiro, lhes foram fornecidos". Temos com estas imagens a sugestão da civilização que chega não necessariamente pela via dos missionários nem pelas escolas, mas pela presença do branco a disciplinar e trabalhar a terra. Por isso, indígenas sob o comando dos colonos, juntos realizariam a missão, e imagens dos africanos a carregar sacos de sementes corroboram os feitos colaborativos e tal qual no filme anterior: "O soba (chefe da tribo) manifesta o seu contentamento ao "Maniputo" (autoridade portuguesa)", explica a legenda. Os sobas – símbolos dos poderes locais – nesses filmes são destituídos de qualquer capacidade de autonomia. Aliás, em todos os filmes eles figuram com notas de consentimentos. No entanto, a recorrência do aparecimento dos senhores dos poderes locais sempre numa perspectiva de objetivação dos mesmos pode sinalizar tentativas de ressignificação da sua imagem, transformando-os numa alegoria, isto é, perdem o poder por meio da coisificação.

Posteriormente, outras imagens são montadas visando dar conta dos empenhos dos portugueses em transformar o mundo africano. Nesta trilha, ao espectador é mostrado o hospital central de Luanda com uma bandeira portuguesa hasteada. Construído no século XIX, mesmo assim era considerado por eles um dos melhores da África. Ainda são apontados o hospital de caridade e outro direcionado aos indígenas. Este, anuncia a legenda, era "um dos melhores da Costa ocidental".

Os números de consultas médicas, tratamentos gratuitos e vacinas são apresentados. Tudo concorre para o objetivo de ilustrar os avanços experimentados pela população

africana dentro de uma órbita de cuidados assimetricamente dirigida pelos colonizadores. Nesta linha discursiva, assistimos também a execução da “obra de defesa dos gados indígenas”, quando cenas de laboratórios, estações de reprodução animal, estábulos, aviários, culturas experimentais de hortas, laboratório de laticínios e hospital para animais são imagetivamente registrados. O filme destaca que “a população de bovinos de Angola na sua maioria, propriedades dos indígenas, eleva-se a 2.000.000, os quais, na sua quase totalidade, foram vacinados contra doenças epidêmicas”.

Em meio a estes dados, também os indígenas participam da celebração da colônia com os aspectos do que parecia exótico ou curioso para os realizadores: as habitações são descritas, fragmentos de práticas do cotidiano legitimam também a diferença, como a dança das mulheres e seus “penteados de arte”. Entretanto, o filme demarca o balizamento: “perto, a poucos quilômetros, outra dança... a dança da civilização”. O filme culmina com as imagens dos negros a dançar músicas das tradições portuguesas com moças brancas em frente à escola primária *Luis de Camões*, seguidas do *Liceu Sá da Bandeira* com crianças a fazer exercícios físicos. Dos modos de usos da terra à cultura popular, os africanos estariam envolvidos numa redoma de oportunidades para entrar no ritmo dos portugueses.

Embora não tenha encontrado nenhum filme sobre Angola em 1934, assisti ao filme *Primeira Exposição Colonial Portuguesa – Porto 1934* porque tive curiosidade em ter conhecimento da versão cinematográfica do evento. Na verdade, tratam-se de dois filmes homônimos. Um primeiro, de 00:07 min, chama a atenção para o fato do ineditismo do evento que faria a demonstração da valorização das colônias espalhadas no mundo e representação didática das mesmas às margens do lago do Palácio de Cristal na cidade do Porto, em Portugal. Imagens de negros a tocar instrumentos e dançar fecham o filme, o que parece corroborar com o que afirma Seabra (2011, p. 18) sobre a predileção do uso das imagens dos africanos quando a questão era representar as relações de poder entre colonizadores e colonizados, embora outros povos de outros pertencimentos étnicos também fizessem parte do corolário da civilização portuguesa no mundo: “hipoteticamente, outros espaços coloniais, antigos ou coevos, poderiam fazer parte das narrativas, como a Índia ou o Brasil. Porém, é apenas a África o espaço escolhido para referenciar ou proporcionar a acção dos filmes”.

O segundo filme, de 36:00 min, que registrou a Exposição, no entanto, estava incompleto. Ainda assim, pude ver algumas empresas portuguesas a expor produtos; a apresentação dos aspectos das colônias; a consagração do espírito empreendedor português e, principalmente, algumas cenas das recomposições das aldeias dos indígenas e as pessoas a circular entre tais atrações.

Com o fito de fazer a mocidade portuguesa ter noção dos domínios do país, cerca de 200 jovens constituíram uma excursão para conhecimento de algumas possessões do alémmar. Assim, *I Cruzeiro de Férias às Colónias do Ocidente* (1936) levava os portugueses da metrópole – antes, possíveis espectadores dos seus filmes – para ver de perto suas paisagens há tanto tempo cantadas, lidas, vistas no écran. A saída solene, com a presença do chefe de Estado e a haste da bandeira portuguesa no cruzeiro revelam o carácter officioso da viagem. Assim, assistimos à clássica⁵⁵ cena da saída do rio Tejo composta pela despedida das pessoas e o panorama de Lisboa com a câmara captando imagens do navio.

A excursão passa por Mindelo, em Cabo Verde, Guine Bissau, São Tomé e Príncipe e Angola e para cada chegada constituem visitas oficiais consagradas por celebrações culturais dos indígenas que tocam, cantam, dançam. Em Angola, todavia, ocorreu algo diferente e especialmente significativo para esta pesquisa. Uma das atrações foi uma reconstituição histórica da embaixada de um rei indígena enviado em 1854 a prestar vassalagem ao governo de Angola. Muitas pessoas fizeram parte da teatralização do evento e tornaram algumas seleções das memórias angolanas num conveniente tema inspirador para um espetáculo.

O ano seguinte seria marcado por um passo importante na consagração do chamado cinema colonial. Em abril de 1937, sete anos depois da publicação do *Acto Colonial*, anunciava-se o decreto nº 27859, no diário do governo e por iniciativa do Ministro das colônias, Francisco Vieira Machado, que criou uma Missão Cinegráfica às colônias de África⁵⁶

sublinhando a necessidade de intensificar a promoção das colônias portuguesas, considerava-se que a cinematografia era o meio mais impressionante e eficiente – já pela facilidade de expressão, já pelos mecanismos directos de acção, já pelos modos como atinge as camadas profundas das populações⁵⁷.

⁵⁵ Clássica porque é uma imagem recorrente nos filmes que retratam a saída das pessoas de Lisboa a Angola, assim como também atualiza a saída dos navegantes séculos antes.

⁵⁶ Revista Cinema em Português. Ano 1, nº1, jan/fev, 1994. p 29-33.

⁵⁷ *Idem*.

De acordo com a revista *Cinema*, que em janeiro de 1994 fez uma matéria especial sobre a missão, o objetivo desta era realizar documentação e propaganda colonial, de modo que evidenciasse o esforço colonizador dos portugueses, por isso, seria confiada a um *publicista* de comprovado mérito literário e conhecimento da vida colonial:

Carlos Selvagem foi o seu Chefe, António Lopes Ribeiro o director artístico, Paulo de Brito Aranha o Director Técnico, e Isy Goldberger o Director de Fotografia. Foram Operadores Manuel Luís Vieira e Alfredo Cristino Gomes. Participaram ainda Salvador Lucena como Director administrativo e Teodósio Cabral como Director cinegético. A Missão Cinegráfica às Colónias de África esteve na Madeira, Cabo Verde, Guiné, São Tomé e Príncipe, Angola, e Moçambique, tendo sido rodados a Exposição Histórica da Ocupação; a Viagem de Sua Ex.^a o Presidente da República a Angola; Guiné, Berço do Império; Aspectos de Moçambique; São Tomé e Príncipe; Angola, uma Nova Lusitânia; Gentes que Nós Civilizámos; As Ilhas Crioulas de Cabo Verde; e Guiné Portuguesa [...]. (TONDELA, 2010, p. 66).

Inúmeros documentários foram depois lançados ao longo dos anos com o material captado, como pontuou Mato-Cruz: “o seu capital fílmico renderia, aliás, quase dez anos”⁵⁸. “Com esta Missão, concretizou-se a mais detalhada e exaustiva digressão de uma equipa portuguesa, fora do território continental”⁵⁹; Carlos Selvagem, oficial e dramaturgo, antes governador de Inhambane e Huíla, afirmou que a “patriótica iniciativa” se destinava a testemunhar “como se reconstrói e solidifica o nosso Império”, através de “imagens vivas e expressivas do nosso progresso sempre crescente, da sua organização administrativa, financeira e econômica, cada vez mais perfeitas”⁶⁰.

O *Documentário da viagem do chefe de Estado às colônias de Angola e São Tomé e Príncipe* (1938), por exemplo, já se refere às imagens captadas pela missão. Parece ter sido o primeiro filme a ser lançado, de outros tantos que viriam em seguida. Vemos a *Praça do Comércio* em Lisboa lotada de pessoas, o que revela que sua saída fora uma grande cerimônia cívica. Tiros de canhões são lançados e o céu lisboeta é tomado pela frota aérea.

O cinema oportunizaria um registro mais pormenorizado e espetacularizado da celebração das aproximações necessárias entre as colônias e a metrópole e a chegada do

⁵⁸ José Matos-Cruz. Arqueologia do cinema português. *Jornal de Notícias*, 1990, s/p.

⁵⁹ *Revista Cinema em Português*. Ano 1, nº1, jan/fev, 1994. p. 29-33.

⁶⁰ *Ibidem*, 31.

representante maior da nação portuguesa, Óscar Carmona, em cada um dos territórios parecia significar a culminância do processo de re-nacionalização ao qual se referia Galvão⁶¹. E, mais do que isso, simbolizava um passo importante para as histórias locais das colônias, uma vez que a solenidade e caráter oficial do evento poderia abrir caminhos para estratégias mais eficazes de legitimação das possessões portuguesas. Não é por acaso que enquanto são exibidas as imagens do deslocamento do presidente, reconta-se a história da colonização e atualizam-na diante das configurações daquele momento. Este filme demarca a primeira expressão sonora dos filmes que vi até então.

O filme mostra os territórios do além-mar em festa. Na terra, no céu ou nas águas a celebração acontece e os cartazes constituem-se uma documentação imprevisível por dentro dos filmes, como é o caso de Cabinda, onde estavam escritos: “Não vendemos, não cedemos, não arrendamos, não partilhamos as nossas colônias” e outro : “Regedores, sobas e mais população indígena cumprimentam sua Ex. o Presidente da República e Ministro das Colônias pela sua vinda a Terras do Zaire”.

O chefe de Estado transita em alguns pontos de referência das memórias do reinado congolês e saúda familiares de vice-reis localizados próximos a alguns túmulos. Parte significativa dos africanos está vestida com roupas ao modelo europeu.

Nota-se que o procedimento relacional é estratégico: serve, sobretudo, como âncora para legitimar o discurso do político português:

Em 1481, Diogo Cão e os seus companheiros desceram, neste recanto da terra de Angola, e cravaram aqui o padrão do descobrimento e posse com as armas de Portugal e a Cruz de Cristo, para que fosse, ao mesmo tempo, campo de expansão do espírito português e da religião cristã. Desde essa hora, Angola ficou incorporada no Império. Com a certeza de que fala pela minha voz Portugal inteiro, o passado e o presente os vivos e os mortos, invoco todos os obreiros da grandeza da Pátria, marinheiros, militares, missionários, fazendeiros, mercadores, e, perante Deus e os homens, declaro que Portugal seguirá os caminhos imortais da sua vocação apostólica de povo civilizador e proclamo, neste lugar sagrado da Pátria, a unidade indestrutível e eterna de Portugal de aquém e de além mar.

Percebe-se, portanto, que os mitos de origem são atualizados sob a alcunha civilizadora portuguesa – sua marca maior. As temporalidades são comprimidas em nome da

⁶¹ Em *Nacionalização de Angola*, discutido no Capítulo II.

consagração do império e, nesse bojo, múltiplos personagens servem à montagem da narrativa oficial entre o divino e o humano no jogo das articulações das memórias.

A chegada a Luanda, em 31 de julho de 1938, fora uma grande festa a tal ponto que segundo o narrador do filme, nem as imagens cinematográficas conseguiram dar conta da dimensão. Isto é, se o cinema funcionava como possibilidade de captação do real, não era o caso daquela ocasião festiva que parecia fazer transbordar a tela. Uma sucessão de espetáculos cívicos acontece: entrega da chave da cidade, vemos as bandeiras de todas as representações municipais; na câmara seriam dadas as boas vindas onde o hino nacional seria cantado. Celebra-se que Angola é a mais portuguesa de todas as colônias e registra-se: “A soberania portuguesa em África é defendida pelos próprios da terra. Na África portuguesa não há soldados brancos...” e assim, vemos um desfile dos negros soldados descalços e a tocar música e a marchar.

O chefe de Estado realiza um passeio pela cidade e vai ao Museu de Arte Sacra, assiste aos desfiles e exibição de atletas e segue a caminho do sul do território. Passa em Porto Amboim, Lobito, Benguela, Mossâmedes. Uma das cenas mais interessantes deste filme trata-se de um desfile feito exclusivamente para o político português onde é possível inferir que muitos africanos sinalizam descontentamento ou, pelo menos, não demonstram sinais de alegria e cumplicidade com toda a celebração. Após o desfile, a rainha do Cuanhama foi saudar o português e lança um olhar perturbador encarando com os olhos o político enquanto sobe uma escada para ir ao seu encontro. Vi estas imagens repetidamente e saí do arquivo com uma clara interpretação de que ela o desafiava. O narrador dá uma pista: diz ele que tais pessoas foram as últimas a serem incorporadas ao império português e que há uns vinte anos ainda eram insubmissas aos portugueses, mas que *passaram a ver os benefícios da ação civilizadora*.

Os cuanhamas – uma etnia do grupo ambo de língua banto – conseguiram o feito de terem sido o último reinado verdadeiramente independente em Angola. Eles habitavam a região árida do leste do rio Cunene, próximo à fronteira meridional da África Ocidental. Conta-nos Wheeler (2011, p. 57) que no início do século XIX esse povo consolidou um Estado unificado sob o rei Aimbiri (1805(?) – 1854) e que já foram descritos academicamente como a mais avançada tribo negra de Angola:

Quando os cuanhama entraram em contacto com os comerciantes europeus, o rei Aimbiri procurou o comércio europeu, mas enfrentou a oposição de Sisaama, poeta e profeta cuanhama, que previu que a tolerância à entrada dos comerciantes brancos resultaria no domínio europeu. Esta Cassandra africana, preservada na tradição oral, interpretou a morte subsequente de Aimbiri como uma consequência da influência europeia. Mais tarde os reis cuanhama ganharam mais poder territorial e obtiveram espingardas automáticas dos comerciantes portugueses e alemães. Os feitos de guerra dos cuanhama eram muito temidos pelos portugueses, especialmente durante os anos de incerteza que precederam a Primeira Guerra Mundial. (WHEELER, 2011, p 57).

Com cerca de 5.000 soldados, os portugueses conseguiram em 1915 invadir o território, derrotar o povo e incorporá-los ao projeto de civilização, contudo, alguns grupos cuanhama não admitiram a ideia de serem dominados e deslocaram-se para o sul: “Ao invés de render, o rei Mandume do Cuanhama (1911-1917) fugiu para Namíbia, onde mais tarde foi morto” (WHEELER, 2011, p. 58).

Mesmo diante de tanta resistência, sinalizava o narrador do filme que os missionários encontravam neles condições excepcionais de assimilação. O diálogo bibliográfico com Wheeler contribuiu para interpretar as imagens acima analisadas e coloca em xeque as tentativas dos portugueses em celebrar uma história de pacificação e consentimentos relativamente generalizados dos povos africanos em Angola.

Imagem 25: Integrantes da Equipe da Missão Cinegráfica



Fonte: FINA, 1995, p. 114

O primeiro filme de ficção do cinema colonial foi *Feitiço no Império* (1940) – também resultado da Missão Cinegráfica – e contava uma história que envolvia imigração portuguesa nos EUA e caçadas em África. Teve rodagem parcial em Angola, Guiné e Moçambique. Das pesquisas na Cinemateca percebi que um dos motivos de sua propagação na época fora a festa do sonoro. As plateias lisboetas ainda estavam sob o frisson das experiências do áudio junto às imagens. Ironicamente, a única cópia que há deste filme no ANIM teve seu registro auditivo comprometido, e foi sob estas condições que o assisti. Para além da configuração narrativa do andamento da história do filme, percebe-se um olhar que não se desvincula da caracterização dos espaços via planos focados na natureza, na música, nos instrumentos, no deslumbre exótico das águas, das folhas, dos africanos. Sobre o filme, escreveu o poeta português Afonso Lopes Vieira:

Com o *Feitiço no Império* vejo pela primeira vez o cinema nacional sair de Loures e de outros arrabaldes nacionais para se alargar através do nosso mundo, o mesmo é dizer que vejo realizada em parte a minha velha aspiração [...] de transportar as câmaras pelas nossas províncias de Além-Mar. No seu filme começa, pois, a viver o Portugal de Camões, o espírito da “piquena casa lusitana” criador, no orbe, de novos lares portugueses⁶².

Gostaria de destacar apenas que numa das primeiras imagens de um personagem português em Angola, depois de passada as cenas de negros na rua a dançar e vender produtos e demonstrar empatia para as câmeras, vemos uma mulher cobrir o rosto para um turista e um homem de expressão séria a proteger sua imagem, quando um outro transeunte negro sinaliza que estava tudo bem, daí a mulher sorri e posa para foto. Sua permissão parecia significar o consentimento dos africanos sobre a violência e devassidão que as câmeras podem simbolizar e que o continente africano fora alvo ao longo de todo século XX.

⁶² *Animatógrafo*, 02-12-1940. Citado por Luís Pina no artigo *Notas sobre os factos que viraram notícias*. Rev. *Filme* n° 54 (159) 09-1963.

Imagem 26: Cartaz publicitário do Filme feitiço do império (1940, Antonio Lopes Ribeiro)



Fonte: ABRANTES, 2008, p. 07

Da leva de filmes resultados da missão, centrar-me-ei em dois que considero fazer parte de duas filiações estruturantes da problemática visual aqui analisada: *Gentes que nós civilizamos* (1944) e *Angola: uma nova Lusitânia* (1944). O primeiro é um esforço de síntese da multiplicidade étnica do território angolano sob o manto da portugalização dos espaços e das populações e o segundo concentra-se nos exercícios de aproximação entre Portugal, Europa e Angola.

Gentes que nós civilizamos começa sob a seguinte informação: “O filme que ides ver não pretende ser um estudo científico das raças e tribus angolanas. É somente a primeira tentativa de aproveitamento dum tesouro inesgotável que conviria prosseguir e completar”;

Imagem 27: Integrantes da Missão Cinegráfica



Fonte: FINA, 1995, p. 116

A história da chegada dos primeiros portugueses e a descoberta do Zaire e do Congo por Diogo Cão é atualizada com o destaque desta vez para os “quatro milhões de pretos com suas usanças e tradições” que os missionários e as autoridades passaram a levá-los para o caminho da civilização. A escravidão, um dado importantíssimo para a história das relações entre africanos e portugueses nunca foi mencionada em nenhum dos filmes, por exemplo. A história da presença dos portugueses se resume a um conjunto de ações humanitárias desde o século XIV e uma sucessão de guerras pela defesa do território, fosse por estrangeiros ou por angolanos resistentes, mas logo convencidos da importância dos projetos da ação colonizadora.

Os filmes da Missão Cinegráfica tiveram como assinatura primordial o cineasta Antonio Lopes Ribeiro⁶³, que faz uso de repetição de algumas imagens em diferentes filmes, como panoramas da baía de Luanda, cenas de ações das missões, entre outras. Este dado entra em sintonia com esgotamento temático do próprio cinema colonial. De fato, de um modo geral, as produções deste contexto, sob a supervisão da *Agência Geral das Colônias*, não avançam em possibilidades de desdobramentos e assinam suas limitações (ou suas tentativas de redenção!) por meio da estratégia da repetição, provavelmente por motivos de insuficiência de material filmado.

Particularmente interessantes foram as comparações feitas nesses filmes entre alguns comportamentos dos africanos e dos portugueses. O corpo do homem e da mulher negra é um motivo constante de observação. De acordo com o filme *Gentes que nós civilizamos*, as mulheres, independentemente da cor, teriam como características a preocupação com a vaidade. Ao falar das negras e do tempo desprendido para arrumarem seus penteados, o narrador questiona se não estaria ali alguma inspiração das mulheres elegantes do Chiado (bairro lisboeta). Há um momento específico em que vários penteados das negras são colocados à mostra, assim como seus corpos tatuados. Quando a câmera captura imagens urbanas na cidade de Lobito, as negras vestidas davam – à contemplação

⁶³ Antonio Lopes Ribeiro teria tido uma formação cinematográfica que transitava por várias filiações, diante do trânsito que realizou por alguns países com o fito de apreender novas técnicas e perspectivas de compreensão do cinema. Conta-nos Tondela (2010, p. 62-63) que Ribeiro “partiu para a Alemanha, Berlin, onde teve a oportunidade de contactar, entre outros, com Fritz Lang (que na altura rodava *A Mulher na Lua*). Os seus contactos em Paris facultaram-lhe o visto de entrada na Rússia, já que ALR [Antonio Lopes Ribeiro] vinha com um passaporte de *Missão Especial* fornecido pelo então ministro do interior, o que lhe permitiu visionar vários filmes que vieram depois a ser exibidos em Portugal, como são exemplos *A Linha Geral*, de Eisenstein, *A Mãe e Tempestade na Ásia* de Pudovkine, entre outros”.

do português – “uma nota graciosa” e atestavam a “vocação colonizadora”, afirmava o narrador.

Depois desta tirada comparativa a favor da colonização, uma sátira revela o projeto de ridicularização e esvaziamento de sentido de relações de poder que ainda havia em solo africano e que os portugueses gostariam de encobrir ou ressignificar. Quando assinalam que da mesma forma os homens gostavam de se arrumar com os trajes dos brancos – as fardas luzentes com condecorações –, que, aliás, o narrador identifica como “grande tentação” acometida igualmente aos brancos, uma sucessão de imagens de negros em posição de sentido e vestidos com tais trajes revelariam a forma “pitoresca” e “inofensiva” que os povos do norte de Angola se comportavam “ao se imaginarem chefes de Estado, ministros, almirantes e chefes superiores”.

O filme segue com a apresentação dos que são chamados de “tribus” que compunham o território angolano entre descrições dos modos de vida e com as imagens a atestarem o discurso narrado. Destaco a definição feita para os mucubais, referenciados como povo orgulhoso e altivo que se considerava superior aos brancos e dos bochimanos caracterizados pelo narrador como o povo mais atrasado de Angola. Desse modo, o filme deixa escapar a complexidade das experiências relacionais entre os portugueses e os grupos africanos e o dos níveis de alteridades entre eles de acordo com os referenciais dos primeiros.

As questões de gênero entre os grupos que viviam em Angola são assuntos recorrentes e quando o filme põe em relevo o prestígio que gozavam algumas mulheres de determinadas “tribus” vemos novamente os cuanhamas desta vez a fazer uma encenação: uma comitiva de mulheres carrega uma bandeira portuguesa e observamos a aproximação daquela identificada como princesa do grupo indo ao encontro do branco. Já fora sinalizado noutro filme que fazia muito pouco tempo que esse povo teria cedido ao processo de civilização portuguesa, o que permite inferir que essas encenações eram fundamentais para o reforço das intenções de domínio e reorganização das memórias e das relações políticas.

Rituais feitos pelos indígenas e festas em Portugal são comparados, assim como alguns esportes. Tais situações somadas às de outros nivelamentos e confrontos com o referencial português apontados acima sugerem uma discreta e cuidadosa via de aproximações que certamente fazia parte dos mecanismos de legitimidade da consagração

do território como lusitano. *Gentes que civilizamos* são também *gentes que se parecem conosco e para além das nossas influências*, uma vez que as comparações aqui ressaltadas eram peculiaridades do modo de vida dos africanos e que pouco ou nada tinha a ver com o processo civilizatório empreendido pelos portugueses ao qual o título do filme faz referência. De qualquer maneira, entre a mundividência do autóctone e os aspectos transformados pela civilização havia a certificação de aspectos que se encontravam apesar de tudo, o que parece paradoxal, afinal os africanos eram tratados dentro de escalas de inferioridade. Finaliza o narrador: “todos estes povos são portugueses e amam Portugal. Maravilhoso destino desta Pátria evangelizar e civilizar, abrindo caminhos espirituais depois de haver rasgado as estradas do mundo”.

Portanto, embora o filme tente abordar as transformações operadas pelos portugueses nos vários povos apresentados, as contradições são explícitas. As pessoas a viver no interior do país com suas próprias roupas, modo de vida, subsistência, tatuagens, penteados, danças, rituais, línguas, máscaras, não demonstravam qualquer sinal notável dos códigos de civilização. Pelo contrário, os modos de operar a câmera, inclusive, criam sensações de distância e observação, não de aproximações e cumplicidades.

A ideia em marcha era fazer de *Angola: uma Nova Lusitânia* e é esta concepção que dá título a outro filme resultado da Missão Cinegráfica, em 1944. Nesta produção, desdobram-se os esforços de ligar pertencimentos evidentes ou imaginados entre os territórios da metrópole e da colônia. As imagens são disciplinadas a favor das possibilidades de ilustração dos discursos do narrador, que tenta operar ostensivamente as marcações de sentidos. Aparentemente domadas via edição e montagem, as imagens deveriam atestar o falado. Assim, esta narrativa fílmica constitui mais um registro visual das intenções políticas em andamento.

Na voz do narrador, o que antes era só floresta virgem e selvagem, naquele momento, fotogramas de negros a caminhar a pé ou de bicicleta eram testemunhas vivas da obra civilizadora, bem como os cortes das estradas em meio às florestas. O heroísmo do povo luso é celebrado também pelas marcas físicas e plantações de café e bananeiras certificavam isso. Angola era sinônimo de progresso porque os portugueses também sabiam ser modernos – ressaltava o narrador – e cenas de construções faziam o balizamento entre o dito e as *imagens-testemunho*, como os templos da fé espalhados em África certificavam o

caminhar da civilização de braços dados à catequização, em imagens de educandos das missões a fazer tijolos e levantar paredes.

Imagem 28: Obras da Missão. Ganda, Angola cerca de 1925.



Fonte: LOUREIRO, 2009, p. 85

Uma cruz pendurada no pescoço de um indígena seria a marca do sucesso da obra missionária que em seguida é mostrado trabalhando: dupla conquista. Em seguida, vemos um ancião e a explicação tenta dar conta da imagética: “a cruz ao peito deste velho indígena mostra que não data d’hoje a ação missionária: graças a ela os costumes gentílicos vão se anulando e o negro pode viver tranqüilo a sua vida” e a âncora da memória faz seguir a linha discursiva que os fotogramas sugerem: “Os garotos que hoje brincam no recreio das missões são netos ou filhos de reis indígenas inimigos de Portugal e aprendem a língua portuguesa e o catecismo e sob a direção dos padres dedicam-se aos trabalhos agrícolas na paz lusitana e cristã”.

Imagem 29: Alfaiates da Missão. Ganda, Angola. Cerca de 1925.



Fonte: LOUREIRO, 2009, p. 86

O universo sonoro também constitui as engrenagens diegéticas em curso: é perceptível quando o narrador silencia para que o espectador pudesse ouvir crianças a ler e a cantar em latim: “milagre” que “só o esforço paciente e abnegado dos missionários poderia conseguir [...]. Só a fé religiosa pode levar a espiritualizar os indígenas como de resto espiritualiza a vida árdua dos colonos”. É nesta perspectiva que “a cruz preside e abençoa o trabalho e a terra de Angola que Portugal a redime da barbárie para a luz da civilização”. Vê-se a cruz.

Crianças a estudar, majoritariamente brancas, atestavam a capacidade portuguesa de se reproduzir pelo mundo. Seus avós eram os antigos colonos que trocaram outras terras por Angola. “Quais diferenças entre o planalto da Huila e o Alentejo?”, questiona o narrador que segue: “Nem se diria terra africana...” Nada: as casas seriam iguais, as quintas também muitas parecidas; os mesmos processos de lavrar, as mesmas famílias numerosas. “As únicas notas exóticas são dadas por algum serviçal preto, pelo carro bôer ou pelas pequenas

culturas de ananás”. Em Angola há terra boa propícia para a reprodução física e moral do homem branco e é como se se estivesse em Portugal.

O imbondeiro, árvore que depois tanto servirá aos africanos para suas causas nacionalistas, é exposto como um aspecto negativo: “Nem todas regiões d’Angola, porém, oferecem aspectos das regiões temperadas da Europa. O imbodeiro, árvore sinistra, é sempre sinal de mal clima”.

Imagens de cientistas demonstram níveis elevados de preocupação e investimentos em Angola. Assim, celebra o narrador que ao invés de militares, como antes, em enfrentamento com os indígenas, médicos ajudavam a combater pragas na agricultura. Ao invés de revoltas, focos de combate à peste. Isso demonstraria sabedoria dos povos que aceitaram a autoridade portuguesa e o perfil colonizador, por excelência, dos portugueses. Múltiplas estratégias de alterações das referências do passado são realizadas na busca de instauração de novos sentidos: “onde antes lutávamos com as armas, lutamos hoje contra a doença, vacinando os indígenas”. Vê-se uma longa fila de angolanos a aguardar as vacinações.

Fábricas de tratamento de algodão, indústrias de carnes, conservas de peixes e frutas etc; peles de animais para roupas, galinhas e touros de raça; pocilgas, abelhas, ovelhas... questiona o narrador: “estamos no Ribantejo, Argentina ou em Angola?”; produção de açúcar, diamantes, minas de exploração, cenas do maquinário. Em meio a tudo isso se observam dezenas de trabalhadores negros a saturar a tela e muitas imagens de jovens e de crianças também nos ofícios. No entanto, diz o narrador:

também aqui se cuida da educação do indígena. Esta parada dos operários demonstra que a exploração mineira exerce também uma missão civilizadora e também aqui se ensina aos indígenas o respeito pela bandeira de Portugal, para que saibam que são portugueses. Aqui como em toda Parte Angola demonstra que também é Portugal e nestas terras d’África, Portugal culminou seu destino de grande povo civilizador de outros povos.

E com celebração à bandeira portuguesa o filme chega ao fim. Pela Agência Geral das Colônias, tem-se ainda *Angola – Riqueza da Terra* (1948). Embora se queira evidenciar o trabalho do colono, são as imagens das dezenas de negros a trabalhar que saltam aos olhos do espectador. A produção de milho em Angola seria suficiente para consumo interno e exportação para outras colônias e para metrópole. Um panorama de milhares de sacas de milho empilhadas são substituídas depois pelos olhares dos nativos a encarar a câmera.

Angola ao Longo da Costa (1949) aborda basicamente o trabalho e a educação; *Terras do Planalto* (1949) e *Protecção ao Indígena – Angola* (1949) seguem a lógica da civilização ao apresentar diferentes ações de cuidados médicos e espirituais.

Ricardo Malheiros e Felipe de Solms são os próximos realizadores dos filmes que seguem os anos com trabalhos que não escapam muito do modelo consagrado na década de quarenta pelos filmes da Missão Cinematográfica, de Antonio Lopes Ribeiro.

Duas cenas em especial de um dos filmes de Malheiros convém trazer para o texto. Uma delas diz respeito ao filme *Luanda cidade feiticeira* (1950), quando o narrador se refere à acessibilidade dos africanos às imagens em movimento, o que nos oferece algumas pistas sobre como o controle colonial orientava as exposições para os indígenas. De acordo com o filme, levava-se em consideração os níveis de assimilação dos mesmos.

Outra cena muito intrigante atesta os limites da portugalização que os colonizadores imaginavam operar. Assim, vemos imagens de festas, descritas como “uma verdadeira instituição” dos indígenas, uma vez que pareciam não perder “nunca o sabor e o pitoresco especial e que as caracterizam e tornam tão seu. As festas em todas as manifestações assumem sempre aspectos variados que entusiasma e divertem”. Esta introdução culmina numa reflexão que me despertou o interesse por indicar a conscientização do narrador em torno de pertencimentos identitários aos quais não tinham controle os portugueses: “Eles fazem gala em apresentar as mais estranhas ornamentações a que não passam por vezes um sentimento patriótico de há muito tempo enraizado também no espírito da gente negra de Angola”. As outras possíveis filiações políticas do território angolano são resumidas e encobertas como manifestações culturais inofensivas e a permanência destas em meio às tentativas de uniformização dos portugueses denuncia a resistência destas populações e, mais uma vez, as muitas limitações do empreendimento civilizacional.

O progresso cantado da década de 50 é mostrado e a capital da colônia em relevo:

Luanda será num futuro breve pela vontade indômita dos portugueses, cada vez mais bela e mais grandiosa. Novos planos de urbanização e novas construções se projetam e se começa. E esta cidade de Luanda, há trezentos anos fundada, é hoje uma capital moderníssima, orgulho incontestável dos portugueses de Angola. Mas ela será quando algum tempo passar a maravilhosa cidade onde sempre flutuará altiva e orgulhosa a bandeira desta nossa tão ditosa pátria.

A cinematografia dos anos cinquenta segue a destacar o trabalho, o progresso das colônias, assim como os investimentos em obras públicas. Como *Sisal de Angola* (1951), *Obras Públicas de Angola* (1953), *Nova Lisboa* (1954), *Angola: a terra e os povos* (1954). Percebe-se o destaque para o petróleo e as hidrelétricas nestas produções. A partir de 1957 a Agência Geral do Ultramar capitaneia as *Actualidades de Angola*, uma série de cinejornais que visava dar conta das informações políticas, econômicas e culturais da colônia, sob a produção e direção de António de Sousa e João Silva, que continuarão a fazer filmes até 1975 e constituem um rico acervo documental. Estes dois, aliás, inauguram as imagens feitas em próprio solo angolano e tem suas produções, via de regra, vinculadas à publicidade e informação.

É importante salientar que o período pós Segunda Guerra Mundial marcou um momento de atualização das justificativas da permanência da presença portuguesa para além-Europa. Maria da Conceição Neto (1997) explica que numa época em que a velha ideologia ia se desintegrando (por convicção ou por estratégia), falar de direitos históricos apenas não bastava, portanto, tornou-se necessário negar e ressignificar a violência da exploração colonial. É neste momento que as ideias do sociólogo brasileiro Gilberto Freyre sobre as especificidades da colonização portuguesa foram abraçadas pelo governo salazarista e insistentemente espalhadas “nos meios académicos, na imprensa, na literatura, nas pregações religiosas, nos manuais escolares, na adulteração da História, nos lugares-comuns, que ainda hoje se projecta nas afirmações de muitos ex-colonizadores e ex-colonizados” (NETO, C., 1997, p. 328). As interpretações de Freyre de que os portugueses não exploraram, mas integraram-se nos trópicos; que não violentaram, mas criaram mundos; e que os mesmos teriam enchido de afetividade as relações com os indígenas passaram a delinear os contornos da chamada teoria lusotropicalista. Assim, as ideias de Freyre,

Identificadas ou associadas com a “lusitanidade” e a “portugalidade”, foram bebidas e repetidas em vários tons, com maior ou menor convicção, nas décadas de sessenta e setenta: “Portugal, apesar dos erros de alguns dos seus maus filhos, veio à África para formar uma comunidade luso-tropical, onde negros e brancos vivessem mais felizes. A ideia da multiracialidade estava já no seu corpo, que era um mosaico de raças.” (FERRONHA apud NETO, C. 1997, p. 328).

O filme *Angola* (1958) de António de Sousa, inclusive, faz uma demarcação das produções que eu vi que passam a abordar a miscigenação como tema, onde imagens e narrações tentam dar conta da ideia da colônia como resultado do trabalho do branco e do negro, os quais, juntos, como irmãos da mesma família e sob a valorização do “homem de cor”, fizeram do povo de Angola um *patrimônio humano*. Nesta perspectiva, tudo estava a se erguer sem preocupações com preconceitos: ricos e pobres, brancos e pretos, engenheiros e operários. Cultua-se a valorização moral e social dos autóctones e segue a marcha do progresso, de modo que “... quando esta sociedade que levou quinhentos anos a construir for ameaçada ninguém saberá explicar o que aconteceu”, adverte o narrador.

O filme de Antonio de Sousa sinaliza o contexto que precedia a guerra anticolonial e alguns cartazes espalhados ao longo da narrativa revelam o drama da época, embora se celebrasse tanto progresso e harmonia entre brancos e negros: “Angola é livre no conjunto da pátria portuguesa não precisa que a libertem”; “separam-nos as distâncias, mas unem-nos os ideais”; “aqui só existem portugueses”; “que importa a mentira se temos a verdade de 800 anos, e a obra grandiosa da gesta dos descobrimentos que consagraram uma NAÇÃO – Portugal”; “o cão ladra e a caravana passa”; “nós autoridades gentílicas a luvemba e nossa gente somos e seremos sempre “portugueses”. São explícitas as demarcações estratégicas de consagração da hegemonia.

A película muda completamente o discurso verbal e imagético até então congelado em mostrar os negros apenas como traços de exotismo e como povos passíveis para o trabalho. Neste filme, cenas de estudantes negros a brincar e conviver com os brancos, a comer na mesma mesa, trabalhar juntos e a praticar esporte mostrava como foi possível libertar tais homens da ignorância. Percebe-se uma alteração substancial da noção de incompletude antes notadamente ressaltada. Parecia bem mais próximo o tempo de uma plenitude e a ideia preconizada de convívio racial isento de preconceitos era uma das bases desta outra perspectiva de orientação de sentidos.

Em 1961, são lançados dois filmes de outro cineasta português, Perdigão Queiroga que em 1949 tinha ficado bastante conhecido na cena cinematográfica portuguesa por ter realizado um filme sobre fado, protagonizado pela emblemática cantora deste gênero musical, Amália Rodrigues. *Luanda Hoje* (1961) e *Luanda Dia-a-dia* (1961) concentram a narrativa em aspectos do cotidiano da capital de Angola, sem maiores demarcações do

contexto políticos das sublevações dos africanos. Somente a partir do ano seguinte e de modo mais expressivo em 1963 é que um cinema com base numa narrativa de reação à expansão das visibilidades dos movimentos anticoloniais é realizado.

Quase todas as obras deste chamado cinema colonial que tive acesso no ANIM, feito até a eclosão da guerra, seguem uma estrutura narrativa muito parecida, na qual as imagens geralmente corroboram com a voz *in off* que fala. A sociedade colonial com seus aparelhos de vigilância das hierarquias e de consagração das diferenças não permitiria outras possibilidades. Por isso, posso inferir que havia articulação entre repressão e hegemonia, o que resultava em limitações temáticas, repetições de cenas e histórias. O que mais os políticos portugueses poderiam abordar em seus filmes senão a si mesmos ou as suas considerações sobre o mundo? E assim o fizeram de forma repetitiva e sem relevantes inovações técnicas – para corroborar aqui com a opinião de Seabra (2011) citada no início deste capítulo.

Luanda, um dos temas principais deste cinema, configurou-se uma baía captada à distância como a um postal com alguns fragmentos de cenas que atestavam o progresso e a modernidade com o cuidado de não apresentar suas maiores contradições, como, por exemplo, os bairros pobres. Há uma reificação do estático e da distância que não permite ver os detalhes. Temos, portanto, uma Angola litorânea e moderna figurada na sua capital. Cidades do interior que demarcavam pontos estratégicos de ocupação no território e as capacidades dos portugueses de expansão e reprodução e todos os outros povos de vários pertencimentos étnicos transformados em seres em estágios de civilização, essencialmente caracterizados assim pela narração, uma vez que as imagens, via de regra, não conseguiam demonstrar as aproximações, afetuosidades e comunhão identitária que os portugueses imaginavam ou desejavam. A palavra falada é parte estruturante das montagens destas imagens.

Os portugueses, cinematograficamente, antes dos angolanos, já demonstravam o interesse em construir uma só nação pela via da linguagem fílmica. Há um esforço perceptível de agregar a multiplicidade angolana numa possibilidade territorial cinematográfica. A questão da pluralidade cultural em Angola, inclusive, vai continuar inspirando cineastas ao longo dos anos tanto para os portugueses quanto para os angolanos no pós-independência.

Vale ressaltar que com a chegada do sonoro no cinema as músicas dos considerados indígenas foram usadas de forma recorrente nas obras. Um ponto de referência, no entanto, foi a sua presença nas imagens que mostravam os negros a trabalhar. Não sei que impactos esse recurso poderia causar na época em que foi lançado, mas a mim pareceu uma tentativa de descaracterização da exploração.

Os aspectos literários, fotográficos e cinematográficos das produções do regime colonial discutidos neste capítulo foram feitos em épocas em que também os africanos se mobilizavam e faziam uso de linguagens para colocar em pauta suas reivindicações e projetos de sociedade, todavia numa escala de produção e circulação seguramente bem menor, mesmo porque muitas dessas atividades eram ilegais. Seja pela imprensa no final do século XIX ou por meio da literatura e da organização da luta clandestina nas décadas de quarenta e cinquenta do século XX as sublevações questionavam a amplitude do processo civilizatório desejado pelos portugueses e exigiam liberdade em diferentes escalas, o que coloca em xeque os limites da iconosfera colonial – o que dialoga com a perspectiva de subversão em Bhabha no início deste capítulo.

Na década de sessenta, a linguagem fílmica até então utilizada como um recurso do colonizador fora também apropriada para a sua contranarrativa pelos colonizados e outros indivíduos de outras partes do mundo que abraçam as causas anticoloniais. Com a guerra de libertação na pauta internacional, indivíduos de outras nacionalidades foram às áreas de guerrilha dos territórios portugueses do além-mar e, aos poucos, outros referenciais audioimagéticos passaram a ser construídos principalmente com o intuito de denunciar a exploração colonial e seu anacronismo. No próximo capítulo, discutirei o cinema de reação dos portugueses, assim como suas estratégias pedagógicas de educação visual dos africanos; algumas considerações sobre a utilização da linguagem cinematográfica pelos africanos e os primeiros filmes feitos em Angola sob a perspectiva dos intelectuais envolvidos na luta de libertação.

Capítulo 4

Guerra em Tempo de Imagens ou quando “as balas começam a florir”

*A África precisa tanto de imagens, quanto de proteínas.
Antonio Quadros, poeta moçambicano, 1978.*

*O futuro dos povos depende do seu presente, como este, por sua vez, é função do respectivo passado, da herança social que receberam directamente ou através dos meios de comunicação social à sua disposição.
José Julio Gonçalves, 1964.*

Imagem 30: FIG Um descobridor português visto pelos negros. Um régulo da Guiné visto pelos brancos.



Fonte: VIDROVITCH, 2004, s.p.

Com a eclosão da guerra colonial⁶⁴ e a abertura deste tema na pauta internacional, o governo português precisava justificar para o mundo e a si mesmo os porquês da sua presença em solo africano, quando uma grande onda de revoltas, movimentos de libertação e conquistas de independências ocorriam no continente. Os traços que identificavam os portugueses como um povo organicamente hábil e capaz de levar civilização e cristianização

⁶⁴ Importa esclarecer que a guerra é colonial para os portugueses e anticolonial para os angolanos.

para o mundo, um canto repetido há séculos, ganhava outras roupagens e estímulos com as ameaças dos conflitos contemporâneos. Sobre este contexto, explica Seabra que:

Com o ano de 1961, as questões ultramarinas viriam a sofrer um agravamento acentuado. Para além de alguns problemas que agitaram politicamente o tempo, nomeadamente o assalto organizado por Henrique Galvão ao Navio Santa Maria, logo em janeiro, e da tentativa falhada de golpe de Estado em Abril, liderada pelo ministro da Defesa Botelho Muniz, nos territórios ultramarinos surgiram dois eventos marcantes. Em fevereiro, iniciava-se em Angola um dos três conflitos coloniais que o regime teria de enfrentar, e em dezembro a União Indiana invadia Goa, Damão e Diu. Com estes novos dados, que acrescentavam argumentos aos países que criticavam a política ultramarina do Estado Novo, este irá desenvolver um esforço ainda maior no sentido de convencer a comunidade internacional da validade do luso-tropicalismo. Essas iniciativas serão particularmente desenvolvidas pelo ministro Adriano Moreira, neste mesmo ano, com a revogação do Estatuto do Indigenato nas províncias onde ainda estava em vigor. Tratava-se de demonstrar que o Estado português não só era multiracial nas provinciais que o constituíam, como não existia nele qualquer preconceito racial. (SEABRA, 2011, p. 45-46).

A transformação do discurso oficial revelava a campanha de atualização do arcaico e uma das bases teóricas de reconstrução foi a teoria lusotropicalista de Gilberto Freyre, como já sinalizei. De acordo com Conceição Neto, estas apropriações funcionavam ideologicamente para justificar o colonialismo português tardio. Assim,

o lusotropicalismo pretendeu ser uma teoria interpretativa referida especificamente às relações dos portugueses com os povos de áreas tropicais; mesmo a mestiçagem é vista pelo olhar lusotropicalista essencialmente como demonstrativa da particular adaptabilidade do “ibérico” e sobretudo do “lusó” aos trópicos (natureza e homens) que ele vai “fecundar”, “domesticar”, “civilizar”, enquanto se reveste da melanina protectora, “amorenando-se”. O lusotropicalismo não quis explicar “a mestiçagem” das Antilhas, das ilhas africanas do Índico ou da colónia do Cabo (jamais colonizadas pelos portugueses); ele só quis analisar o que convinha à sua tese de fundo, que é indissociável da expansão portuguesa no mundo. (NETO, C. 1997, p. 333).

Angola era Portugal e isso deveria ser um fato histórico, geográfico, antropológico, literário, jurídico, cinematográfico. Ao longo dos séculos, o colonialismo é um fenômeno que se materializa sob diferentes manifestações e mecanismos de justificação. Vimos, por exemplo, que durante o século XX as outras linguagens e possibilidades de expressão e

circulação de ideias foram utilizadas para legitimar este sistema e que um rico acervo iconográfico hoje existe como resultado destes empreendimentos.

É sobre processos de construção e desconstrução de sentidos e imagens que as lutas anticoloniais também concentraram sua força. *N'Os Condenados da Terra*, Fanon sugere que o colonizado se aproprie da paisagem colonial e apresente outras leituras. Convencido de que a mudança de perspectiva altera os significados, o psiquiatra entra no jogo dos sentidos da colonização e apresenta a teoria da “pseudopetrificação” do indígena:

O colonizado está sempre atento porque, decifrando com dificuldade os múltiplos signos do mundo colonial, jamais sabe se passou ou não do limite. [...] Ora, no mais fundo recesso de seu ser, o colonizado não reconhece nenhuma jurisdição. Está dominado, mas não domesticado. Está inferiorizado, mas não convencido de sua inferioridade. Espera pacientemente que o colono relaxe a vigilância para lhe saltar em cima. Em seus músculos, o colonizado está sempre à espera. (FANON, 1968, p. 40, aspas do autor).

Nesta perspectiva, continua Fanon, “os símbolos sociais – gendarmes, cornetas soando nos quartéis, desfiles militares e a bandeira arvorada – são ao mesmo tempo inibitivos e excitantes”. O olhar do colonizado, portanto, constantemente vigiado (e de vigia!) subverteria a doutrinação visual imperativa que o colono deseja. A proposta de Fanon é de ressignificação radical das premissas das múltiplas experiências em território colonial e as inspirações viriam de dentro destes espaços. É por isso que para Bhabha:

A visão de Fanon da mudança cultural e política revolucionária como “um movimento flutuante” de instabilidade oculta não pode ser articulada como prática cultural sem um reconhecimento desse espaço indeterminado do(s) sujeito(s) da enunciação. É o Terceiro Espaço, que embora em si irrepresentável, constitui as condições discursivas da enunciação que garantem que o significado e os símbolos da cultura não tenham unidade ou fixidez primordial e que até os mesmos signos possam ser apropriados, traduzidos, re-historicizados e lidos de outro modo (BHABHA, 1998, p. 67-68).

A superação do entendimento binário meramente instrumental das lutas anticoloniais tem em Fanon uma representação fundamental. Para ele, o domínio do jogo dos sentidos do projeto colonizador via processo de observação da vida e da conscientização da importância da luta transforma realidades, pois projetos alternativos surgem como outras maneiras de compreensão do entendimento da vida, da sociedade e de humanismo. É por

isso que Fanon afirma que em cada reunião política que o colonizado participa “o cérebro multiplica suas vias de associação, o *olho descortina um panorama cada vez mais humanizado*” (FANON, 1968, p. 160, ênfase minha).

O colonialismo e seus esquemas de legitimação, a priori um problema insolúvel, se transformariam, com a luta organizada, em estímulos de orquestração política: “sabe-se, com efeito, que em condições emocionais dadas, a presença do obstáculo acentua a tendência ao movimento” (FANON, 1968, p. 40).

Se as tentativas de silenciar os subalternos foram constantes ao longo do colonialismo, as expressões desses sujeitos no horizonte anticolonial deve se revestir, portanto, da dissolução das subserviências, como já assinalaram autores como Boaventura Santos (2008) e Bhabha (1998). Aliás, na perspectiva desse segundo autor, as lutas contra a opressão colonial, além de mudar a direção da história ocidental, também contrariam sua ideia historicista de tempo como um todo organizado, progressivo e assentado em explicações de ordem meramente política ou econômica. E é exatamente a partir das margens ou das periferias, como complementa Boaventura Santos (2008, p. 27-28), que as estruturas de poder e de saber são mais visíveis: “daí, o interesse desta perspectiva do conhecimento [pós-colonial], ou seja, por problematizar quem produz o conhecimento, em que contexto o produz e para quem o produz.”.

Nesta perspectiva, torna-se imperativo citar Bhabha (1998, p. 210) novamente, para quem “... o sujeito do discurso cultural – a agência de um povo – se encontra cindido na ambivalência discursiva que emerge na disputa pela autoridade narrativa entre o pedagógico e o performático”.

4.1 Cinema de reação

Apesar de algumas mudanças políticas e ideológicas nas relações entre Portugal e suas colônias, principalmente depois de 1951 quando houve revogação do *Acto Colonial*, as lideranças permaneciam orientadas por perspectivas de preservação da estrutura colonial e estas considerações também fundamentavam a prática cinematográfica, de modo que é

possível perceber uma relação equivalente entre as orientações políticas do governo português e os temas, argumentos e abordagens dos filmes realizados sob sua tutela.

Em 1962 foi lançado *Angola, a decisão de continuar*, de Antonio da Silva. Com este filme, o tema dos conflitos no território angolano marca uma virada interpretativa nas formas pelas quais as memórias dos portugueses e dos angolanos eram tratadas. Desde então, os eventos decorridos que faziam de Portugal uma nação gloriosa e os considerados incríveis avanços em Angola passaram a ser utilizados principalmente para acentuar as contradições dos chamados ataques terroristas. No horizonte de compreensão deste filme a guerra acontecia contra a civilização.

Assim, o culto ao passado permanece, assim como as imagens das fábricas – símbolo do desenvolvimento e da marcha capitalista. Porém, onde antes se concentrava a imagem do negro a trabalhar por dentro das justificativas de civilização, agora se faz questão de acentuar quase como uma reconsideração que tudo fora feito sem distinção de raças. As chamadas ações “terroristas” de fevereiro de 1961, representadas por fotografias, são colocadas como crimes internacionais e interpretadas como um dos mais selvagens genocídios do mundo moderno. O filme documenta o impacto das ações das mortes dos brancos e negros próximo ao Congo Belga; a fuga das mulheres e crianças dos espaços de conflito; a presença dos homens nestas terras; a preparação dos terrenos para defesa; o processo de organização das tropas portuguesas e ida à Luanda; chegada destas tropas e o desfile cívico; a entrada dos soldados lusitanos no mato; os desafios dos colonos, as fazendas queimadas; discursos oficiais na ONU e a ênfase para *a decisão de continuar*, que dava nome à película.

A partir deste filme, uma operação imagética de reação às ações dos movimentos anticoloniais domina a temática das narrativas fílmicas sobre Angola e em 1963 as produções que assisti no ANIM são realizadas na linha temática que apresentei. Portanto, a expressão *cinema de reação* eu utilizo para me referir à cinematografia portuguesa deste período. *A viagem presidencial a Angola* (1963) faz retornar como tema a presença de um chefe de Estado português na província. As imagens centram-se na perspectiva militar e nos desfiles de tropas. Cartazes enviariam suas mensagens também por meio do cinema: “Aqui é Portugal”; “Estamos em Portugal vivos ou mortos ficaremos”. O narrador continua a fazer o balizamento entre as imagens e a ordem de significação das mesmas.

Importante ressaltar que se antes se falava em 400 anos de ocupação portuguesa, passou-se a celebrar 800 anos de história da nação, colocando no mesmo fluxo a trajetória dos portugueses e os outros territórios ultramarinos, pois tudo era resultado de um processo grandioso daquela que seria a mais antiga pátria multirracial do mundo. Com esse alargamento do passado parecia pretender-se dar mais legitimidade à nação portuguesa tanto em relação aos conflitos que enfrentava externa quanto internamente.

Outros heróis são celebrados e desta vez são os homens que perderam a vida nos combates e as famílias dos colonos assassinadas nos conflitos anticoloniais. Mais uma vez, a miscigenação é pontuada como uma marca da política portuguesa e, portanto, todos (brancos, negros e mestiços) estariam a gritar em uníssono o apoio a Portugal. Imagens de multidões de pessoas reafirmando o regime em Angola são mostradas e, de acordo com o narrador, cerca de duzentos mil indivíduos estiveram presentes na chegada do chefe de Estado em Luanda. Vale frisar que embora conflitos estivessem acontecendo se evitava explorar imagens de mortes e pânico nestes filmes. As imagens pareciam querer corroborar com o testemunho da pátria portuguesa a legitimar a permanência nas suas colônias do além-mar assentado na ideia de pacificação e manutenção da ordem.

Outro filme que também está centrado nesta ideia é *A Razão de Portugal* (1963), que retrata a manhã de 27 e agosto de 1963, inclusive com imagens aéreas na cidade de Lisboa com o movimento das pessoas na cidade a fim de parecer demonstrar apoio à nação portuguesa e sua política de manutenção das terras do além-mar. É impossível não destacar mais uma vez a utilização dos cartazes como um recurso de comunicação neste filmes: “em Portugal mandam os portugueses”; “Portugal veio a Lisboa”; “Deixem a ONU falar”; “Quem governa em Portugal felizmente é Salazar”; “Os Goeses dizem sim a política de Salazar”, “Goeses! Portugal deu-nos a civilização. A União indiana deu-nos a escravidão”; “Os Goeses nunca foram escravizados por Portugal”; “Saibamos agüentar a tempestade há-de passar”; “Os portugueses do Brasil apóiam a defesa dos territórios ultramarinos de Portugal”; “Temos a força do direito e o direito de viver”, “Angola é nossa”, “A fé é um baluarte da nossa resistência”. Na perspectiva didática desses cartazes também se opera a demarcação do sentido pluricontinental e multirracial de apoio, que sem a devida localização em meio à multidão, poderia se dissolver.

Uma jornada Histórica: Do terrorismo no Congo à manifestação em Lisboa (1963), faria a síntese dos acontecimentos daqueles conturbados anos de 61 a 63. A ideia parecia tentar manter na realidade forjada do filmes que havia o controle pelas forças portuguesas e que o povo lusitano era pacífico, assim como os africanos – encarados como “portugueses” também. O mal, portanto, é apresentado como um fenômeno de agitadores dos países vizinhos que provocaram motins e nem sequer falavam a língua de Camões. Assim, a guerra era provocada por aqueles que invejavam a paz e que visavam às riquezas de Portugal. Imagens de mulheres e crianças a descer dos aviões com feições desesperadas atestariam a covardia dos chamados terroristas.

Ainda em 1963, dois anos depois da explosão dos conflitos, os cineastas reorganizavam as imagens e as narrativas dos acontecimentos. Salazar é celebrado como pacificador e estrategista. Assim, vê-se a reconquista das cidades, posto de saúdes, aeroportos improvisados, proteção nas cidades e estradas, o retorno às colheitas de café retomadas e escoltadas pelo mato, de modo que a daquele ano teria sido “uma das melhores dos últimos anos”, diz o narrador. Em todo este cinema de reação é perceptível a exploração das imagens como testemunhas inquestionáveis da verdade.

Assim, os militares a desfilar pelas ruas de Luanda e a simular entradas no mato atestavam a ordem, as estratégias, o domínio e o controle da situação. Dois anos depois da eclosão da guerra, também as câmeras registravam as condecorações no Terreiro do Paço, em Lisboa, aos heróis que estiveram na guerra colonial; e medalhas para aqueles que mais se destacaram. Homenagens aos pais dos filhos mortos também foram prestadas. Na declaração de Salazar: “Ouve-se falar; reclama-se lá fora em altos gritos em independência de Angola, mas Angola é uma criação portuguesa e não existe sem Portugal. A única consciência nacional vincada na província não é angolana, é portuguesa, como não há angolanos, mas portugueses de Angola...”.

É importante a demarcação dos conflitos em solo angolano e a exploração das complexidades dos projetos de independência. Assim, é citado no filme que se sabia que alguns povos reclamavam independências no território angolano, entre eles o Congo, Moxico, Lunda e até se falava na reconstrução do Império dos Cuanhamas. Estas distinções eram abafadas sob a alegação de que todos eram portugueses, mesmo sendo asiáticos,

indianos ou africanos. Os movimentos de sublevação são interpretados como uma conspiração comunista que quer destruir o Ocidente.

No discurso proferido por Salazar é perceptível o impacto das pressões internacionais. Questões do âmbito da política externa vêm à tona e colocam em xeque a identidade e a autonomia da nação portuguesa.

Os filmes dos próximos anos seguem a linha discursiva dos temas de interesse nacional como agricultura, economia, educação, militarismo, exploração de diamantes. A cidade de Luanda é retomada como inspiração, pois ela é fonte de beleza e progresso. As consideradas odisséias fulgurantes do povo português continuam a ser atualizadas e nunca deixam de estar presentes, como também a captação de algumas feições vistas como resignadas dos angolanos quando figurados como trabalhadores e mantenedores da nação portuguesa nestes mesmos filmes.

Angola na guerra e no progresso (1971) também segue os caminhos narrativos aqui explicitados da década anterior, mas é curiosa a opção de interligar as duas dimensões *conflitos* e *prosperidade*. Investe-se na ideia de que embora envolvida em sobressaltos, a província seguia em desenvolvimentos e a cada ano as colheitas de café, por exemplo, estariam superando umas as outras. E, de acordo com Pélissier (2011), a economia em Angola dera grandes saltos a partir de 1966, principalmente por causa do petróleo e diamantes. Nesse ínterim, a população também estaria pegando em armas para se defender.

Luanda, além de rica é apresentada como uma cidade cosmopolita, pois havia várias pessoas a falar inúmeros idiomas. Afirma o narrador do filme:

A síntese cultural portuguesa obtida ao longo de muitos séculos confere a Luanda particularidades que a distinguem de outras cidades estrangeiras e a caracterizam como Portugal africano. [...] Da metrópole levamos usos e costumes que se alargaram nos contatos com as populações locais como resultado desta vivência em comum um ideal social que a todos aglutina e anima na luta que foram obrigados a levar para se manterem portugueses. [...] Em Luanda vamos encontrar hábitos de vida que só o local permite situar em África, pois a tudo se assemelha aos de qualquer localidade da metrópole. (*Angola na guerra e no progresso*, 1971)

Em nenhum momento há qualquer referência aos grupos que estão envolvidos nas guerras coloniais, pois a ideia continua centrada na explicação dos conflitos como algo

exterior que nada teriam a ver com o povo que vive em Angola. Por isso, aqui apresento como o filme organiza os eventos dos conflitos:

Numa primeira fase de subversão, agitadores da Zâmbia começam a entrar clandestinamente em Angola e a percorrer dispersas populações numa área conhecida por sua baixa densidade populacional. Os mais fracos deixam-se influenciar pelas promessas dos guardas avançados dos grupos terroristas organizados da Zâmbia e apoiados pelos dirigentes deste país, dominados pela influência da China comunista.

As primeiras exigências caracterizam uma segunda fase de subversão. As populações são forçadas a abandonar as suas aldeias e a acompanhar os agitadores que as obrigam a trabalhar como terroristas. As mulheres nos campos e os rapazes aprendendo a pegar em armas. A este sistema de recrutamento chamam os terroristas “laboração das populações” [não tenho certeza se foi esta a expressão por causa das minhas limitações de entendimento com o português de Portugal]. Logo que as populações se apercebem que estão a ser enganadas, começam a reagir às exigências crescentes que lhes são feitas. Então, sobre elas, aplicam os terroristas os meios mais brutais para as manterem ao seu lado, e [...] as autoridades. O terror passa a imperar tornando-se prática corrente o assassinio e a violação. (*Angola na guerra e no progresso*, 1971)

É curioso observar que, *a priori*, aos chamados indígenas não resta alternativa a não ser a obediência aos estrangeiros. Assim fora com os portugueses há mais de quatrocentos anos e assim se reiterava com os zairenses naquelas circunstâncias. Entretanto, há um elemento paradoxal nesta equação: o narrador não exclui a capacidade de reação dos chamados indígenas, o que nos leva a pensar: porque estes também não reagiriam com a presença dos portugueses?

Em meio à narração deste texto, imagens de um recrutamento forçado parecem encenadas. O objetivo dos portugueses nesta guerra seria então encontrar os considerados terroristas estrangeiros e libertar as populações subjugadas. Que ficasse claro sobre a guerra: não foi uma escolha dos portugueses, mas uma imposição a eles.

Outros filmes que são realizados nos anos setenta tocam ainda nas questões militares, cotidiano urbano, turismo, propaganda e o recorrente destaque aos chamados selvageria e exotismo da África. O cinejornal *Actualidades de Angola* segue a produzir vários programas com as informações políticas, econômicas e culturais que aconteciam na província.

Foi em meio a este material que encontrei um filme que me causou estranheza. Refere-se talvez ao que Novaes (2005, p. 11) chama de “dobra” que cada visível guarda. Sua

análise amparada por uma entrevista feita com o realizador ajudou a fomentar outras discussões e acessar fragmentos do invisível.

4.2 Angola, terra do presente

O filme de 1972 chamado *Angola, terra do passado e do futuro* não fez referência à história nem à glória dos portugueses, muito menos aos conflitos políticos. Positivava a imagem de um imbondeiro – que ficava sob o título do filme nos créditos iniciais – e falava da África como um local de riquezas que se descobrem e se transformam; falava ainda de uma civilização original, rica e com perspectivas. Enfim, o fato de o filme não passar pelos procedimentos narrativos recorrentes causou-me espécie. Quando procurei informações sobre a obra, percebi que era do mesmo diretor que no início da minha pesquisa, em 2009, tive conhecimento por causa de um filme seu lançado dois anos antes, que contava a história do seu retorno a Angola, passados 32 anos de quando fora obrigado a deixá-la.

Coincidentemente, portanto, tratava-se de uma pessoa a quem eu já havia decidido procurar em Lisboa, para com ele realizar uma entrevista: Antonio Escudeiro. Encontramo-nos inesperadamente numa mesa-redonda sobre filmes de libertação no *IX Festival de Cinema DocLisboa*, em outubro de 2011 e conseguimos finalmente conversar em fevereiro de 2012, duas vezes em sua casa e uma outra vez num shopping.

Escudeiro contou-me que nasceu em 1933, em Lobito, cidade portuária ao sul de Luanda. Seu pai fora engenheiro responsável pela construção da Companhia de Ferro de Benguela, a CFB. Na década de sessenta, no entanto, morava em Lisboa, local onde se envolveu com movimento estudantil e tinha decidido que só voltaria para Angola quando a província já estivesse independente.

Entretanto, seus conhecimentos e interesse pelo cinema o fizeram retornar antes para a realização de filmes de propaganda comercial. Assim, ele teria feito um primeiro, em 1969, para uma empresa que comemorava 20 anos de existência, mas esse filme há muito tempo que não se sabe onde se encontra ou mesmo se ainda existe. Escudeiro explicou-me que como ele tinha planos de voltar a viver em Angola, continuou a realizar algumas viagens

para Luanda até que surgiu a oportunidade de fazer outro filme. Novamente se tratava de um trabalho que celebraria 20 anos de uma empresa, desta vez de refrigerantes.

A história deste filme que só aparentemente é apenas ligado a um empreendimento, todavia, revela outras possibilidades de compreensão de um investimento *a priori* ligado a uma propaganda de bebidas. A primeira observação recai para o fato de que Escudeiro era ligado ao MPLA, assim como, de acordo com ele, o dono da empresa também. Contou-me que o filme foi feito em 73 dias de viagens de helicóptero, a pé, bicicleta, avião e barco pelo país, que possibilitaram a este cineasta percorrer várias regiões e assim conhecer de perto como estava a situação política dos territórios naquele ano de 1972.

Escudeiro me disse lembrar que a equipe do filme e o próprio MPLA sabiam que a guerra estava controlada pelo exército português, que apenas havia os nichos no norte, nos Dembos, que todo o resto estaria pacificado e que o filme *Angola, terra do passado e do presente* mostrava isso, até mesmo pela viagem acontecer sem sobressalto algum. Esse dado é importante, porque há outras especulações na historiografia e nas memórias das pessoas sobre este contexto. Por isso, afirma Wheeler que

À medida que as memórias de guerra colonial ou da guerra da independência de Angola recuam no tempo, vai-se tornando ao mesmo tempo mais fácil e mais difícil determinar qual dos lados estaria “a ganhar” ou a “perder” durante o conflito. A memória humana é falível e suscetível de se extinguir como a chama de uma vela, mas os memorialistas e os historiadores continuam a escrever acerca desses 13 anos de guerra com conclusões definitivas, mais ainda do que há 20 anos atrás: que Portugal estaria a ganhar e que os movimentos africanos estavam a perder, ou então que seria os movimentos africanos quem estaria a ganhar e Portugal a perder. Talvez a verdade esteja no meio, e pode ser que ambas as conclusões estejam correctas, com uma ressalva essencial: os desenvolvimentos em Angola, quer para Portugal, quer para os seus oponentes, não seriam determinados apenas pela situação em Luanda e nas vastas regiões do interior. O futuro de Angola seria modelado de acordo com o que viesse a acontecer na guerra em Moçambique e na Guiné-Bissau, e depois em Lisboa. (WHEELER, 2011, p. 356, aspas do autor).

Um elemento parece muito evidente nisso tudo: a guerra colonial envolvia múltiplas ações e desdobramentos, o que fazia dela um complexo aparelho sensível aos laços que a constituíam e alguns eventos dessa teia parecem, inclusive, contraditórios. Contou-me Escudeiro que o filme resultado deste empreendimento da empresa de refrigerantes fora censurado em Portugal.

E eu perguntei exatamente “Mas por quê?” e ele disse-me “Ah, porque se vêem poucos brancos no filme, vêem-se mais negros do que brancos... E depois porque o filme tem um título que devia ser ‘Angola: terra do passado, *do presente* e do futuro’ e você só chamou o filme ‘Angola: terra do passado e do futuro’, *you esqueceu o presente*. Então, quer dizer, ou você altera e faz uma montagem com mais brancos, ou então o filme não passa cá” e eu disse “Não altero” e o meu patrão que era o que pagava também, concordou comigo e também não alterou, então o Víneas [o patrão] fez uma coisa a-capitalista, a sério, e contra o regime, porque ele era conhecido por ir contra o regime. Pegou uma copia do filme a cor, meteu num avião e o filme foi exibido naquele telão branco que você vê no filme [se referia à obra *Adeus, até amanhã*, de 2007], que era o *Miramar*, foi exibido lá em Luanda sem a autorização da censura. E foi um sucesso enorme em Luanda. Coisas estranhas, não é? (ênfase minha)⁶⁵.

Percebe-se, portanto, que para a censura portuguesa era fundamental a coerência e manutenção das experiências cinematográficas criadas ao longo do século XX, compostas, sobretudo, por uma equação racial bem delimitada que fazia ver um apartheid nas telas, naquele tempo de luta, potencializada. Com os desdobramentos da guerra anticolonial, “a população estava empenhada em reagir de acordo com a raça”, afirma Pélissier(2011, p. 253), de modo que o medo e o ódio racial recíprocos balizaram outras referências conflituosas nas relações sociais. O *presente do filme* de Escudeiro, portanto, deveria estar em consonância com o projeto de domínio e afirmação dos portugueses. Quando seu autor pôs o *presente* em suspenso, silenciado, não evidenciado, foi considerado uma afronta, afinal era o *presente* lugar fundamental para a reverberação da suposta personalidade portuguesa e das suas influências principalmente naquela época decisiva.

A atitude desse cineasta e a do seu patrão de enfrentar a censura sugere diferenças de níveis de controle na dicotomia metrópole/província. De acordo com Escudeiro, isso acontecia porque a *África* (leia-se Angola) simbolizava muito mais liberdade e, inclusive, liberdade de imprensa do que Portugal. A análise do filme de Escudeiro e a oportunidade de fazê-lo juntamente com suas memórias me fizeram pensar nas possíveis formas de monitoramento que os portugueses empreenderam em Luanda e no que difeririam de Lisboa, essencialmente no que se referiria aos temas mais sensíveis que poderiam sugerir indícios do projeto de silenciamento e esquecimento daquele momento em curso. Não encontrei algo dessa natureza comparativa, mas um estudo sobre a história da informação em Angola me ajudou a conhecer mais em geral a comunicação nesta província e ofereceu

⁶⁵ Entrevista transcrita, realizada por mim em Lisboa, em 20 de fevereiro de 2012.

algumas pistas sobre as relações de poder ligadas a esta dimensão, inclusive, sobre a utilização destes meios pelos angolanos envolvidos na luta anticolonial.

A apropriação dos meios de comunicação, como o rádio, jornal e cinema por grupos que combatiam a presença portuguesa na terra d'Angola traz à tona o caráter dinâmico das sociedades e dos mecanismos de resistências e agências, bem como das estratégias de dominação. Os europeus, entre outros, fizeram uso de alguns códigos e técnicas de comunicação dos próprios africanos desde que começaram a investir nas relações com os povos deste continente. Este é um dos pontos da história da comunicação em Angola que compõe a pesquisa de José Julio Gonçalves (1964), um dos precursores da Sociologia da Informação no território português – que também incluía as terras do ultramar (SOUSA, J.,2010).

Como resultado de um *Curso de Extensão Ultramarina sobre Angola* da Universidade Técnica de Lisboa, em 1963, esse autor supracitado teria concluído a pesquisa *A informação em Angola: alguns subsídios para o seu estudo*. A sua investigação abarca o período antes da colonização até o ano de 1963 e parece orientada para que se fizesse compreender a circulação das informações em Angola entre os instrumentos oficiais e aqueles utilizados pelos grupos “terroristas”. Embora se configure como pesquisa acadêmica, é imprescindível relativizar as relações entre o conhecimento e as relações de poder, uma vez que as reflexões feitas por esse autor estão explicitamente ligadas às potencialidades do uso da comunicação para a defesa dos interesses dos portugueses nessa província. Este dado não invalida o seu trabalho, uma vez que seus posicionamentos podem deixar ver, entre outras, o que na época eram as preocupações dos portugueses em relação à produção, circulação e consumo de informações, discursos e imagens.

Júlio Gonçalves compreende a história da informação em Angola como resultado de inúmeros contatos entre o que considera povos em diferentes épocas. Por isso, aponta as múltiplas contribuições possíveis destas até sua configuração no período em que sua pesquisa fora realizada, inclusive enfatiza a herança dos árabes nesse processo que, segundo ele, geralmente era omitida.

As mudanças mais significativas do ponto de vista dos impactos sociais teriam acontecido, segundo ele, com a presença dos europeus:

O impacto da tecnologia europeia nas sociedades africanas veio alterar, como sublinhamos, bastante profundamente o quadro da Informação primitiva local. Efectivamente, aos velhos processos de transmitir notícias utilizados pelos Africanos substituíram-se os meios e métodos europeus, tendo sido introduzidos sucessivamente a Escrita, a Tipografia, a Imprensa, o Cinema, a T. S. F [telegrafia Sem fios] e, nalguns territórios, muito recentemente, a TV. (GONÇALVES, J. 1964, pp.265-266).

Diante do exposto, o autor se refere a uma viragem no quadro das informações que diz respeito às potencialidades de usos dos meios de comunicação, embora simbolizem artefatos ligados ao mundo dos europeus, em que me interessam as formas pelas quais os grupos sociais africanos começaram a se apropriar de tais instrumentos. Para Júlio Gonçalves, as instalações das primeiras tipografias e as publicações dos primeiros jornais teriam simbolizado as maiores transformações em relação às capacidades de circulação de ideias nas Áfricas.

No livro *Entreveres*, organizado Magalhães e Matsumoto (2009), no qual as autoras analisam memórias de estudantes angolanos e moradores kalunga no Brasil, há um relato de uma das entrevistadas que dialoga com estas considerações postas acima:

Meu avô eu não conheci, o nome dele era Alexandre. Ele trabalhava em tipografia, montava livros, daí acho que, de um lado, meu amor pelos livros, pela leitura. Como ele foi tipógrafo, lá em Angola, eu tinha acesso a muitas edições. Na cidade, em Luanda, sempre certa elite intelectual, não todo mundo, mas primeiro uma elite, havia uma elite branca e uma elite nacional que se considerava privilegiada, desde os séculos passados, século dezoito, dezenove, que eram negros e mestiços, que tinham acesso à educação e que escreviam, inclusive havia os jornais nacionais e que reivindicavam o estudo de certa cultura angolana (APARÍCIO, 2004 In: MAGALHÃES; MATSUMOTO, 2009, p 39).

Nesse sentido, cabe inferir que não foi por acaso que o final do século XIX representou um período de forte entusiasmo e agitação política na comunidade crioula luandense, principalmente por causa da circulação de ideias nestes periódicos⁶⁶. Em Angola, o jornalismo teria nascido “sob o signo da literatura, passando a afirmar-se depois como veículo da Informação noticiosa: feição predominante do jornalismo contemporâneo” e o primeiro jornal de periodicidade regular chamava-se *A civilização da África Portuguesa* (ANTONIO, 1961, p. 10 *apud* GONÇALVES, J.1964, p. 285).

⁶⁶ Ver: BITENCOURT, 1999a.

Apesar de alguns avanços, Júlio Gonçalves destaca que o continente africano estava muito aquém do que estabelecia a UNESCO, em 1957, como mínimo da comunicação para o continente: “10 jornais diários, 05 receptores de rádio e de 2 lugares no cinema para cada 100 pessoas” (GONÇALVES, J. 1964, p. 267).

Em junho de 1962 teria sido publicado no *Le Courier*, boletim cultural da UNESCO, provavelmente sem surpresas alguma, que “Em África, o número de jornais quotidianos passou de 1335 a 2300; a frequência anual por pessoa, passando de 0,6 a 1, continua ainda a mais baixa do mundo” (GONÇALVES, J. 1964, p. 269). Fundamental ressaltar que estes dados não incluíam a circulação clandestina de informações capitaneadas pelos grupos envolvidos nas lutas pela libertação, que compreendiam, no mínimo, o uso de rádio, jornais e panfletos.

Em relação à história das imagens em movimento em Angola, Júlio Gonçalves explica que a projeção teria sido introduzida pelos missionários como instrumento pedagógico. Em 1903 foram publicadas algumas impressões de um português sobre uma reunião religiosa no mato angolano:

“As catecheses são, aos domingos, realizadas em forma de espectáculo ou conferências, nos quais as passagens mais interessantes da Bíblia se apresentam ao público em projecções de *lanterna mágica* que o gentio pode simultaneamente admirar e comentar, ao mesmo tempo que, do alto de uma espécie de púlpito, o missionário animado de uma paciência verdadeiramente evangélica, vai sucessivamente fazendo a explicação dos diversos quadros com que deslumbra a galeria, em admiráveis trechos de verdadeira eloquência indígena”. (MALHEIRO, 1903, p. 245 *apud* GONÇALVES, J., 1964, p. 320).

Teria sido longo o caminho percorrido pela “lanterna mágica”: “dos tempos da missão heróica” até o que Júlio Gonçalves chamou de cinema moderno, sob constantes renovações técnicas. É nesta linha de análise que esse autor apresentou a sua preocupação com a recepção do cinema em Angola, o que me oferece um quadro interessante para pensar a estrutura montada pelos portugueses em relação à construção de salas de exibição. Baseado noutro trabalho de pesquisa sobre a informação e formação da opinião pública no chamado ultramar português, Júlio Gonçalves nos apresenta alguns números referentes às estatísticas sobre frequências anuais dos cinemas em Angola: “Segundo Luis Lupi, em 1956 havia em Angola 19 salas de cinema, as quais tinham uma lotação total de 15.636 lugares. Nestas salas venderam-se 1.695.000 bilhetes e exibiram-se 4.340 películas” (LUPI, 1958, p. 177 *apud* GONÇALVES, J., 1964, p. 321).

Esse autor analisa o crescimento significativo de número de sessões entre 1957 e 1960, destacando um esvaziamento dos cinemas ao ar livre no período mais intenso do “terrorismo”, provavelmente por causa da vulnerabilidade do espaço coletivo. Outro dado interessante colocado diz respeito à abertura de mais quatro cinemas em Angola em 1963, sendo o *Cine São João* e o *Ngola Cine* em zonas periféricas da cidade de Luanda – serviço para as “classes mais débeis, com preços mais acessíveis”; o *Flamingo*, no Lobito e o *Empala Cine*, em Moçâmedes. E no ano da publicação do seu texto seria construído um majestoso cinema ao ar livre com capacidade para 6.500 pessoas, provavelmente, está se referindo ao Miramar que permitia aos frequentadores assistir aos filmes com a bela vista da baía de Luanda ao fundo ⁶⁷ e, lembremos, também fora o lugar onde Escudeiro lançou o seu filme.

A análise de Júlio Gonçalves sobre a questão das emissoras de rádios em território angolano problematiza a questão da língua e sinaliza alguns avanços interessantes em relação à acessibilidade às informações de uma forma geral, quando fala sobre “horas nativas” que algumas rádios começam a fazer. Já entra em questão o fato de grupos nacionalistas⁶⁸ terem as suas rádios, como a *Rádio Brazzaville* e a *Rádio Léopoldville* e outras que funcionam dentro do continente africano. Pode-se inferir que o surgimento de programas de rádio em outras línguas que não a portuguesa deveria fazer parte do movimento de contrapropaganda dos lusitanos que, até então, viam a plena utilização da língua oficial como uma questão política fundamental. Por outro lado, esta ação entrava em consonância com a perspectiva lusotropicalista que eventualmente acentuava as disparidades compreensíveis face à considerada grandeza da nação portuguesa multirracial e pacífica.

Destaca Júlio Gonçalves que em março de 1961, a seguir dos conflitos iniciados em fevereiro, já estaria sendo publicada uma portaria que visava reforçar a política informativa portuguesa em terras angolanas. Assim, foi criada em 27 de março de 1961 uma comissão coordenadora do plano de radiodifusão da Província de Angola, que só começou a ser colocado em prática a partir de 1963, quando foi despachado pela metrópole que os governadores-gerais e comandantes-chefes das Forças Armadas é que seriam responsáveis pela política de informações. A ideia era unir informação e contrapropaganda.

⁶⁷ Memórias de Luisa D’Almeida.

⁶⁸ Aqui me refiro aos grupos que se formavam em Angola e questionavam o sistema colonial a partir de projetos nacionalistas, como foram o MPLA, a FNLA e a UPA.

Pondera esse autor que no início dos anos sessenta o meio de informação mais popular e mais usado pelos “inimigos” dos portugueses era o rádio. As intenções ligadas aos objetivos de informação nacional via rádio está expressa nos textos oficiais publicados na época e a ideia era agir diretamente sobre os angolanos, de modo a estabelecer uma contranarrativa ao que era sugerido pelos movimentos independentistas. Era necessário, portanto, desenvolver “acção psicológica” para poder “robustecer os espíritos e trazê-los devidamente esclarecidos e informados” na perspectiva portuguesa (GONÇALVES, J., 1964, p. 332).

Na verdade, um rádio, dando freqüentes e abundantes informações, constitui a melhor arma para desfazer boatos e atoardas. São também conhecidas de todos a existência de emissões de várias origens, que enchem os quadrantes dos receptores a todas as horas, pretendendo minar a nossa opinião pública, apostados em espalhar a intriga e fomentar o descrédito e mal-estar, numa acção psicológica verdadeiramente subversiva.

Temos que reagir ao inimigo em todas as frentes com as mesmas armas e no terreno e por isso se impunha realmente que o Governo reconhecesse aperfeiçoar e principalmente coordenar o nosso sistema radiofônico no Ultramar e em especial o de Angola. (GONÇALVES, J. 1964, p. 332, ênfase do autor).

Esse autor conclui sua pesquisa destacando a importância dos meios sociais de comunicação para as memórias e, portanto, para as configurações do presente. As informações poderiam servir nas relações de poder por atuarem como “acção modeladora” (palavras de Júlio Gonçalves), por isso, indagava para o leitor em que medida os meios de informação poderiam ajudar na construção do futuro de Angola em dimensões como “a sua evolução política, econômica, social, religiosa, moral, etc”.

Pensamos, porém, que a opinião actual dos habitantes de Angola projectar-se-á no futuro e tal opinião será, em parte, a que a idoneidade de quem recolhe, verifica, elabora e transmite as informações (de todos os tipos) consentir; será a quem condiciona, orienta, domina ou auxilia os órgãos e meios de informação, com a sua acção, permitir propuser ou sugerir. (GONÇALVES, J. 1964, p. 338-339, ênfase do autor).

Júlio Gonçalves preocupa-se com as informações que circulam no presente, e, sobremaneira, aquelas que ficarão registradas como base para o futuro que se referirá ao passado – naquele momento experimentado como um presente possivelmente controlado.

Outra dimensão importante desta mesma época e acredito que esteja ligada também às revisões forçadas das estratégias de legitimação dos portugueses nas províncias sob sua tutela, principalmente com o uso dos meios de informação pelos nacionalistas africanos, diz respeito à utilização pedagógica das narrativas fílmicas. Houve um direcionamento específico para os chamados indígenas dos interiores das colônias baseado numa organização de procedimentos educacionais do olhar, inerentes aos diferentes níveis das supostas debilidades das populações africanas.

A *Sociedade de Estudos da Província de Moçambique* investiu na articulação de um plano de educação e formação visual dos africanos (porque poderiam ser os nativos de qualquer território considerado ultramarino) sob a denominação: *O cinema como elemento educacional nos meios rurais africanos*, a que nesta tese também me refiro como “manual”, da autoria de Fernando Roza de Oliveira (1963):

Esta tarefa é imensa e competirá a um grupo de sociólogos, antropologistas, etnógrafos, pedagogos, etc. e só depois de estabelecidas as bases e a separação das populações rurais em GRUPOS DE EVOLUÇÃO, se entraria na parte seguinte, os TEMAS-BASE da educação cinematográfica em graus previamente estabelecidos de acordo com estes grupos de evolução. (OLIVEIRA, 1963, p. 39-40, ênfase do autor).

Uma das bases de fundamentação teórica de Oliveira será um trabalho de pesquisa sobre a utilização pedagógica do cinema no Congo Belga, de autoria de L. Van Bever (1962), para quem “o africano não está maduro para o cinema, tal como o concebemos; os efeitos cinematográficos desorientam-no, escapam-lhe as nuances psicológicas, fatigam-lhe a sucessão muito rápida de cenas variadas” (BEVER *apud* OLIVEIRA, 1963, p. 47).

Também no que se refere ao nível das experiências do olhar dos africanos os portugueses agiam em torno de suas considerações sobre o processo de civilização que, ainda em 1963, continuava em marcha. Nesse manual, discutem-se os curiosos níveis de assimilação por meio de escalas de civilização da visualidade ou das experiências visuais. Diante deste complexo mecanismo classificatório, esse autor sugere que é necessário primeiramente levar em consideração o meio ambiente do chamado indígena, como os seus hábitos e costumes para que se proponha uma recepção coerente dos materiais fílmicos. Em seguida, devem-se separar os grupos por idades e por “diferentes graus de experiência”. É crucial citar aqui as palavras do autor:

Porque ao irmos ensinar a nossa experiência: uns – os mais novos – tudo têm a aprender – outros – os mais velhos – têm de trocar a sua experiência pela nossa, e então, o trabalho terá de ser duplo, destruir primeiro aquilo que aprenderam para posteriormente lhes ensinarmos a nossa experiência. (OLIVEIRA, 1964, p. 40).

Para os portugueses, o tempo da luta anticolonial é também o tempo da civilização do olhar, segundo perspectiva do ocidente. E novamente vem à tona para eles o drama da civilização inconclusa, desta vez a implicar reorientações nos níveis de educação visual para os africanos. Desta maneira, organizava-se um esquema de instrução nos interiores das províncias calcado nas seguintes orientações: aqueles que tiveram pouco contato com os brancos e que viviam “no seu meio habitual”, impunham-se filmes “muito simples”; os que habitavam os centros populacionais, portanto já influenciados pela civilização, “poder-se-ia iniciá-los nos efeitos cinematográficos” com os filmes “simples”; e aqueles que conseguiram atingir um grau intelectual que inclusive possibilitava o acesso aos centros de ensino como as escolas normais e superiores e alunos de seminários: “para estes o problema está resolvido, portanto já existe um número de filmes adaptados à sua maneira de ser” (OLIVEIRA citando BEVER, 1963, p. 48).

Este manual traz questões muito relevantes para esta tese, pois sugere um aparelhamento pelos portugueses de outro projeto do chamado indigenato, numa época em que já havia se superado aquele forjado em 1929⁶⁹. O que estou chamando de *indigenato do olhar* baseia-se numa escala de capacidades de decifrações do universo visível do africano e ganha corpo como um inventário valorativo das capacidades de ver, enxergar e entender das populações indígenas ao mesmo tempo em que objetiva transformar radicalmente as experiências do visível dos nativos face ao modelo de ver dos europeus⁷⁰.

Nesse projeto, a palavra deveria ser suprimida em lugar da potencialização da mímica e das expressões do gesto. Uma das inspirações das técnicas que seriam utilizadas na *pedagogização* do visível seriam os aspectos do cinema mudo, por meio do que seria considerado linguagem simples: “sem efeitos, truques, panorâmicas, fundidos, sem

⁶⁹ Discussão feita nesta tese, no Capítulo 2, em 2.3 Tempo de redenção ou a mística colonial.

⁷⁰ Por isso, observa-se que se tratava de um amplo projeto de educação visual que aparentemente envolvia setores privados e públicos na informação cedida por Júlio Gonçalves, que citei anteriormente, sobre as salas de cinema construídas nas zonas mais pobres de Luanda exclusivamente para “classes mais débeis, com preços mais acessíveis”, em 1963.

“travelings” etc., movimentando a câmera de filmar o menos possível” (OLIVEIRA, 1963, p. 40, aspas do autor).

A ideia era manter as imagens ao nível dos olhos dos espectadores, evoluir as narrativas de forma “natural e lenta”, de modo que se pudesse parecer reproduzir “fielmente o que a vista vê”, numa perspectiva da forma como cópia do visível, positivista. Uma segunda cena não poderia passar sem antes uma total compreensão da primeira, pois se esperava uma sequência “perfeita”. As cenas deveriam ser captadas nos próprios meios rurais dos chamados indígenas e com pessoas conhecidas e as ações na tela deveriam concentrar a atenção no primeiro plano. Em relação ao som, este também deveria representar uma certa perspectiva natural, “para dar realidade aos filmes” (OLIVEIRA, 1963, p. 41), assim como não chamar mais atenção do que as imagens: que é o foco principal. Assim, o ideal era:

Mostrar em cinema o que eles vêem, têm e sentem na realidade. Prendê-los assim com a verdade da reprodução para os habilitar a entrarem posteriormente na compreensão de filmes educacionais mais avançados, em que se mostrem outros povos, outros costumes, outros hábitos. [...] Os filmes devem ser de preferência coloridos, com cores naturais tanto quanto possíveis idênticos à realidade. (OLIVEIRA, 1963, p. 42).

Percebe-se que um dos propósitos deste empreendimento era elaborar uma concepção fundante de fidedignidade das imagens projetadas nas telas com o real (aquilo que se via). Se à história do cinema estão ligados a fantasia, o sonho e a imaginação, aos africanos, as imagens projetadas deveriam representar a pretendida realidade, noutras palavras, pretendida a verdade. Isto posto, questiono-me se para além das debilidades técnicas e financeiras da produção cinematográfica portuguesa, há opção pelo documentário em detrimento das ficções. Na pesquisa se revelou que essa opção estaria também atrelada à ancoragem ideológica segundo a qual os sentidos seriam mais facilmente atingidos. Possivelmente. E esta alternativa corrobora com uma das orientações desse manual: a de evitar passar filmes cômicos, o que poderia criar um fascínio unilateral por este gênero, isto é, pelo entretenimento, e, conseqüentemente, de desinteresse pelos documentários realizados pelos portugueses de temas culturais e de caráter educativos.

Os *educadores do olhar* deveriam ficar atentos às impressões que os indígenas tiveram das imagens projetadas, além de sondar quais temas eram melhor recebidos por eles, a fim de explorar exatamente o estilo que mais teria causado empatia.

Quando o público tivesse ultrapassado a primeira fase, a ele deveria ser oferecida uma oportunidade de experimentar relações de alteridades na tela para que a partir da percepção da sua inferioridade em relação ao outro povo – de preferência de sua raça – ele pudesse apreender conhecimentos em relação à saúde, higiene, plantações, caça, pesca, etc. Uma fase seguinte já poderia compreender a projeção de jornais periódicos com assuntos de interesse dos referidos espectadores. A lógica baseada numa escala que envolvia relações de alteridades e hierarquias sugere, então, que a recepção das imagens dos brancos estaria sempre assentada numa relação assimétrica entre aquele que assiste e aprende e o outro que está no filme e ensina.

Vale ressaltar que um profissional da educação deveria acompanhar o processo de feitura destes filmes e que o formato 16mm era o mais indicado por causa da facilidade do transporte e do custo. Além disso, era imprescindível um microfone para se poder explicar as imagens e um gravador de áudio para registro das opiniões dos espectadores – que poderia ser utilizado posteriormente para pesquisas – e, principalmente, para que os considerados indígenas ouvissem suas próprias vozes gravadas, o que seria motivo de descontração e auxiliava na construção de um ambiente de mútuo interesse, curiosidade e confiança (OLIVEIRA, 1963, p. 45). Dispensava-se a preocupação com cadeiras, porque os africanos assistiam às projeções no chão. Além destas orientações, nesse manual também havia preocupações com questões ligadas aos detalhes técnicos de feitura dos filmes e das exibições, assim como de manuseio e manutenção do material fílmico. Para a terceira categoria de olhar civilizado – aquela dos chamados africanos assimilados – não era necessário construir filmes específicos porque ela já estaria mais adequada aos códigos da civilização. No final desse manual, Oliveira apresenta uma bibliografia específica sobre cinema, educação e colônia que denota uma considerável preocupação vigente na época e não apenas em Portugal.

No ano da publicação de *O cinema como elemento educacional nos meios africanos*, 1963, já era consolidada a ideia de que os meios de comunicação ajudam a forjar identidades, ou ainda, como sugerem Stam e Shohat (2006, p. 28), já se tratava de um momento em que se compartilhava o argumento de que os meios de comunicação estavam muito próximos do centro de produção das identidades, visto que “num mundo

transnacional caracterizado pela circulação global de imagens e sons, mercadorias e pessoas, eles têm enorme impacto sobre as identidades nacionais e o sentido de comunidade”.

Se a chamada informação dominante, historicamente, pôde construir interpretações de inúmeras civilizações do ponto de vista ocidental, os meios de comunicações, com o tempo, ampliam sua área de atuação e domínio, alargando as possibilidades de circulação de ideias, de modo que “centros muito mais diversos têm o poder não apenas de oferecer representações alternativas, mas também de abrir espaços paralelos para transformações e simbioses entre culturas”. (SHOHAT & STAM, 2006, p. 28).

Sobre as formas inovadoras de práticas de dominação, bem como de resistência a elas, peculiares ao século XX, as lutas políticas passam necessariamente pelo reino das imagens da cultura de massa, de forma que os meios de comunicação tornam-se absolutamente fundamentais para o estudo das sociedades. Assim, explicam Shohat e Stam que a natureza global do processo de colonização atrelada ao alcance ilimitado dos meios de comunicação contemporâneos obrigam um pesquisador da cultura a ultrapassar as fronteiras restritas do estado-nação. Pensar a análise de filmes produzidos por outras vias para além dos oficiais portugueses na ebulição das lutas pelas independências econômicas e culturais, entre outros, pode situar esta tese na égide dos estudos sobre as múltiplas formas de compreensão das estratégias de luta dos portugueses e dos angolanos envolvidos nos projetos anticoloniais e das pedagogias elaboradas, voltadas para os meios de comunicação.

Para Júlio Gonçalves, estavam claras, portanto, as potencialidades dos meios de comunicação na criação de uma comunidade imaginada (ANDERSON, 2005) em torno de questões elaboradas por aqueles que exerciam o controle. Se o contexto era marcado por conflitos que punham na ordem do dia a validade dos discursos portugueses na consagração de sua proposta obra civilizadora, inclusive por meio de outros instrumentos de comunicação que circulavam clandestinamente, era imprescindível tornar hegemônicos os sentidos das informações a produzir e circular em Angola e no mundo. Estava ligada a esta ação a garantia da configuração do presente e da construção do futuro. Torna-se imperativo citar a epígrafe do início deste capítulo – frase com a qual Júlio Gonçalves conclui o seu texto, pois ela se liga misteriosamente à problemática da censura do filme de Escudeiro relativa à ausência do tempo presente: “O futuro dos povos depende do seu *presente*, como este, por sua vez, é função do respectivo passado, da herança social que receberam

directamente ou através dos meios de comunicação social à sua disposição” (GONÇALVES, J. 1964, p. 339).

Sobre as possibilidades do uso do cinema e de seu papel na educação visual dos africanos, Oliveira demonstrava a clareza de que “a arte de convencer constitui um dos elementos mais importantes neste gênero de educação e deve prender ao quadrado luminoso da imagem a atenção de todo o auditório” (1963, p. 42). As produções culturais não são inocentes e no quadro de disputas da guerra anticolonial menos ainda, uma vez que exigia dos realizadores uma clareza de posicionamento político e ideológico e a existência de um aparelho de censura acentua esta prerrogativa.

4.3 “Fazer um filme é tomar uma posição”

A história da censura do filme de Escudeiro levanta uma questão importante relativa à administração das imagens feitas em Angola e os limites de circulação para o *povo português* – e aqui nesta categoria estou me referindo à concepção dos colonizadores que incluía as pessoas de todos os territórios chamados ultramarinos. No texto de Júlio Gonçalves, foi possível perceber que as emissoras de rádio eram o instrumento mais visado e isso deve estar relacionado ao fato de que os aparelhos de recepção já eram bastante comuns para os angolanos⁷¹. Quanto às censuras à literatura e aos jornais, por sua vez, tratam-se de estratégias recorrentes como já fora aqui discutido no capítulo II. No manual proposto por Oliveira não há referência às possíveis utilizações do cinema pelos africanos envolvidos nas lutas de libertação e este silenciamento pode revelar as dificuldades enfrentadas pelos grupos envolvidos na luta de libertação, pois se fazer filmes hoje não é uma coisa simples, muito menos era nestes anos, devido à complexa operação técnica e financeira.

De acordo com Abrantes (2008, p. 11) apenas em fins dos anos 60 o MPLA criou de forma clandestina um Departamento de Informação e Propaganda, no qual um núcleo de

⁷¹ Nos trabalhos de Magalhães sobre memórias dos estudantes angolanos em Brasília e sobre o filme de Zezé Gamboa, *O Herói*, essa autora destaca e analisa o papel do rádio na sociedade angolana. Ver: MAGALHÃES; MATSUMOTO, 2009 e MAGALHÃES In: OLIVA, 2009.

produção cinematográfica fora inserido. Das primeiras experiências de registro visual, consistem imagens das formas pelas quais a vida se organizava nas zonas libertadas de Angola e de algumas operações de caráter político-militar. Infelizmente, não existem estas imagens no ANIM e dificilmente elas existem em Angola, devido a pouca preocupação do governo angolano na preservação de suas memórias visuais em película, pois de acordo com as entrevistas que realizei para esta pesquisa, foi sinalizado algumas vezes que foram poucas as investidas dos poderes em Angola de preservação destas imagens e que muito material se perdeu e está se perdendo.

Com a expansão da escala de reverberação das demandas dos conflitos anticoloniais para além da sociedade colonizada e da metrópole, indivíduos, grupos, países e instituições como a ONU, passaram a pressionar as nações envolvidas nos conflitos, ao colocar em evidência as questões anacrônicas deste processo, assim como os crimes de direitos humanos, o que, por outro lado, legitimava a luta dos movimentos pela libertação. Neste ínterim, cineastas de vários lugares do mundo abraçaram determinadas causas e fizeram uso do cinema para denunciar crimes de guerra, violações de direitos humanos e apresentar outras visibilidades em meio às disputas políticas que também era de discursos, narrativas e imagens. Técnicos e cineastas franceses, brasileiros, suecos, argelinos, soviéticos, cubanos, italianos foram para as zonas de conflito e as imagens feitas por eles ajudaram a convencer outras partes do mundo e importantes obras foram realizadas em colaboração com os movimentos de luta pela libertação.

Isto posto, não posso deixar de mencionar a grande experiência que foi participar como espectador e ouvinte do *IX Festival de Cinema Doclisboa 2011*, em Portugal, evento que conseguiu reunir alguns destes cineastas que na década de 60 e 70 realizaram obras sobre as zonas de libertação das colônias portuguesas. Houve exposição de seus filmes feitos na época, seguida de debates, assim como uma mesa-redonda ao final com todos os cineastas presentes juntos a cotejar suas experiências, sob a mediação de um dos organizadores do evento, Luis Neves, e a pesquisadora do Instituto de História Contemporânea da Universidade Nova de Lisboa, Aurora Almada e Santos⁷².

De uma maneira geral, nessa mesa-redonda foram expostas as dificuldades e os desafios em filmar em contextos de guerra, mas o fato de estarem envolvidos em lutas que

⁷² Um dos aspectos analisados por Aurora Almada em sua pesquisa – que está em fase de conclusão –, foi a utilização dos filmes feitos por estes cineastas em reuniões na ONU.

eles também acreditavam justificava o interesse na confecção desses filmes. Na época, havia uma nítida tendência em possibilitar a extensão das vozes dos movimentos anticoloniais, aos combatentes e aos integrantes das comunidades afetadas pelos conflitos; apresentar as contradições do discurso oficial português; construir imagens que revelassem resistência e coragem. As câmeras pareciam assumir o compromisso de adentrar os interiores e apresentar famílias e comunidades inteiras envolvidas nas lutas entre práticas cotidianas de alimentação, educação, saúde e trabalho comunal proporcionadas pelos movimentos de guerrilha. Portanto, num contexto de disputas como aquele, *fazer um filme era tomar uma posição*.

A expressão supracitada é da autoria de Sarah Maldoror (In: BAKARI & CHAM, 1996, 45), que não esteve no evento supracitado. Ela é uma cineasta considerada pioneira no movimento de redirecionar o olhar das câmeras nos territórios africanos para outras visibilidades. A história de sua relação com a África, com o cinema e com as lutas de libertação exige o retorno a um momento desta tese abordado no Capítulo I, quando me referi à chegada do primeiro quadro de integrantes do MPLA em Guiné-Conakry, em 1960. Isso porque não mencionei que quando o angolano Mário de Andrade deixou Paris, sua companheira Sarah Maldoror fora junto com ele para Guiné-Conakry. Teria sido neste país independente que ela se deu conta de que o cinema poderia ser apropriado pelos movimentos políticos e utilizado a favor das campanhas de libertação, devido às potencialidades de veiculação dos filmes (PFAFF, 1988, p. 205).

Então, de acordo com Pfaff (1988, p. 206), entre 1961 e 1962, conseguiu uma bolsa para estudar cinema na Rússia⁷³, local onde, juntamente com o senegalês Ousmane Sembene, frequentou cursos no *Estúdio Gorki*, sob a orientação de Sergei Gerassimov e Mark Donskoy, que os introduziram nas técnicas e ideologia do cinema soviético. Ambos trabalharam, inclusive, no filme *Hello Children* (1962), deste último cineasta. Maldoror se envolveu em outros projetos a partir de 1963, como foi o caso de suas experiências com realizadores argelinos, momento em que fez parte da equipe do filme *Batalha de Argel* (1966), de Gillo Pontecorvo, como assistente. Foi também na Argélia que ela fez seu primeiro filme, o *Monagambée* (1968), cujo roteiro é adaptação do conto *O fato completo*

⁷³ O cinema feito em Angola pelos combatentes intelectuais possui as marcas de suas relações com a cinematografia russa. O espectador atento e conhecedor das obras de Eisenstein ou de Vertov, por exemplo, pode perceber referências ou influências nas formas das construções narrativas ou no estilo da montagem e até mesmo no uso de algumas imagens-símbolo.

de Lucas Matesso do escritor angolano Luandino Vieira. Este filme teve apoio do governo argelino e foi constituído quase totalmente por atores não profissionais; foi premiado na França e na Tunísia e foi exibido no *Terceiro Festival Pan-africano de Ouagadougou* (FESPACO), em 1972. *Monamgambée* significa contratado, carregador, trabalhador de serviços pesados ou pode ser uma expressão utilizada para chamar os negros para o trabalho.

A autora afirma que se sentiu atraída pelo tema do seu próprio filme, *Monamgambée*, por este “mostrar a incompreensão elementar da sociedade africana por parte dos portugueses”. Realizado em condições técnicas muito deficientes, o filme é um “exercício de estilo” pouco convincente do ponto de vista artístico. (ABRANTES, 2008, p. 11, aspas do autor).

Em seguida, ela fez outro filme sobre a zona de libertação na Guiné-Bissau, momento em que juntamente com sua equipe de filmagem estiveram no mato, escondidos, com as tropas envolvidas nos conflitos e viveu experiências de combate, inclusive (PFAFF, 1988, p. 206). Em 1971, ela recebeu apoio financeiro da França para realizar a adaptação de outra obra do escritor Luandino Vieira: o livro *A vida verdadeira de Domingos Xavier* (1961) que, nas telas, onze anos depois da sua publicação, recebeu o título *Sambizanga*.

Sarah Ducados Maldoror nasceu em 1938 numa pequena cidade do Sul da França e adotou seu último nome depois que leu *Os Contos de Maldoror*, do escritor dezenovista Count de Lautréamont. Em 1956, junto com outros amigos, fundou o grupo *Griots* que, embora com problemas financeiros, conseguiu adaptar trabalhos de Jean P. Sartre e Aimé Cèsaire para o teatro. Destas experiências ela teria apreendido conhecimentos que depois seriam utilizados em seus filmes (PFAFF, 1988, p. 205).

Em entrevista realizada no FESPACO, em fevereiro de 1997, em Ouagadougou, Burkina Faso, Maldoror ressaltou que mesmo após dezenas de anos que havia lançado seu primeiro filme, ainda não havia cinema na África. Para ela, apenas ele passaria a existir quando os filmes fossem também vistos pelos próprios africanos, uma prática que lamentavelmente ainda não acontecia (MALDOROR, 1997 *In*: ELLERSON, 2000, p. 163).

Imagem 31: Sarah Maldoror no processo de feitura de Sambizanga



Fonte: FINA, 1995, p. 20.

Descendente de franceses, indianos e africanos, ao longo de sua carreira, ela foi questionada sobre os porquês do seu engajamento com as causas africanas. Seu argumento sempre foi a da percepção do universo das artes e das geografias sem fronteiras. Despertam-lhe os temas de libertação de povos e lutar contra injustiças e opressões. Segundo ela, seus interesses em relação ao cinema sempre estiveram centrados nas questões culturais e do exercício cinematográfico em África e o que mais a estimula é a possibilidade de contar histórias que tenham um caráter endógeno, em contrapartida à tradição cinematográfica de contar as coisas africanas na terceira pessoa. Portanto, entende que cabe aos africanos o papel de defesa de suas histórias, de se fazerem conhecidos segundo seus próprios posicionamentos com todas as qualidades e culpas, esperanças e desafios (MALDOROR, 1997 In: ELLERSON, 2000, pp. 164-165).

Por gostar muito de história e das histórias africanas é que Maldoror faz filmes (PFAFF, 1988 ,p. 209). Pode-se deduzir então que as duas adaptações para o cinema das obras de Luandino Vieira feitas por ela revelam tentativas suas de explorar universos narrativos pertencentes aos africanos. Por meio da linguagem cinematográfica, Maldoror possibilitaria a transposição de significados visuais das letras para as imagens em movimento e, neste processo, os próprios combatentes também estariam envolvidos em vários estágios da feitura das obras.

A sua intenção ao levar a obra de Luandino Vieira ao cinema terá sido, nas suas próprias palavras, *“pôr em cena sobretudo militantes conscientes ou a caminho da tomada de consciência, pessoas ligadas ainda pelo passado, mas preparando-se também para o futuro”*.

Apesar de na mesma entrevista a autora declarar expressamente que *“Sambizanga não é propriamente um filme do MPLA, mesmo se o Movimento nos ajudou muito”*, tanto o seu envolvimento político nesse momento e o carácter da ajuda prestada pelo Movimento, assim como o tema deste e do seu anterior filme [Monamgambeé], acrescido da participação directa nas filmagens e a nível da actuação de militantes do MPLA, autorizam-nos a incluir estas duas obras na história do cinema angolano. (ABRANTES, 2008, p.11-12, ênfase do autor).

Vale ressaltar que o nome de Mário de Andrade consta nos créditos em ambos os filmes. No primeiro colaborou na adaptação e no segundo filme, *Sambizanga*, na adaptação, argumento e diálogos. A realização destas obras relativamente arquitetadas por dentro das estruturas do MPLA possibilita uma incursão nos projetos de narrativação e visualização de alguns temas que na época eram fundamentais para ajudar na legitimação política do movimento nacionalista engenhado pelos intelectuais e a desmontar o esquema de dominação organizado pelos portugueses, como a atualização do sentido revolucionário da data 04 de fevereiro de 1961, as denúncias das práticas violentas da PIDE, a discussão da situação da mulher no continente africano e a luta clandestina. Sobre os dois filmes de Maldoror que teve Angola como tema, diz Abrantes que:

De concreto, e além do mais, sabemos que elas [imagens] contribuíram em muito para dar a conhecer ao mundo a existência de um movimento de libertação que se permitia contar em cinema a realidade do seu país, no preciso momento em que resistia em condições adversas àquela que já então era tida como a mais retrógrada das potências coloniais em África. (ABRANTES, 2008, p. 12).

Para Josef Gugler (GUGLER , 2003, p. 51), Maldoror consegue expor nas suas obras o carácter pluralista da luta anticolonial, pois esta punha unidos europeus, africanos e mestiços e este ponto estava representado pelos indivíduos envolvidos tanto nos dois filmes de Maldoror sobre Angola, assim como nas obras do escritor Luandino Vieira com as quais ela os realizou. Gugler observa que Luandino Vieira é um imigrante português que tinha se comprometido por Angola; que Sarah Maldoror nascera na França, filha de pais das ilhas francesas de Guadalupe; casada com Mário de Andrade, o emblemático líder mestiço do MPLA que foi co-autor dos roteiros; Maurice Pons é um romancista francês que também participou da adaptação do roteiro de *Sambizanga*. O autor ainda nota que a epígrafe do livro de Vieira era de Agostinho Neto, que depois se transformou no primeiro presidente de Angola.

Mais do que apresentar uma perspectiva pluralista relativa às pertenças sociais diversas e profissionais destas pessoas, as obras de Maldoror simbolizam ainda a materialização de um discurso operacional sobre cultura que esteve na base das preocupações dos combatentes intelectuais e que, pela primeira vez, se tornou possível por meio do cinema e com a participação de alguns integrantes do MPLA. Isso porque a segunda obra de Maldoror sobre Angola expandiu significativamente as possibilidades de divulgação da luta anticolonial e esteve também ancorada em preocupações estéticas que iam muito além de meros registros visuais da luta. Com isso, não quero aqui dizer que uma ficção com mais recursos técnicos e financeiros seja mais importante do que outras, pois isso reduziria a minha posição a uma hierarquia de linguagens não convincente.

Quero, no entanto, considerar que como uma adaptação de uma obra importante da história da literatura em Angola, de um autor ligado ao MPLA que, inclusive esteve preso durante anos por causa da sua literatura política; com a presença de um dos líderes do movimento, Mário de Andrade, e ainda a participação de outros membros do MPLA e do PAIGC como atores e apoio técnico (PFAFF, 1988, p. 207), *Sambizanga* ganha uma dimensão mais expressiva do ponto de vista de ser uma obra coletiva saída de dentro de um universo de determinadas preocupações e, principalmente, de dentro de um projeto de luta de sociedade. E se quisermos aqui fazer uma comparação meramente instrumental, da mesma maneira que os portugueses – donos das câmeras – puderam construir imagens de si e dos outros a partir da seleção, exclusão e inclusão de imagens por meio dos processos técnicos

de produção cinematográfica, *Sambizanga* inaugura ou expressivamente demarca alguns temas, abordagens, imagens que dão pistas das formas pelas quais os integrantes do MPLA envolvidos nos projetos de luta do movimento pretendiam construir outros mecanismos de seleção, ordenação e montagens das imagens nos tempos das lutas e nos tempos das lutas pela independência.

4.3.1 Sambizanga: um bairro popular de Luanda, um livro, um filme

Foi de Sambizanga, bairro popular de Luanda, que, na madrugada de 4 de fevereiro de 1961, partiram os poucos militantes que deviam assaltar as prisões da capital. Simultaneamente davam o sinal para a luta armada pela independência nacional que desde então agita Angola. Porém, anos antes desta data e apesar do terror policial milhares de combatentes, nas cidades e nos campos tinham pacientemente aberto o caminho da insurreição e organizado a rede clandestina dos movimentos políticos. Foi assim que no coração de uma pedreira perdida na selva africana um certo Domingos Xavier... (*Sambizanga*, Sarah Maldoror, Angola, 1972).

Um bairro popular de Luanda; o dia 04 de fevereiro de 1961; a luta armada pela independência nacional; a repressão dos portugueses; o campo e a cidade; a rede clandestina de organização política; a selva africana. Estes pontos de referências das memórias dos conflitos anticoloniais do território angolano compõem os primeiros segundos do filme *Sambizanga* (Maldoror, Angola, 1972) e sinalizavam o conjunto de elementos que era articulado pelos realizadores dessa película com relação às localizações histórica, política e geográfica das lutas pela libertação. Segundos antes, os créditos do filme passavam sob imagens de águas agitadas e um mapa da África permitia que o espectador identificasse “Angola”.

Segundo Péliissier, apesar de o MPLA ter tomado como origem da “revolução nacional” o dia 04 de fevereiro de 1961, nunca se teve uma dimensão mais esclarecedora sobre os acontecimentos desta data nem o alcance dos objetivos daqueles que se envolveram nessa ação⁷⁴. Uma das justificativas apresentadas por esse autor é que os

⁷⁴ Este assunto foi aqui discutido por Mário de Andrade no Capítulo I, que explicou como o MPLA se apropriou politicamente das ações deste dia em Angola, embora os líderes estivessem no trabalho de organização do movimento fora da África.

portugueses e os “nacionalistas” que lutavam pela independência apresentaram versões tão distintas que uma pluralidade de interpretações constitui o processo analítico deste fato. Do ponto de vista da operação historiográfica, sabe-se que imprecisões, ambiguidades e lacunas constituem o fazer história.

Em relação ao contexto geral e ao simbólico ano de 1961, afirma Pélissier que este período foi

de ajuste de contas em Angola, o ponto central da história da luta anticolonial angolana. Despertaria os portugueses da sua letargia e dos seus sonhos, acordaria as esperanças não concretizadas dos africanos e daria a conhecer os horrores da guerra e da repressão a todo um grupo racial, os bacongo, e a uma grande parte dos seus vizinhos, os quimbundo, bem como a outros quadros assimilados. Para os portugueses, marcou o final da tranquilidade colonial; para os africanos, o início de uma provação. (PÉLISSIER, 2011, p. 249).

De qualquer maneira, teria sido uma revolta da pobreza com evidências de reação ao aumento da repressão policial que tinha se intensificado sobre os musseques de Luanda diante do aumento considerável de descobertas de células políticas clandestinas. Estas descobertas, na verdade, eram informações conseguidas por meio de denúncias, torturas e mortes relacionadas com as ações da PIDE (Política Internacional de Defesa do Estado Português). Assim, muitos angolanos viram os seus membros “que se encontravam em liberdade desaparecerem e engrossarem o número de detidos na prisão de São Paulo, na casa de Reclusão Militar e noutros centros de detenção preparados à pressa”. (PÉLISSIER, 2011, p. 252). Diante desse quadro, outras questões, no entanto são pertinentes:

Tratou-se de uma tentativa de golpe de estado dirigido contra os centros de controlo (o palácio do governador) e de informação (a Rádio Angola) ou foi uma mera tentativa de libertação dos líderes que se encontravam presos? Ou será que existia um acordo entre a oposição branca e Salazar e os nacionalistas modernos? (PÉLISSIER, 2011, p. 252).

Para além da busca de possíveis *verdadeiros motivos*, o que interessa é que os desdobramentos das ações do dia 04 de fevereiro de 1961 demarcaram expressivamente o tempo da luta anticolonial em Angola e que no quadro de disputas da época o MPLA tomou para si o evento. Ademais, que com o filme *Sambizanga* se faz uma escolha: o assalto às prisões para libertação dos presos políticos e, por isso, nesse filme a história é concentrada

no drama das tentativas de desarticulação das lutas de libertação que se organizavam clandestina e coletivamente em Angola.

As cenas iniciais desse filme são compostas de imagens de trabalhadores numa pedreira e águas revoltas. Ora os homens seguem a favor, ora contra a força das águas que, no segundo plano, parecem sugerir o contexto subversivo do início dos anos sessenta que a população angolana experimentava. Embora resistentes, os blocos de pedra são violentados e quebrados em diferentes partes que depois são carregadas e reorganizadas pelos operários por meio de suas mãos, baldes ou tratores. Uma música repete a palavra *monamgambé*, que além de significar trabalho pesado, realiza uma ligação com o primeiro filme de Maldoror (*Monamgambée*, 1968).

Domingos Xavier é o motorista de um dos tratores da pedreira e esse filme contará a história da sua prisão, a rede de atividades subversivas da qual ele fazia parte – o que incluía indivíduos de lugares distintos entre a cidade de Luanda e seus arredores – e, sobretudo, a luta de sua esposa Maria para encontrá-lo nos dias seguintes à sua prisão. No entanto, o espectador ainda não sabe que ele está envolvido num projeto de contestação à exploração portuguesa e pode observá-lo conversar tranquilamente com um homem branco, provavelmente seu patrão, que o convida para mais tarde ir a sua casa.

Sentado, Domingos conversa com outro colega de trabalho e parece ficar claro nesse diálogo que ele se relaciona bem com os brancos. Não é por acaso que este é o primeiro diálogo desse filme. Russel (1998, p. 126) explica que Maldoror quis que o espectador percebesse que a natureza dos conflitos em Angola é entre o colonialismo e as forças de libertação, isto é, não estão limitadas às questões de raça. Portanto, este é um dos primeiros temas abordados nesse filme, e, como tal, sintomático. Os conflitos anticoloniais envolviam ideias e projetos mais do que a dicotomia entre brancos e negros, embora o drama da cor demarcasse as relações de poder. Muitos integrantes do MPLA não eram negros e estava na pauta do MPLA o combate ao racismo que era um dos pilares do colonialismo português e do imperialismo moderno baseado no capitalismo que pretendiam desestruturar.

Imagem 32: Rua do Sambizanga, Luanda-Angola. 1996, aguarela s/papel, 28x37 cm



Fonte: PEREIRA, 2011, p. 650

A câmera acompanha Domingos retornar para casa depois do trabalho. Por vários ângulos, vemos-o atravessar entre casas a brincar com meninos que jogam bola e o vemos também carregar uma criança. Acompanhamos o sorriso de uma mulher que segue seus passos com os olhos. É Maria que espera por ele. Para mim, que acompanhava a construção territorial cinematográfica de Angola via narrativa fílmica portuguesa desde os filmes mais antigos que encontrei no ANIM, estas foram as primeiras imagens que deixavam ver aspectos de um possível cotidiano de uma Angola que não celebrava a modernidade, as missões, o progresso, entre outras. Cabe ressaltar que embora as gravações tivessem sido feitas nas periferias da capital do Congo, em Brazaville (durante sete semanas) (PFAFF, 1988, p. 207), a experiência diegética conduz o espectador para ligação com o território angolano.

Tendências que parecem expressamente inauguradas por Maldoror: a apresentação de uma Luanda dos musseques e de uma Angola das habitações não-ocidentais⁷⁵ serão duas referências proeminentes da cinematografia feita pelos angolanos nos anos seguintes à

⁷⁵ Refiro-me ao desenho urbano e construções de casas de acordo com modelos que não eram necessariamente os que os portugueses tinham para si e que remontavam às referências arquitetônicas dos chamados indígenas. Embora seja importante destacar que tais referências transformaram-se ao longo do tempo. Alterações no telhado das habitações e o uso de janelas, por exemplo, podiam ser consideradas como resultado dos contatos com os portugueses. No caso do filme, as portas de metal das moradias fazem o contraste ou a harmonia de estilos africano/europeu. Ver: *Iconografia, Parte VI: A colonização: homens, sistemas de produção, circulação e urbanização*. In: HENRIQUES, 2004b, p. 537. Ver também HENRIQUES, 2004c, no qual a historiadora realiza uma pesquisa mais profunda sobre relações entre territorialidades e identidades em Angola.

independência. Em *Sambizanga*, o bairro onde Domingos e Maria vivem é formado por pequenas residências com paredes tecidas de palha africana e com o detalhe para portas metálicas com grandes números de identificação.

Os detalhes por dentro da casa são também apresentados. A câmera segue no seu compromisso de formar as arestas de um cotidiano que – se analisássemos dentro daquele contexto concebido como ocidentalização e modernização pelo qual passava Angola (principalmente nas suas memórias cinematográficas), com seus tratores, guindastes, bancos, asfaltos, cidades, clubes etc. –, poderia ser identificado como precário. Independentemente se fazia parte ou não dos interesses dos realizadores do filme, a configuração das experiências dos trabalhadores naqueles quadros de convivência contrastava ferozmente com a Angola multirracial, igualitária e promotora de civilização cantada pelos portugueses nos seus filmes.

Depois de almoçar, Domingos vai ao encontro de um rapaz, entrega-lhe papéis e o espera ler, o que revela mais uma dimensão do seu personagem: não ter sido alfabetizado. Numa entrevista concedida à Revista *Africasie*, em 1970, em plena luta pela libertação, o então presidente do MPLA Agostinho Neto apresenta uma contradição muito pertinente em relação às negligências com o processo educacional e precariedade dos serviços públicos disponibilizado pelos portugueses em Angola:

Se não integram o Povo, se não constroem hospitais, se não admitem negros no exército, na administração, nos postos directivos, a revolta popular agravar-se-á, como também a reprovação da opinião pública internacional.

Se difundem a instrução, se formam oficiais, médicos, engenheiros, professores, funcionários da administração, formam quadros para a nossa luta. E nós podemos afirmar que os oficiais, os médicos, os engenheiros, os professores angolanos instruídos em Portugal, encontram-se hoje nas florestas, de armas nas mãos, decididos a construir a vida independente do nosso povo. (NETO, A. 1977, p. 170).

Domingos, no entanto, é parte legítima do povo revoltado com o conjunto de precariedades da sociedade; para o MPLA, um importante símbolo de que a luta se fazia com os trabalhadores articulados. Os papéis que ele entregou para o rapaz ler diz respeito a materiais de Luanda que deveriam ser distribuído por todos. O texto é lido:

A todos os patrícios angolanos,

A cada dia que passa ajunta mais dor, a nossa dor comum, fome nas famílias, miséria nas casas, trabalho forçado nas estradas. Tudo isso é obra do colonialismo português. Para acabar com a exploração e a dominação estrangeira na nossa terra devemos reforçar a organização do nosso movimento. Formar grupos clandestinos, organizar para lutar melhor.

A organização da luta é esculpida na cadência da circulação das informações. As débeis condições trabalhistas são o motor de identificação e proclamação dessa unidade. O filme é ambientado entre 1960 e 61, época em que os portugueses estão a sofrer pressões internas e externas por causa de denúncias de trabalho forçado e péssimas condições oferecidas ao operariado em suas possessões no chamado ultramar. Das principais transformações que aconteceram depois da eclosão da guerra anticolonial foram a revogação do sistema de indigenato e alguns avanços em relação às formas pelas quais o trabalho era administrado (BITENCOURT, 2002, p. 45-46).

No retorno de Domingos à sua casa há uma atmosfera de plenitude na relação familiar. Ele brinca com o seu filho Bastião e esta é a última vez que o faz. A construção de uma órbita trágica nesse filme parece esticar o tempo desta que seria uma memória de felicidade, provavelmente evocada quando ele estivesse na prisão. O clima de tranquilidade, todavia, é alterado na cena seguinte com um choro ininterrupto da criança que faz a transição para o momento em que Domingos é apanhado de surpresa por policiais e arrancado de dentro de sua própria casa. O choro agonizante do filho parece dialogar com as vulnerabilidades do projeto de libertação nacionalista do tempo da luta, diante da clandestinidade e das ameaças de repressão.

Mais uma vez devo concordar com a interpretação de *Sambizanga* feita por Russel (1998, p. 126), para quem Maria e o público aprendem juntos como funciona a rede de estruturação dos movimentos anticoloniais, o que faz do filme de Maldoror uma obra de ficção intimamente relacionada com temas didáticos de importância para as atividades revolucionárias que tanto podiam inspirar quanto esclarecer. Embora um drama particular seja contado, este parte de um movimento maior de luta de libertação, o que convida o espectador a perceber os contornos, limites e possibilidades de uma organização política naquelas circunstâncias.

A cena da chegada da polícia no bairro onde vive Domingos revela que os ouvidos e os olhos dos colonizados estão sempre à espreita, pois uma rede de comunicabilidade gera

um movimento de escapatória daqueles que por motivos que o espectador não sabe, não poderiam ser abordados pelos policiais. Por isso, a câmera flagra algumas pessoas a sair às pressas dos fundos de suas casas a embrenhar-se no mato. Domingos, no entanto, tentava acalmar o choro do seu filho em casa, deitado, o que provavelmente justificaria o fato de ter sido surpreendido no seu próprio lar.

Desesperada, Maria sai aos gritos na rua que está vazia a perseguir a viatura que leva o seu marido quando é apanhada por uma das vizinhas. Os outros moradores estão todos dentro de suas casas e nas cenas a seguir a câmera está interessada nos movimentos das várias portas que se abrem com as pessoas indo em direção à residência de Maria. O público é convidado a acompanhar os passos destas pessoas, pois a câmera também se move rumo à casa de Domingos e balança tal qual os passos de alguém igualmente interessado em saber o que se sucedeu, e a prestar auxílio à Maria. Neste processo, a câmera entra em disputa com os outros corpos que se embatem na entrada da casa. Uma rede de solidariedade é expressa através das palavras de conforto, do afeto, nas bebidas e nos alimentos que as pessoas levam. A sugestão da câmera que se move tal qual o andar de uma pessoa e que adentra o interior da casa é que também pode contribuir. Enquanto isso, Domingos está amarrado e é violentado dentro da viatura e podemos ver nas telas aquilo que até então não se mostrava: dimensões das explorações e das violências dos portugueses, assim como também dos africanos funcionários do aparelho repressor da Administração de Angola. Realizado em 1971 e lançado no ano seguinte, o filme conseguia se referir às memórias de 1961 e às continuidades daqueles acontecimentos nos primeiros anos da década de setenta.

A partir de então, o filme engata nos passos de Maria que sai à procura do seu marido, pois decide que em casa não ficaria. Para ela, houve uma grande confusão, seu marido é inocente e, portanto, pretende esclarecer isto junto às autoridades. Enquanto se prepara para sair, a viatura com Domingos está prestes a chegar ao seu destino, imagens de mãos de criança a brincar com bolinhas de gude são intercaladas. Assim, a nova sequência de planos tenta dar conta dos olhares atentos de um dos meninos que brinca na rua entre tantos outros. Mais uma vez, a ideia da sociedade em plena vigilância é explorada. O espectador saberá depois que o garoto fora orientado por um homem mais velho para observar a movimentação da entrada de uma espécie de centro de detenção.

Imagem 33: Logo após a prisão de Domingos, vizinhas de Maria são solidárias a ela.



Fonte: Elaborada pelo autor

A retirada de Domingos de dentro do carro é observada por várias pessoas que acompanham a forma violenta como o mesmo é conduzido, mas concentramos os olhos no menino Zito que tudo observa e que depois contará o ocorrido com riqueza de detalhes num outro idioma para um ancião. Paulatinamente, a complexa rede de informações de pessoas envolvidas na luta pela libertação começa a ser descortinada. O velho agradece ao rapazinho que e com ele chega à cidade de vidros e concretos, pois precisam passar as informações do preso para Xico, um homem que trabalha num grande prédio espelhado. Não sem antes passarem por vitrines que vendiam produtos inacessíveis aos olhos do garoto e de atravessarem o asfalto que separa os dois mundos da cidade (a do colono e a dos africanos) – uma marca na obra de Luandino Vieira também presente na adaptação cinematográfica.

O jovem de mãos dadas com o velho demarca um encontro geracional que também está presente na pauta do MPLA: a luta organizada como uma síntese possível de múltiplas temporalidades e experiências de exploração que caminham no sentido das libertações. Os olhos da infância a observar os códigos de exploração, assim como as possibilidades de subversão são traços igualmente presentes na obra daquele escritor. Crianças que entre brincadeiras observam o mundo, lançam questões, abrem outras vias de significação no espaço da colônia. Zito é elogiado por sua inteligência e sagacidade e lamenta-se porque não está na escola.

Imagem 34: Zito e o ancião vão à procura de Xico na cidade.



Fonte: Elaborada pelo autor.

Enquanto aguardam o homem que foram procurar na cidade para passar as informações, Zito e o velho pescam e este último conta que antes dos grandes barcos pegavam-se peixes maiores naquela zona. Quando Xico encontra os dois, um outro percurso será feito em torno do mistério: era preciso descobrir quem dos envolvidos tinha sido preso, afinal, com as torturas na prisão outros nomes poderiam ir juntos com o cativo. Maldoror disse que *Sambizanga* é um filme que conta a história de uma mulher envolvida na missão de encontrar o seu marido e que poderia ser qualquer uma em qualquer lugar do mundo (MALDOROR, 1977 In: BAKARI & CHAM, 1996, p. 47). Contudo, o filme envolve seus personagens em determinadas missões, de modo que isso funciona como um importante elemento na dinâmica dessa obra e amplia a noção das buscas, de modo que acompanhamos a jornada de Maria e uma outra, paralela: a dos homens integrantes da luta coletiva que estava em curso.

A partida de Maria é cuidadosamente construída. Numa fotografia belíssima, observamos a sua resignação a caminhar, a cortar horizontes com seu filho nas costas. Uma música em português numa voz feminina sobre *caminhos* potencializa o sentido da sua odisseia. Quando chega à localidade do Dondo, no prédio da Administração Colonial uma bandeira portuguesa balança à direita da tela e este momento do filme demarca as duras relações que a partir de então Maria vai travar com as instituições de segurança. Nesta primeira, ela descobre porque seu marido foi preso, considerado como um “bandido” e que

“queria matar a todos”. Maria conhecia um trabalhador da Administração e o acusa de estar com os brancos. O drama do racismo não passaria incólume e ele aparece no instante crucial da disputa: o seu conhecido não deveria, portanto, repetir as palavras que um secretário branco alguns minutos antes dissera a ela: que seu marido era bandido. Inconformada, segue para Luanda para tentar descobrir se Domingos estaria detido numa prisão política. As pistas são as mesmas dadas pelo seu conhecido que trabalha na Administração, o que o coloca numa dupla posição na sociedade: entre o legitimar seu ofício no serviço público e, ao mesmo tempo, também pertencer ao mundo dos explorados, dos seus conterrâneos que são perseguidos, mortos, torturados.

A rede de solidariedade de Maria amplia-se e quando chega à Luanda à noite é recebida com muito afeto pela família de Sá Teté. Quando retira seu filho dos panos amarrados às costas, logo outra mulher o dá de mamar enquanto Maria é abraçada pela primeira. É importante ressaltar também que das jornadas em marcha nos filmes, uma é majoritariamente masculina e outra feminina.

Sá Teté pede que um menino acompanhe Maria na cidade em busca da prisão. Na rua, eles passam por Zito, embora não se conhecessem, estavam envolvidos em histórias que se entrecruzavam. Na imaginada e criada Luanda de *Sambizanga* habitam os contrastes da cidade e as imagens reforçam a negritude das ruas, das calçadas.

Quando se aproxima de uma prisão, Maria observa o lugar a partir do muro, do lado externo, e a imagem é construída de modo que o sentimento de distância entre ela e o poder instituído é potencializado. Ela é negra, mulher, pobre, esposa de um considerado preso político e do interior de Angola, seu comportamento de desconfiança com as instituições de segurança, portanto, aumenta conforme dá seguimento à busca por Domingos e o filme reitera o grau de indisposição e até mesmo de agressão com o qual Maria é tratada pelos funcionários públicos, o que dá ao público uma explícita ideia de não-cidadania. Seu ir e vir por essa Luanda faz com que ela perceba as transformações urbanas, por isso estranha a cidade que parece diminuí-la, não é a mesma da sua infância, comenta. Em tomadas aéreas, a câmera flagra Domingos em momento de descontração e interação com outros presos políticos. Ao se aproximar da sede da PIDE Maria é hostilizada por um dos funcionários que nem permite que a mesma se pronuncie.

Enquanto Maria segue a sua missão, acompanhamos a jornada de Miguel, outro homem que por intermédio de Xico seguia na tentativa de descobrir quem teria sido o homem peso. É quando o personagem do alfaiate Mussunda aparece e que novamente a perspectiva didática ronda o filme, pois o alfaiate está com outros jovens aparentemente envolvidos em formação política: “Vocês devem saber: Não há branco, nem mulato, nem preto. Há pobre e rico e o rico é inimigo do pobre ele faz o que o pobre seja sempre pobre”. Momento em que novamente o drama da cor é pontuado e apresentado como algo que deveria ser superado em nome da consciência da desigualdade social. Esta sugestão permeia todo o filme: a presença de negros na viatura a prender Domingos, na prisão a serem cúmplices da sua tortura, nas instituições de segurança... Por isso, como vimos com os intelectuais combatentes, a luta é contra pessoas, mas é também contra ideias. É preciso desestruturar os esquemas de dominação colonial para que o “homem novo” possa nascer destas ruínas.

Na conversa de Miguel com Mussunda o público tem a dimensão sobre como a luta era organizada de forma ilegal. Para descobrir quem era o preso era imprescindível reconhecê-lo dentro da estrutura das células montadas e entendemos que era fundamental saber quem era o novo preso, de que grupo fazia parte, pois a depender do depoimento do preso sob tortura, algumas pessoas ficariam vulneráveis. Mas Domingos nada fala e inclusive recebe clandestinamente um bilhete que reforça o seu posicionamento, com a informação de que a polícia nada sabia e que era preciso que ele tivesse coragem. As cenas de tortura revelam que os portugueses tinham noção do esquema das células e por sabê-lo pressionavam Domingos, questionando o mesmo sobre um “branco”.

A pessoa que havia delatado Domingos é chamada e confirma que o conhece, motivo pelo qual Domingos cospe nele, piorando o clima no interrogatório. As violências se alternam entre a psicológica e a física. Outro guarda negro observa a tortura e parece consternado. Numa sala amontoada de outros presos também negros, Domingos é jogado desfalecido. Parece mesmo morto. Os homens o limpam e começam a cantar o que parece um canto fúnebre.

Imagem 35: Com Bastião no colo, Maria desespera-se com a morte de Domingos



Fonte: Elaborada pelo autor.

De cima da prisão, a câmera acompanha Maria a sofrer e carregar seu filho do lado de fora. Desesperada, é acolhida por mulheres que não conhece. Grita que a desgraça a encontrou. O drama acontece dentro e fora da prisão, mas todos se unem pela dor e pela solidariedade. Tanto o corpo de Domingos é solenemente cuidado, quanto o de Maria é amparado pelos desconhecidos na rua.

Imagem 36: Maria amparada na rua pelo velho e o menino Zito.

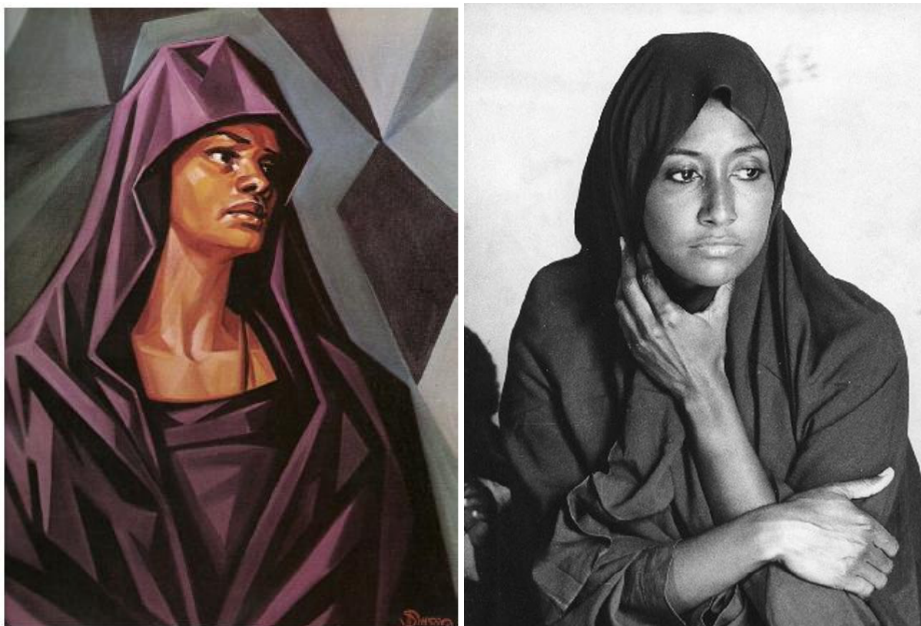


Fonte: Elaborada pelo autor.

A notícia da morte de Domingos chega a Miguel e a outros homens envolvidos na luta. Quando falam sobre a sua morte nos bastidores de uma festa, a câmara concentra nas suas expressões: planos fechados, lamentos. Fora ressaltado que mesmo que estivessem numa comemoração era importante prosseguir com a festa, pois a partir daquele momento Domingos começaria a sua vida de verdade no coração do povo angolano.

Em seguida, os homens estão num lugar distante, próximo a uns rochedos, arquitetam o assalto às prisões no dia 04 de fevereiro. O ano é 1961. Domingos seria substituído por outro que continuaria o trabalho no mato para depois alastrar na cidade. As águas revoltas que abriram o filme retornam. A luta estava em movimento.

Imagem 37: Semelhanças. Fig 01 Viúva de Luanda, 1972. Óleo s/ tela. Albano Neves e Sousa. Angola. E fig. 02 Elisa Andrade economista e atriz que fez o papel de Maria em *Sambizanga*.



Fontes: PEREIRA, 2011, p. 620; FINA, 1995, p. 88.s

Com *Sambizanga*, Maldoror inscreveu seu nome na história do cinema feito em Angola numa perspectiva anticolonial, numa época em que outros cineastas africanos também utilizavam as câmeras nesta direção. Aliás, como assinala Mbye Cham (2004, p. 49), o cinema feito em África nestes anos pode ser compreendido como parte de um movimento maior de contestações e de abertura para visibilidades alternativas ao projeto ocidental de centralização e que teve nas narrativas fílmicas um veículo poderoso. Assim, há elementos estéticos, temáticos e de abordagens que circulavam noutras experiências cinematográficas,

como o *Terceiro Cinema* articulado por Fernando Solanas e Otávio Getino, na Argentina; o *Cinema Imperfeito* de Garcia Espinosa, assim como o *Cinema Novo* brasileiro que tem em Glauber Rocha o nome mais destacado. Stam e Shohat explicam que, esteticamente, estes movimento foram também inspirados em múltiplas correntes como a montagem soviética, o teatro de Brecht, o neorrealismo italiano: “Tanto o termo ‘Cinema do Terceiro Mundo’ quanto ‘Terceiro Cinema’ implicam usos táticos e polêmicos para uma prática cultural de pretensões políticas, desde que sejam tomados como projetos concebidos coletivamente e não como entidades ‘essenciais preconcebidas’” (STAM & SHOHAT, 2006, p. 59).

Ao cotejar as experiências das práticas cinematográficas entre os africanos e os latino-americanos, María Roof (2004, p. 242) assinala que nas décadas de 50 e 60 os cineastas de diferentes lugares destes continentes compartilharam um período em que princípios revolucionários trouxeram à tona vários projetos de transformações sociais em todo o mundo. Este contexto teria favorecido o diálogo e desdobramentos de solidariedades, uma vez constituído por guerra civil e os conflitos armados em lugares como Argélia, Angola, Cabo Verde, Guiné-Bissau, Kenia, Moçambique, Namíbia, África do Sul, Cuba e Vietnã. Além disso, havia a força dos movimentos de negritude dos Estados Unidos e destaca ainda os inúmeros atos e manifestações públicas onde a violência policial tentou conter protestos de estudantes em Paris, Cidade do México e Ohio.

Diante deste quadro, muitos cineastas aproveitaram para se articular em espaços onde suas demandas seriam organizadas coletivamente e a ideia era pensar a linguagem cinematográfica e o cinema como prática social como possibilidades de construção de redes de solidariedades, de elaboração de uma política de produção e distribuição para além dos imperativos dos considerados dominantes, entre outras questões. Roof estabelece relações entre a organização e feitura da *Federação dos Cineastas Africanos*, a FEPACI, de 1969, com a posterior organização do cinema latino-americano, o *Comité de Cineastas de America Latina*, o CCAL, de 1974.

Em 1973 os argelinos teriam definido o cinema como um instrumento da luta de classes que, historicamente, tinha ajudado os capitalistas a propagarem falsos valores e ideologias, sobretudo sob o comando das estratégias da indústria hollywoodiana, ao mesmo tempo em que ele também poderia ser visto como uma importante arma de resistência nas mãos de cineastas militantes. Os filmes poderiam *desalienar* e sensibilizar os colonizados

para as questões da luta armada e ajudar no processo de descolonização das mentes, apregoado por Franz Fanon. Organizar as estruturas de um cinema próprio era um passo estruturante desse momento, assim como as possibilidades de desenvolver e articular a solidariedade internacional, inclusive no que dizia respeito às possibilidades de troca de suportes materiais e de experiência também, assim como sobre articulações de mecanismos de distribuição e possíveis co-produções (ROOF, 2004, p. 243).

Neste ínterim, destaca essa autora que em 1973 houve um encontro de Cineastas do Terceiro Mundo, o *Third World Film-Makers*, na Argélia, onde juntos, africanos do norte e do Subsaara e latino-americanos discutiram problemas e objetivos comuns e que seria em Cuba a sede permanente do comitê.

Estes dados revelam as estratégias destes profissionais da imagem em movimento que relativamente fora dos quadros hegemônicos de produção e distribuição se articulavam e viam no espaço da circulação das imagens outro terreno de luta. Práticas colonialistas e imperialistas não desapareciam junto com as independências e não eram fenômenos apenas relacionados ao continente africano, até mesmo porque havia outras formas políticas, econômicas e culturais de dominação, o que incluía principalmente os países pobres e explorados do mundo.

Por isso, Cham (2004, p. 48) considera que assim como outras formas de expressão criativa dos africanos, fazer filmes constitui uma forma de discurso e prática que não é apenas artística e cultural, ela é também política e intelectual; é uma maneira de definir, descrever e interpretar as experiências africanas e são estas forças que têm formatado seu passado assim como exercem influência no presente. De acordo com este autor, diante das múltiplas realidades do continente, o cinema ofereceria um dos lugares mais interessantes para experimentar, entender e apreciar a diversidade e a complexidade.

Nesta perspectiva, não podemos negligenciar que o próprio contexto de revolta armada dos africanos contra o poder colonial europeu, inclusive, rendeu ricas narrativas construídas exatamente no momento das lutas, como é o caso do trabalho de Maldoror aqui analisado. A imagem de balas que começam a florir, do poeta moçambicano Jorge Rebelo (In: ANDRADE, 1977, p. 10) – que deu nome ao título deste capítulo – refere-se exatamente ao movimento de subversão das dores da guerra, assim como até da superação de sisudas

filiações políticas face às manifestações possíveis de belezas e subjetividades cujos potenciais aqui tento analisar, no universo das dimensões das experiências visuais.

Esta consideração é relevante para problematizar os sentidos de beleza e das possíveis manifestações do belo a partir do uso de técnicas, no caso, as cinematográficas. Maldoror menciona que quando lançou *Sambizanga* algumas pessoas diziam não ver opressão no filme, pois questionavam a ausência de bombas e helicópteros, tanques e armas; além disso, também consideraram os atores muito bonitos e criticaram seu preciosismo técnico – que fazia lembrar “qualquer produção europeia” (MALDOROR, 1977 In: BAKARI & CHAM, 1996, p. 46), o que revela uma possível relação neurótica binária identificada e discutida por Bhabha (2007).

A forma como ela rebateu tais críticas muito nos interessa aqui nesta tese, pois a cineasta coloca em evidência os dilemas da ocidentalização na feitura de filmes, assim como suas estratégias para fugir de essencialismos muito em voga nos contextos delicados como os de um continente envolvido em tantas disputas. Ela enfatiza que sim, há negros bonitos na África e que a tecnologia não pertence a nenhum povo específico, logo, podemos inferir que a mesma possuía uma compreensão das coisas dos homens como um patrimônio humano, para além das fronteiras e demarcações políticas. Talvez por isso mesmo ela afirmasse ser contra todas as formas de nacionalismos e racismos e ao conceito de “Terceiro Mundo”; desejava que não houvesse fronteiras e dizia que fazia filmes para as pessoas, independente de suas filiações e que se fazia filmes sobre lutas de libertação em Angola, por exemplo, é porque era preciso que o mundo soubesse do que estava acontecendo. “Fazer filmes é tomar uma posição e quando eu tomo uma posição eu educo as pessoas” (MALDOROR, 1977 In: BAKARI & CHAM, 1996, p. 46, ênfase minha).

Ademais, assume que não tem o compromisso de fazer filmes sobre “negros bonzinhos”, o que fez com que algumas pessoas a reprovassem e que seu filme também revela uma época em que as consciências políticas ainda não estavam amadurecidas, o que ela considerava lamentável. Com *Sambizanga* disse que tentou mostrar uma realidade em que os angolanos nem faziam ideia do que significava independência e onde os portugueses tentavam impedir a circulação de informações, num período em que muitos angolanos vivam de acordo com suas próprias tradições e a ideia era ampliar as discussões vigentes.

Pretendia contar a história de uma mulher africana, por isso, o filme tenta colocar em evidência potencialidades femininas e assim ir contra preceitos machistas que dominavam o imaginário e as práticas sociais tanto na África quanto na Europa. Quando assume este compromisso, Maldoror revela uma amplitude ainda maior das lutas que abraçou e que escolheu para tratar em suas obras. Assim, como sugeriu Gugler (2003, p. 54), se Luandino Vieira conta a história de Domingos Xavier em meio à luta de libertação, Maldoror, conta os dramas de Maria que teve o seu marido preso pela repressão colonial.

É a memória outro tema que atravessa *Sambizanga* e que marcou a cinematografia angolana e que inclusive se caracterizou também como um aspecto substancial dos filmes feitos pelos portugueses sobre Angola.

O livro de Vieira adaptado na obra *Sambizanga, A vida verdadeira de Domingos Xavier* (1961), é uma construção narrativa ficcional substancialmente baseado nos eventos acontecidos na eclosão da guerra anticolonial (CHANG, 1985 *apud* GUGLER, 2003, 51). Assim, a prisão de Domingos Xavier feita pela PIDE acontece no ano em que o escritor também era preso pela agência portuguesa de inteligência e condenado a trinta anos de trabalhos forçados (MALDOROR, 1993 *apud* FINA, 1995, p. 89); o alfaiate Mussunda organizador e ideólogo da resistência foi uma figura histórica exaltada por Agostinho Neto em vários de seus poemas e um deles consta na epígrafe do romance de Vieira e Mano Liceu era o apelido de Carlos Aniceto Vieira Dias, o fundador e líder do grupo musical *Ngola Ritmos*, que valorizou a tradicional música angolana e a língua kimbundo no tempo da luta.

Concordo com Russel quando afirma que “para um continente cuja história tem sido contada do ponto de vista do invasor, recapturar o passado é um projeto contínuo” (1988, p. 127). De fato, a reorganização das narrativas do passado sob outras perspectivas será um processo constituinte da outra fase em Angola, como já assinaléi aqui no Capítulo I. Às diretrizes de construção da nação independente um “homem novo” era pensado como peça fundamental. No texto da proclamação da independência, em 11 de novembro de 1975, Agostinho Neto categoricamente assinalava: “O objectivo é a independência completa do nosso País, a construção de uma sociedade justa e de um Homem Novo” (PACAVIRA, 2008, p. 202, maiúsculas do autor).

No capítulo I, a partir da análise de algumas reflexões dos intelectuais combatentes sobre a importância da dimensão cultural no processo da luta, assim como na época pós-

independência, organizei algumas notas para uma possível concepção de uma *cultura de pertença* que defini como:

esforço epistemológico de pensar o universo das dimensões de pertencimento dos sujeitos inseridos na sociedade colonial e suas estratégias na acirrada disputa pela construção de processos hegemônicos via ações políticas que compreendiam também a produção, circulação e consumo de narrativas que os (re) colocavam no mundo segundo premissas pós-coloniais, isto é, de superações políticas, econômicas e culturais do tempo da colonização. Nesse jogo, interessa-me problematizar as trincheiras subjetivas da guerra de imagens, narrativas, referenciais de pertencimento entre os envolvidos nos programas de ação do MPLA e o governo português.

Com a independência, as questões dos pertencimentos serão trabalhadas conforme orientações construídas no tempo da luta, embora com outros desafios agregados. Os intelectuais e artistas do governo de Angola sob a direção do MPLA precisam lidar com os dilemas da construção de uma “nova” nação, do “homem novo” e da “mulher nova” perante as ruínas do colonialismo português – com todas as suas contradições, anacronismos e permanências; as disputas dos movimentos nacionalistas pelo poder e a administração dos diferentes projetos de sociedade que concorriam e competiam com o MPLA de forma explícita ou velada; as necessidades de construção de estratégias de unidade, entre outros possíveis.

4.4 Antonio Escudeiro: o olhar interrompido

Imagem 37: Chegada de Agostinho Neto em Luanda em 04 de fevereiro de 1975 depois de muitos anos sem pisar os pés em Angola.



Fonte: Fotografia cedida por Antonio Escudeiro

A formação dos quadros que começariam a pôr Angola em marcha consistiu na distribuição de alguns cargos para determinados indivíduos que faziam parte do movimento e, no caso do Ministério da Informação, o MPLA já o tinha desenhado antes mesmo da independência. É o que nos conta o cineasta Antonio Escudeiro sobre as imagens que fez em Angola durante os meses que corresponderam às tentativas de descentralização do governo português para as lideranças africanas que na época lutavam pela independência. Este período foi marcado por grandes mudanças na cena política portuguesa com a Revolução dos Cravos no dia 25 de abril de 1974, em Portugal, na qual um golpe militar depôs o regime ditatorial do Estado Novo. Wheeler (2011, p. 357) chama atenção para o fato de que os oficiais que estavam no poder tinham como objetivo “o programa dos três D” que correspondia à democracia em Portugal, descolonização do império ultramarino e o desenvolvimento econômico do país. Estas diretrizes exerceriam fortes impactos no futuro de Angola.

Daí cabe ressaltar que os últimos anos da guerra colonial na qual Portugal esteve envolvido em três territórios, a pressão sobre as suas tropas fora maior em Cabo Verde e em Moçambique, de modo que no primeiro caso a situação militar tinha-se deteriorado desde 1968 e, no segundo, Portugal seguia perdendo terreno para as forças nacionalistas principalmente entre os anos 1970-72, explica Wheeler (2011, p. 357). O caso de Angola, no entanto, era diferente:

A partir de 1974 a guerra tinha atingido aquilo a que se poderia chamar um impasse, o que favorecia Portugal. A insurreição nacionalista africana permanecia largamente confinada a zonas remotas ou fronteiriças, o apoio soviético à causa do MPLA tinha sido reduzido, não havia qualquer actividade rebelde ameaçadora em zonas urbanas, levando mesmo Portugal a transferir algumas unidades militares de Angola para Moçambique, onde a situação no centro do território começava a favor da Frelimo. (WHEELER, 2011, p. 357).

Entretanto, diante do quadro de transformações que ocorria na sociedade portuguesa iniciou-se o processo de reorganização dos poderes nos territórios africanos que ainda não eram considerados independentes. Em Angola havia três movimentos que disputavam o poder, a FNLA, a UNITA e o MPLA, o que exigia um conjunto de medidas que pudessem dar conta da distribuição do governo que na época ainda previa a participação dos portugueses.

Meses de negociações intermitentes entre Portugal e os três partidos nacionalistas africanos levaram ao Acordo de Alvor de 15 de janeiro de 1975, que estabeleceu um governo de transição e fixou a data de independência de Angola em 11 de Novembro de 1975. [...]. Talvez o elemento mais crucial do acordo tenha sido o estabelecimento de um Conselho de Defesa Nacional e de um exército angolano unificado. Representando os três partidos, o Governo de Transição entrou em funções no final de Janeiro de 1975, tendo os angolanos experimentado um breve período de euforia e esperança de que os três partidos africanos respeitassem o consenso e as regras estabelecidas em Alvor, convencidos que estavam de que Portugal poderia impor o cumprimento do Acordo de Alvor, se necessário com o seu exército. (WHEELER, 2011, p. 359).

É neste contexto que a documentação resultante do Tratado de Alvor deixa ver alguns contornos das formas pelas quais os poderes seriam partilhados. Aos portugueses ficariam os ministérios da Economia, das Obras Públicas de Habitação e Urbanismo e dos Transportes e Comunicações; Aos integrantes do FNLA os ministérios do Interior, da Saúde e

Assuntos Sociais e da Agricultura; À UNITA caberia designar ministros do Trabalho e Segurança Social de Educação e de Cultura e dos Recursos Naturais e ao MPLA os Ministros da Informação, do Planeamento e Finanças e da Justiça (SAVIMBI, 1979, p. 183).

Imagem 38: Chegada de Agostinho Neto em Luanda, em 4 de fevereiro de 1975.



Fonte: Fotografia cedida por Antonio Escudeiro.

Portanto, foi relativa a esta configuração política que Escudeiro fez referência acima, pois fez parte do grupo que captou imagens que, naquele momento, era dirigido pelo poeta Rui Monteiro e o escritor Luandino Vieira, ambos ligados ao Ministério da Informação – incumbência do MPLA. Referentes a esta conjuntura, Escudeiro realizou dois filmes: *Independência de Angola: os Acordos de Alvor* e *Independência de Angola. II Parte: o Governo de Transição*, que são um conjunto de reportagens sobre as negociações entre as lideranças das forças envolvidas na transição da colonização à independência. Os dois filmes são de 1977, mas as imagens foram captadas entre janeiro e maio de 1975.

Sobre suas experiências relativas a estas circunstâncias, conta-nos Antonio Escudeiro:

A.E.: Já depois do governo de transição já depois do Neto ter chegado a Luanda a 4 de fevereiro [de 1975] e tem isso no filme – a chegada de Neto à Lisboa, estão lá filmadas por mim, [...] anuncia-se que o Holden Roberto [FNLA] vem a Luanda ao 15 de março e se você se lembrar do filme há umas fotografias dele. E depois no final aconteceu com o Holden Roberto uma coisa e o Johny Eduardo que era o substituto dele – um *playboy* de Luanda que tinha um *scort* vermelho respeitável e que as raparigas brancas

gostavam muito a andar [...] . E o Johny Eduardo que fica o número dois do FNLA ele que faz a vistoria. Faz o discurso e faz aquela vistoria às tropas, essas tropas que estão no... pá e reveja o plano, veja aquilo. E veja que a essa altura eu estou a fazer uma panorâmica sobre eles pá, e depois dirijo-me a uma arma, faço um grande plano numa arma... e quer dizer, depois começo a falar com eles em português, mas não, eles eram tudo zairenses, eram tudo zairense, não é, não havia nada pra ninguém. Depois Há histórias interessadas, por exemplo, quando realmente vem o 25 de Abril e vem o Governo de Transição e portanto eu já estou a trabalhar nitidamente nessa altura com... pra eles, pá, já lá estava o Luandino eu já tinha estado, já tava a fazer formação para Televisão de Angola de assistentes mostrava o que que era uma Arriflex, como é que funcionava, tinha um assistente comigo que era o Pedro Macossa que era da UNITA curiosamente e, portanto, quer dizer, eu já estava numa coisa... entretanto exatamente no Governo de Transição... Você sabe como é que aquilo funcionava, né? Havia o governador geral que era português que é também quem faz aquele discurso “Angola será responsável, não sei o que” e depois em cada ministério tinha sempre um secretário de estado de cada movimento e o MPLA era o Neto que era o que estava lá ainda não presidente, só depois é que... e quem tomava conta da informação, do ministério da informação, que era outro lugar do MPLA no ministério da informação era o Rui Monteiro, que era o poeta, portanto era o um bocadinho o Luandino e o Rui Monteiro que faziam, que diziam o que é que eu tinha que filmar, ora faz ali, outra hora faz não sei o que e amanhã há esta coisa... portanto, eu dava... eu já era conhecido pela UNITA e pela FNLA como um homem do MPLA que andava com uma máquina [câmera] na mão, portanto, quer dizer, e aquilo numa altura que em Luanda já se tiravam pessoas dos carros, matavam-se, matavam-se brancos, matavam-se pretos, pá... aquelas... pronto, aquela situação toda que levou a ponto da guerra e que levou à independência de Angola. Eu não estive lá porque eu... então onde que eu saio que é o dia 15 de setembro [de 1975] que eu começo lá no filme [*Adeus ate amanhã*, 2007], não é, onde é que eu vou sair lá do hotel e era um tipo que era da FNLA, que era de umas famílias, havia umas famílias burguesas em Angola, não é, tinham dinheiro. O Gamboa, o Zezé Gamboa, é filho de uma dessas famílias não é? Umas mulatas, outras negras e o [tipo do FNLA]... fazia parte de uma dessas famílias, e eu o conhecia dos copos em Luanda antes do 25 de abril, era amigo dele. Depois passou pro MPLA quando o FNLA acabou e que tudo acabou e ele passou a ser membro do MPLA, mas ele nessa altura em Luanda era do FNLA e ele atravessou a rua e veio a ter comigo e disse “Olá Antônio, estais bom, não sei o que” e eu disse “ah, tudo bem”, ele disse “Olha, vou lhe dizer uma coisa. Vai-te embora. E não te vais embora amanhã, vai-te embora hoje, vai-te embora hoje” e tu sabes o que eu quero dizer com isso, eu que já andava com medo porque já tava a ver o que estava a passar, eles apanharam... quanto mais a mim que tava com uma câmara de filmar e portanto, quer dizer, era um homem nitidamente, digamos... Exposto por um lado, mas era um homem a eliminar, não é, ainda porque cima eles sabiam o que eu era, o que eu fazia não era nem pra UNITA nem pra... eu nunca tive problemas com a UNITA porque a UNITA também, rapidamente, saiu de Luanda, né. Muito rapidamente saiu de Luanda. Luanda não era pra UNITA, a UNITA era o Huambo, e praticamente eles não percebiam, ali havia uma fissura mesmo

de etnias, não é, quer dizer, os Axiluandas nas províncias de Luanda e do Bengue e não sei que, pá e os Umbundos nas províncias do interior, isso havia não é. Hoje acho que se... naquela altura antes disso tudo tava tudo bem, depois com a guerra colonial, com o fim da guerra colonial e as guerras de independência, acirraram-se de maneira que houve 32 anos de guerra contra o Savimbi, não é. Você sabe disso também, não é, e as etnias acirraram-se violentamente, não é, quer dizer e por isso é que houve 32 anos de guerra, não é. E depois lá aquela morte do Savimbi aquela morte... [...] O Savimbi era um tipo muito esperto, era um tipo muito inteligente, ele tinha um discurso que eu recordo quando ele apareceu no Alvor, ele falou 2 horas seguidas e toda a gente ficou admiradíssima. O Neto não era capaz de falar um quarto de hora seguida pá e o Holden Roberto, esse nem português falava, e ele tava lá no Alvor. Você viu o filme “Os Acordos do Alvor”? Ali os grandes planos do Holden Roberto são um bocado sinistros porque ele estava de óculo escuros e não sei que tal. E eu faço a proposta pra aqueles grandes planos... e são um bocadinho assustadores porque ele tá muito tempo fixo e depois olha pra câmara pá, quer dizer, “quem és tu que estás aqui a chatear-me?”

E era interessante porque, obviamente, aquele conjunto de pessoas no Alvor... tão lá todos, pá. Se você vives com atenção e se você os conhecesse... se você vir o filme comigo eu digo quem é que era quem nos movimentos de libertação, tão lá todos, todos, todos, todos, pá. Não há ninguém que não fale. É impressionante aquele documentário e as fotográficas que há sobre isso.

Leandro Bulhões: Mas ele... o filme eu lembro que ele é todo narrado, não é. Ele não tem... mas porque essa opção de narrar?

A.E.: Porque não tínhamos um síncrone pá. E era muito complicado fazer sem síncrone, e sobretudo o meu propósito e do Fonseca que ajudou um bocadinho isso, era depois, posteriormente, fazermos entrevistas às pessoas, só que toda a gente vazou. [...].

L.B.: Sim, e voltando, o homem do FNLA...

A.E.: Sim! “Tem que sair hoje. Tem que sair hoje, não amanhã”. Ele até me explicou como é que eu tinha que sair, vinha um *boing 747* de Maputo, que vinha vazio e fazia uma escala técnica em Luanda e que eu fosse falar com o Neto e que o Neto me pusesse no avião e que eu fosse acompanhado por uma escolta... fosse num carro com soldados do MPLA, porque eles faziam paragens na estrada para o aeroporto e tiravam pessoas dos carros muitas vezes, pá. Portanto eu entrei no avião e vinha eu e três freiras, não sei bem porque vinham do Maputo três freiras. Foi uma viagem estranhíssima. Foi... eu ainda falei com elas e tal, “ ah, porque que vai embora?”, “ah, porque temos que voltar a nossas atividades aqui em Lisboa, estamos a pensar em voltar pra Moçambique depois, porque nós sempre estivemos aqui em Moçambique e tal”. Mas pronto, e a conversa ficou por aqui, mas eu achei muito engraçado falar com estas freiras⁷⁶.

Quando Escudeiro estudava em Lisboa havia considerado que somente voltaria a Angola depois da independência. Ironicamente, teve que retornar mais cedo e o seu olhar –

⁷⁶ Entrevista transcrita, realizada por mim em Lisboa, em 20 de fevereiro de 2012.

que cumpriria o papel de testemunhar aqueles tempos de transição – fora interrompido: deixou Angola quase dois meses antes da Proclamação da Independência.

Imagem 39: Chegada de Lucio Lara (MPLA) em Algarve na ocasião das reuniões do Tratado de Alvor, 1975. Antonio Escudeiro está conversando com Lara.



Fonte: Fotografia cedida por Antonio Escudeiro.

Somente 32 anos depois o cineasta coloca os pés e os olhos novamente na terra onde nasceu, ocasião em que realiza o filme *Adeus, até amanhã* (2007): “A 15 de setembro de 1975 fui forçado a deixar Angola. 32 anos depois regresso. Desse regresso e de outros ficou este olhar”.

As câmeras possibilitam o entrecruzar das suas imagens da memória e as ruínas e fragmentos dispersos das paisagens angolanas entre afetos, alegrias, desesperanças. Fotografias possibilitam o (re)enquadramento das imagens das casas onde vivera, clubes que frequentou, sala de cinema onde viu o primeiro filme de sua vida.

Através de suas memórias ali transformadas em imagens cinematográficas, interessamos compreender como a guerra, com seu exílio, modificou sua vida, suas percepções e vínculos e como, naquele momento, a rearticulação de seu passado é feito por meio da narrativa fílmica. *Adeus, até amanhã*, propõe, no próprio título, expressão corriqueira de cumprimento casual, uma ideia de um tempo de despedida com retorno. Trata de uma trajetória pessoal que poderia ser a de muitos, uma vez que não foram poucas as pessoas que tiveram que abandonar suas terras por conta da dinâmica dos conflitos anticoloniais,

algo que aconteceu também nas outras possessões portuguesas, como explica Teresa Cunha (2005) no texto “Justiça cognitiva, identidades e diásporas”, dando enfoque ao Timor Leste. A autora problematiza um conjunto de questões que estão em torno das diferentes experiências de indivíduos na guerra colonial portuguesa, como o exílio e a diáspora. Seu objetivo no trabalho é refletir sobre a “experiência diaspórica”, que ela define como “um elemento de construção de uma outra identidade que, no momento da independência política e do retorno, se pode apresentar dilemática e complexa” (2005, p. 04).

As possíveis incoerências, contradições e interditos que podem ser interpretadas em *Adeus, até amanhã* têm como pano de fundo também a experiência da revisitação do realizador ao território angolano, pois como salienta Margarida Ribeiro (2007, p. 14) aquele que testemunhou o acontecimento “ergue-se como local privilegiado para captar o dinamismo do conflito entre estas memórias, a seriedade e a gravidade da fractura por ele gerada e a relevância dinâmica do acontecimento recordado com o presente”.

Escudeiro convida-nos a adentrar numa memória pessoal. Através de um passeio em imagens de sua vida num outro tempo, observamos que em seu retorno a Angola, na busca de sua “geografia sentimental”, não há menção ao retorno a pessoas, aos seus laços de parentesco ou de amizade. As pessoas, em seu filme, apenas olham, observam, julgam a câmera que invade, que ocupa ou que retorna.

Imagem: 40 Moradores do Huambo, Angola, 1975 na ocasião de um evento da UNITA.



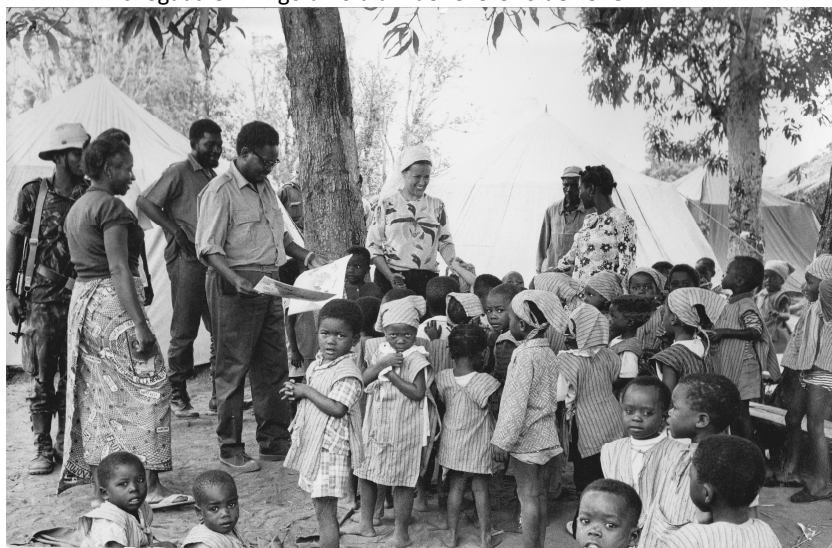
Fonte: Fotografia cedida por Antonio Escudeiro.

Com uma leitura nostálgica das paisagens, os planos a evocar o vazio e a espera, incitando o questionamento das pessoas, vemos a degradação física de algumas cidades de Angola, como é o caso de Huambo. Sua atenção está voltada para os espaços que fazem a relação com sua memória, onde o teor dramático está justamente num encontro com as ruínas. É como se o tempo que o realizador ficou fora, o intervalo entre o “adeus” e o “até amanhã” fosse ocupado por uma onda de devastação num tempo escorregadio e impreciso dos sonhos. A exposição das deformações espaciais dos lugares visitados junto às reconstruções apenas dos espaços políticos apresentam uma ideia da afirmação arquitetônica de uma preocupação com a visibilidade política que vai de encontro a um recorte humano - em sua câmera - de pessoas que transitam nesses espaços e que olham absortas ou que nem olham, compondo aquelas paisagens, sugerindo uma Angola de 32 anos depois que se questiona ainda sobre o que seriam as forças de uma independência de cuja gestação ele fora contemporâneo.

Seu objetivo parece estar no trânsito dos lugares pelos quais conviveu, mas o olhar capta a ruína, a solidão, o não-lugar; as pessoas não sorriem. Assim, vemos uma Angola destroçada e à espera, uma Angola que o narrador não mais conhece e nem as pessoas parecem reconhecê-lo.

Adeus, até amanhã ainda não foi visto em Angola, pois me contou Escudeiro que o filme fora censurado por mostrar umas crianças a encarar a câmera no final do filme, sugerindo que as mesmas mereciam mais daquele país.

Imagem 41: Agostinho Neto em Catete ou no Dondo – regiões próximas à Luanda dias após a sua chegada em Angola no dia 4 de fevereiro de 1975.



Fonte: Fotografia cedida por Antonio Escudeiro.

A trajetória deste cineasta e das suas duas obras censuradas – primeiro pelos portugueses e depois pelos angolanos – coloca em evidência mais uma vez a relação de controle com a produção e circulação das imagens na terra d’Angola e principalmente, a atualização de uma prática de censura possivelmente com semelhanças às dos antigos colonizadores. No próximo capítulo pretendo analisar os modos com os quais o quadro do MPLA que se preocupava com as questões culturais, de educação e identidade fez uso da linguagem cinematográfica no período pós-independência entre as *fronteiras* do colonialismo e as outras orientações políticas e culturais que desejavam ou a que imaginavam *pertencer*.

Imagem 42: Esse monumento, do escultor Henrique Moreira, foi inaugurado em 1937, em Luanda, e foi feito em homenagem aos soldados das forças expedicionárias portuguesas que defenderam o território angolano contra os alemães entre 1917 e 1918, no contexto da primeira guerra mundial. “Maria da Fonte”, como ficou depois conhecido, foi totalmente encoberta em 1975 antes de ser demolido.



Fonte: MIRANDA, 2004, p. 17 e MOLL, 1979.

Capítulo 5

Projeções

*Um filme é o resultado da projecção de razões e de interesses dos que neles
intervieram e participaram. Quem filma é a lente através da qual se opera esta
projecção
Ruy Duarte de Carvalho.*

Simbolicamente, quando os angolanos passam a construir imagens de si mesmos, essa experiência de visualização emerge como um lugar de sentido que transcende o simples fato de se fazer cinema. Mais do que o “retorno do olhar” da teoria da coisificação dos sujeitos de Sartre, os realizadores dos filmes angolanos fazem outras leituras das práticas coloniais, revisitam a própria história, redimensionam as premissas culturais, realinhando princípios da outra nação que se elabora. Como práticas sociais, as narrativas fílmicas são nesta tese uma fonte de reflexão acerca das escolhas, renúncias e superações dos angolanos envolvidos na luta e que paulatinamente desenhavam os contornos de outros lugares de pertencas e de sentidos de unidade tanto no tempo da luta anticolonial quanto no tempo da independência. Nesta perspectiva, a compreensão de Fanon sobre o processo de elaboração de projetos alternativos de sociedade ajuda a compreender as práticas culturais para além das demarcações temporais alusivas a uma lógica linear, pois

Fanon escreve contra a forma de historicismo nacionalista que admite haver um momento em que as temporalidades diferenciais de histórias culturais se fundem em um presente imediatamente legível. Interessa-me o fato de Fanon enfocar o tempo da representação cultural, ao invés de historicizar imediatamente o evento. Ele explora o espaço da nação sem identificá-lo imediatamente com a instituição histórica do Estado. (BHABHA, 1998, 215).

Assim, no contexto das lutas de libertação, deveria haver um movimento de elaboração da nação para o fluir da cultura nacional já existente e legitimada pela luta dos oprimidos, emborado ponto de vista dos projetos dos intelectuais combatentes, alienada pelo colonialismo. Este ponto de vista é um argumento estruturante das falas de Amílcar Cabral e Mário de Andrade também. Compartilha-se a ideia de que a luta de libertação faria surgir novos homens e mulheres; deste fato, todo um conjunto de aspectos que compõem a

sociedade, sejam eles ligados aos elementos considerados dos mundos dos brancos ou dosnegros, dos ricos ou pobres, do tradicional ou moderno e das inúmeras etnias são passíveis de crítica e reformulações.

Fanon, Agostinho Neto e Cabral, em textos distintos, exigem uma grande e incansável pesquisa acerca da língua, linguagem, léxico, história, memória, contemporaneidade, presentismo, futuro, e tudo o mais que fosse catalogável para aqueles que se empenhassem na produção e realização cultural em território colonizado. Era imprescindível conhecer o povo, que era como conhecer a si mesmo. Além disso, para os pesquisadores que desejavam realizar produções artísticas era necessário também interrogar a língua, a linguagem e o suporte pelos quais manifestavam suas expressões, uma vez que corriam o risco de legitimar exotismos ou de reificar aspectos considerados ultrapassados, anacronismos, mumificação de estereótipos etc.; representações calcadas em “estoques de particularismos” ou na “reprodução estereotipada dos detalhes”, pois muitas vezes “querendo ajustar-se ao povo, ajusta-se ao revestimento visível”. Fanon exige o domínio reflexivo do subterrâneo que, na verdade, é muito mais denso e em “perpétua renovação”. Esse psiquiatra é categórico: “quando um povo sustenta uma luta armada ou mesmo política contra um colonialismo implacável, a tradição muda de significação” (FANON, 1968, p. 186). São das reverberações destas premissas que se inserem as narrativas fílmicas que serão aqui analisadas?

Na esteira desses intelectuais, a luta de libertação não restituiria a cultura antiga, a contrapelo, ela seria elemento propulsor de criação e exterminaria o colonialismo e o colonizado. Esperava-se o “novo”, inclusive o “novo homem” e o “novo humanismo”. Se uma nação surge como resultado do processo de luta de pessoas unidas para este propósito, pensa Fanon, é claro que a fecundidade cultural será característica básica desse evento.

Nos jornais, nas rádios, na televisão e no cinema num contexto em que a substância dos discursos demarca fronteiras de projetos de sociedade em disputa, outras narrativas são apresentadas ao mundo como um grito abafado há tempos, podendo revelar inúmeras pertencas, múltiplas angolanidades. Para Bhabha,

O processo de reinscrição e negociação – a inserção ou intervenção de algo que assume um significado novo – acontece no intervalo temporal situado no entremeio do signo, destituído de subjetividade, no domínio do intersubjetivo. Através desse entre-tempo – o intervalo temporal na representação – emerge o processo da agência tanto como

desenvolvimento histórico quanto como agência narrativa do discurso histórico. (BHABHA,2007, p. 266).

A perspectiva do hibridismo deste autor surge, então, como possibilidade de leitura do mundo e como impulso de se pensar a complicada questão das identidades e das diversas alteridades, combatendo noções fechadas de percepção das experiências dos sujeitos, indo, portanto, na contramão das estereotípias, sejam elas voltadas para os nativos (colonizados) ou para os portugueses (colonizadores).

Nesta perspectiva, com a proclamação da independência, e a conseqüente reconfiguração das relações sociais em Angola, um dos argumentos defendidos nesta tese parte do princípio de que, sobretudo, nos primeiros anos que se seguem à independência será possível entender a produção cinematográfica como elemento de intermediação pela linguagem visual, de perspectivas entre mundos distintos, como as várias etnias existentes em Angola (consideradas pelo MPLA “ex-nações”), os portugueses e os seus legados, até mesmo pela tensão causada pelas demandas urgentes desse contexto (reinserção nas relações internacionais, rearticulação das fronteiras, reinterpretação das heranças ocidentais, entre outros). Tais manifestações visuais podem revelar “terceiros espaços” que emergem em meio à novidade da independência por meio da enunciação que carrega consigo, inclusive, os seus contrários. É neste sentido, que mais uma vez Bhabha pode contribuir nas interpretações das narrativas fílmicas quando afirma:

É o Terceiro Espaço que, embora em si irrepresentável, constitui as condições discursivas da enunciação que garantem que o significado e os símbolos da cultura não tenham unidade ou fixidez primordial e que até os mesmos signos possam ser apropriados, traduzidos, re-historicizados e lidos de outro modo. (BHABHA, 1998, pp. 67-68).

Assim, haveria ou não uma tendência de desconstrução de sentidos daquele aludido imaginário português nesta tese analisado, nesse conjunto de filmes angolanos aqui considerados? Estariam tais narrativas em consonância com outras reverberações de movimentos políticos de libertação, bem como com os movimentos pan-africanistas e de negritude?

A feitura de filmes pelos angolanos é, per se, uma excelente forma para se empreenderem outras possibilidades de leitura se lembrarmos que o uso do cinema como

“técnica ocidental” (léxico do colonizador) é apropriado para outras criações simbólicas e interesses de comunicação daqueles que outrora estiveram na condição de subalternos. É imprescindível não esquecer que tais filmes podem ser também partes do projeto de visibilidade da proposta de nação do grupo vencedor do momento na luta anticolonial em solo angolano, o MPLA. Desse modo, os filmes podem simbolizar vozes do poder instituído.

A inspiração nas memórias de certos grupos de angolanos para elaboração das narrativas fílmicas no pós-independência pode aproximar e problematizar as relações entre o trabalho do cineasta e o ofício do historiador. Se há muito tempo se discute as relações entre história e cinema, as questões relativas à narrativa são fundamentais para se entender como esses campos e profissionais se articulam.

Guardadas as devidas proporções, os filmes são representações do tempo vivido e, tal como os estudos historiográficos, promovem o ordenamento e uma constituição da experiência temporal dos seres humanos. O mundo da narrativa, aliás, é constituído de experiências de temporalidades, como já observou Magalhães (2004, p. 04). No caso da história de Angola, interessa-me pelas formas com as quais essas experiências temporais foram configuradas e transformadas por meio da linguagem fílmica.

Os filmes são considerados agentes da memória contemporânea, sobretudo, quando os entendemos para além do seu poder de comunicação, abrindo assim, possibilidades de inscrições, arquivos e edições das nossas histórias. Exigindo outros direcionamentos para o rumo das pesquisas que veem neles outras potencialidades de constituição do conhecimento histórico, os filmes instauram problemas, impasses e desafios, sugerindo outras maneiras de percebermos o mundo e nós mesmos.

Nos filmes após 1975 em Angola há, portanto, uma explícita preocupação com a memória e com a presentificação de determinados elementos que durante muito tempo estiveram abafados e encobertos por conta da repressão e das estratégias de hegemonia dos portugueses aqui nesta tese já discutidas. O movimento de trazer tais elementos à tona, no entanto, é revestido pelas demandas do presente, pois, como afirma Magalhães,

O processo de criar modalidades de memória – personagens, acontecimentos, monumentos, objetos, narrativas, iconografias, entre outras – não é automático, conspiratório, nem inclui tradições harmoniosas. Envolve relações políticas em torno de projetos de sociedade. É também a partir de como se instituem relações entre presente e passado que são criadas condições para definições desses

projetos. Espaços diferenciados, tempos relacionais e conflitantes devem ser captados pelo trabalho da memória, para que o imediato possa ser entendido. (MAGALHÃES, 1996, p. 116).

É nesse espaço de conflitos a que se refere Magalhães que os diretores de cinema releem as temporalidades em Angola ao assumirem o controle das próprias imagens e vozes por eles também selecionadas. No entanto, por dentro ou para além da questão nacional e dos vínculos com o MPLA, pode-se perguntar: como nesses filmes são articulados códigos culturais de pertença e maneiras de ver o outro e a si mesmo?

5.1A Independência televisionada: tempo da transição

Uma nação sem filmes é como uma família sem fotografias
Zezé Gamboa, 2012.

Por dentro das memórias fílmicas registradas sobre Angola feitas pelos portugueses às quais que tive acesso no ANIM ou por outras vias, as imagens captadas por Escudeiro entre janeiro e maio de 1975, caso fossem lançadas este ano, teriam sido as primeiras a localizar a legitimidade política dos três movimentos que lutavam contra o colonialismo português. Estas imagens foram feitas em pleno processo de organização da transição dos poderes em Angola e resultaram nos filmes *Independência de Angola: Os Acordos de Alvor* (1977) e *Independência de Angola II: O Governo de Transição* (1977). Até então, o MPLA, a FNLA e a UNITA eram identificados como “terroristas” ou como movimentos inspirados em causas externas às experiências angolanas, com exceção da série de cinejornais *Actualidades* dos últimos anos da presença portuguesa em Angola que já tratava do tema numa perspectiva mais ampla.

Entre março e abril de 1975 começaram os conflitos entre o MPLA e o FNLA, de modo que o Quênia tentou pôr fim às atividades bélicas e entre 16 e 21 de junho houve o *Acordo de Nakuru*, em que esses três movimentos novamente se comprometiam a seguir o fluxo de um clima pacífico até a independência, agendada para 11 de novembro daquele ano (WHEELER, 2011, p. 360). No entanto, explica Wheeler, tudo indicava que Angola caminhava

para uma guerra civil, pois após o 25 de abril de 1974, uma grande quantidade de armas fora introduzida no território, principalmente depois da transferência dos quartéis-generais dos três movimentos para Luanda, em janeiro de 1975. Além disso, os civis continuavam a se armar e os movimentos se regionalizavam ainda mais e se percebiam como rivais.

Imagem: 43 Escudeiro em Nakuru. À esquerda, o líder da UNITA Savimbi sob seu olhar, 1975, Quênia.



Fonte: Antonio Fotografia cedida por Escudeiro.

Imagem 44: Agostinho Neto, Lucio Lara e Antonio Escudeiro a passear numa feira de frutas em Nakuru, Quênia, 1975.



Fonte: Fotografia cedida por Antonio Escudeiro.

Como autor que registrou suas observações em Luanda nestes tempos de transição, Fernando Barciela Santos publicou em 1975, *Angola na hora dramática da descolonização*. A partir das suas impressões sobre Luanda, podemos acessar uma possibilidade de visualização do contexto interpretado por Wheeler acima. Acompanhemos seu olhar:

Em maio de 1975, Luanda, chegada a noite, torna-se uma cidade deserta, triste e sem vida. Com os cafés começando a fechar as suas portas às 21 horas, pouco depois dos últimos raios do inclemente sol tropical terem abandonado a cidade, apenas continuam fora de casa os espectadores dos cinemas, os freqüentadores das *boites* e *cabarets* e os poucos grupos que se deixam ficar pelas esplanadas, já sem luz nem bebidas; indivíduos resistentes que se recusam a alterar os seus hábitos. (SANTOS, F. 1975, p. 125).

Fernando Santos descreve a cidade que a cada dia ficava mais suja, descuidada, com as ruas esburacadas e com a ausência de luz a encobrir as paisagens. Seu campo visual parece assolado pelos códigos da luta que era travada em solo angolano:

Nas paredes quase não há espaço que não esteja borrado, pintado. As expressões mais curiosas atravessam as paredes de lado a lado e de cima a baixo: “Vitória ou Morte”, “Holden, o Cristo do Século XX”. Surpreendentemente, não encontro expressões racistas, antibranças. Talvez já tivessem sido apagadas, penso. A actividade pintora foi, contudo, tão intensa, que nem as montras [vitrines] dos estabelecimentos comerciais escaparam. Pinturas e cartazes impedem que se veja o que está disposto dentro delas. (SANTOS, F. 1975, p. 125).

Cores e textos nas paredes de Luanda denunciavam o “culto da personalidade” ora em voga. Cartazes da UNITA, de Savimbi e os do FNLA, de Holden Roberto disputavam os quadrantes urbanos e é interessante que Fernando Santos tenha percebido a quantidade bem menor de imagens do MPLA. Segundo ele, talvez não fossem mais necessários. Wheeler destaca que o MPLA conseguira estabelecer seu domínio na capital, fenômeno que se expandia ao longo daquele ano decisivo. Fernando Santos inclusive arrisca: “nos bairros negros da capital a autoridade moral pertence indiscutivelmente ao MPLA. Não tenho receio de errar se disser que entre 85% a 90% da população africana da cidade [Luanda] é simpatizante do movimento” (SANTOS, F., 1975, p. 128).

Luanda apresentava os sinais de transição não apenas com os números dos conflitos. Fernando Santos se interessa pelos pormenores que pareciam desvincular Angola da Europa e que traziam para a África. Segundo ele, o continente começava a ser desvendado tanto pelas informações que passavam a circular com muito mais veemência, quanto os angolanos mais intensamente viajavam, conheciam seus vizinhos, falavam sobre eles; que a imprensa se africanizava e que os heróis negros da história do continente começavam a se tornar

populares. As produções culturais já sinalizavam outros referenciais, como é o caso dos programas de rádio:

Também a rádio coopera na revolução. Que diferença com a rádio monocórdica e europeizada dos tempos coloniais! Agora quase não se ouve música européia e os próprios locutores brancos estão sendo substituídos em muitas estações por jovens promessas africanas, que emprestam aos programas e aos noticiários o seu toque caracteristicamente angolano. A música negra, angolana, domina. Muda-se o botão de estação para estação e não se ouve outra coisa. A própria música negra americana está ausente. O noticiário, antes quase completamente preenchido com as notícias de Portugal e da Europa, durante quase uma hora que não pára de emitir notícias, comunicados, reportagens, entrevistas sobre o *momento angolano*. A consciência terceiro-mundista é bem viva. A Emissora Oficial começa os seus noticiários da seguinte forma: “Aqui Terceiro Mundo, África, do País...” Quanto à revolução, esta todos os dias traz coisas novas. O processo caminha a passos gigantescos. *A curiosidade é grande, entre brancos e negros, e todos querem estar a par dos acontecimentos do dia, ou melhor, da hora* (SANTOS, F. 1975, p. 125-126, ênfase minha).

Esta retificação da urgência de informações (de acontecimentos do dia para acontecimentos da hora) que parecia constituir o comportamento social de uma parte dos angolanos da primeira metade do ano de 1975 observado por Fernando Santos, sinaliza o ambiente de grandes expectativas que estas pessoas experimentavam. Wheeler assinala que entre julho e agosto do ano corrente os conflitos civis retornavam após os *Acordos de Nakuru* e que o MPLA já teria conquistado o domínio em Luanda “matando, capturando ou expulsando as forças da FNLA” (WHEELER, 2011, p. 360-361). Portanto, os acordos assinados eram praticamente “letras mortas”⁷⁷. Enquanto isso, as forças armadas portuguesas não conseguiam fazer valer os compromissos, o que deu lugar a intervenções internacionais em Angola calcadas nos parâmetros da Guerra Fria. A União Soviética passou a apoiar o MPLA, momento em que as forças armadas cubanas, assim como pessoal militar e civil das nações do leste da Europa foram também acionadas a favor deste movimento. Do Zaire, o líder do país, Mobutu, enviava tropas para o norte de Angola a favor do FNLA de Holden Roberto e a partir de outubro de 1975 os EUA entram em cena apoiando tanto o FNLA quanto a UNITA visando atacar os espaços controlados pelo MPLA. Dois meses antes, em agosto, todos os poderes executivos estavam nas mãos do alto-comissário português, enquanto o MPLA

⁷⁷ Era este o contexto angolano ao qual Escudeiro se referiu, registrado no final do capítulo anterior. Por isso, a sua rápida saída desse território ao explícito sinal de ameaça.

mantinha o controle da administração local em grande parte do território, o que garantia o controle sobre as receitas dos impostos.

Diante destas circunstâncias, parecia cada vez mais claro que o 11 de novembro não chegaria em situação de paz, uma vez que estavam arquitetadas as estruturas de uma expressiva guerra civil numa perspectiva internacionalista. Além de tudo isso, ainda havia os interesses dos portugueses, cada vez menos expressivos frente à configuração dos poderes angolanos e suas ramificações que eram delineadas naquele período. Talvez por isso,

Aquilo que aconteceu no dia da independência em Angola, a 11 de Novembro de 1975, foi algo sem precedentes na história da África contemporânea. A potência colonial entregou o poder, não a um governo ou partido específico, mas sim ao “povo de Angola”. À medida que os planos e esperanças de uma transição pacífica da autoridade colonial para a independência se foram gorando, o derradeiro gesto oficial do último representante da potência colonial demissionária foi verdadeiramente extraordinário. Quando a guerra civil estava prestes a entrar numa fase nova e desesperada, aconteceu algo nunca visto: o alto-comissário e as guarnições militares portuguesas embarcaram em vários navios com destino a Portugal. Portugal recusou-se a entregar o poder a qualquer um dos movimentos africanos em conflito, oferecendo em vez disso, a liberdade ao “povo de Angola”. Seguiu-se uma guerra civil internacionalizada. (WHEELER, 2011, p. 361-362).

Os eventos descritos acima forjam sentidos articulados pela operação historiográfica, neste caso, as pesquisas de Wheeler. No entanto, como acessar dimensões experimentadas pelos angolanos para além das interpretações acentuadamente marcadas pelo caráter oficial e oficioso dos eventos?

Se não foi este o objetivo do cineasta Ruy Duarte é nesta perspectiva que posso compreender um filme feito por ele chamado *Uma festa para viver* (1976). Com esta obra, o público poderia experimentar a contagem regressiva quinze dias antes da chegada do 11 de novembro quando seria a independência de Angola.

Nas primeiras imagens, algumas frases punham em evidência o projeto de interpretação do acontecimento de acordo com os interesses do MPLA: “11 de novembro”; “uma festa para viver”; “um só povo”; “uma só nação”; “com o MPLA”. Segue:

26 de outubro de 1975: faltam quinze dias para independência. No dia 11 de novembro haverá uma festa para viver. Dentro de cada um de nós, porém a festa já começou e cada um a vive a sua e nisso se vê identificado

com o seu vizinho, com o seu camarada, com o seu compatriota e todos juntos nós somos o povo e o que agora ainda mais nos traz unidos é esta expectativa para o dia 11, pela independência, o respeito pelos camaradas que na frente de combate lutam por ela, e pelos que caíram e por todos que nos trazem testemunho da luta que nos dá direito à história.

Com estas palavras ditas pelo narrador do filme, observamos os processos de preparação que o povo angolano estaria passando para a reconquista da história: um dos pilares cantados pelos intelectuais combatentes. Quem operava a câmera a conduzia no sentido de uma reconsideração dos enquadramentos na terra d'Angola. Agora era a *vez da voz e da cara do povo*⁷⁸ e, portanto, materialização dos sentidos do popular, das massas, dos operários – compreendidos como resultado da exploração dos portugueses e, naqueles instantes, às margens de uma conquista que se dizia destas mesmas categorias.

Assim, observamos quem filma fazer a câmera adentrar um bairro popular de Luanda, uma outra Luanda. A capital de Angola não é o concreto armado delineado e higienizado: “a cidade branca” dos portugueses. Afinal, quem a faz e a constrói, quem faz correr sangue nas suas artérias são, sobretudo, os trabalhadores – excluídos do projeto de urbanização que, no chamado cinema colonial, somente apareciam como peças anônimas de um complexo laboral que servia para justificar a presença portuguesa. Vemos, neste filme, no entanto, o despertar de um cotidiano negado; pessoas a viver as ruas de outra maneira; ruas sem asfalto nem calçamento, crianças a brincar, todos negros. Como um olhar observador possibilitado por quem filma, o olho mecânico penetra as ruas apertadas dos musseques e nota-se uma inscrição do MPLA numa das paredes. Quem ficará independente? Independente de quê? Porque a escolha de um domingo de celebração numa rua anônima de um musseque? Para o narrador,

A independência é uma conquista feita por nós e para nós; é a nós que diz respeito como conquista e como direito, como dever e como razão. Como vivê-la nestes quinze dias que dela nos separa? Como entendê-la? Antes e depois está o povo, esta identidade anônima que é integrada por cada um de nós. A interpretação mais verdadeira para o verdadeiro sentido da independência será aquela que o povo quiser é o povo que a faz é o povo que a vive e é ele que lhe dá forma, forma humana vivida no dia-a-dia. No alegre e no triste, no ato mais comum da vida habitual.

⁷⁸ *Angola 76 – É a Voz do povo* é o título de uma série também capitaneada por Ruy Duarte feita a partir do ano seguinte à independência.

O realizador do filme, portanto, concentra seus objetivos nas tentativas de captações de sentidos da independência de Angola no cotidiano de um bairro popular de Luanda, o Cazenga: “aqui é Luanda; Luanda libertária e ansiosa pelo seu dia 11. Faltam quinze dias para a independência”, enfatiza o narrador.

O filme é em preto e branco e quem filma tenta fazer a câmera ficar à vontade em meio a um almoço de domingo de uma família moradora do referido bairro, constituída por integrantes negros. O narrador empresta às imagens o tom de expectativa da “grande festa da independência”. Por isso, demarcava-se que não era qualquer domingo, nem qualquer família, nem almoço. Nas suas palavras, as paisagens e experiências sociais estavam todas tomadas pelas sensações de urgência que as vésperas causavam. Um aparelho de rádio insiste em aparecer nas composições das cenas.

É domingo, um domingo que não é exatamente igual aos outros porque só faltam quinze dias para a independência. Há uma família que agora e sempre é uma família igual a tantas outras. E, para além da data e da família, há o almoço. Também o almoço que só não é igual a tantos outros porque finalmente e de fato, faltam quinze dias para a independência. E é daqui que partiremos para a grande festa.

Era do Cazenga, portanto, que quem filma faria a câmera sair para celebrar a festa da independência. O texto narrado acima era entrecruzado por fragmentos daquele cotidiano. Nesse ínterim, o espectador pode ver indivíduos a operar as câmeras; parecem querer construir um clima de afetuosidade e cumplicidade. Diferindo, portanto, das imagens dos tempos coloniais nas quais o angolano era capturado à distância, muitas vezes sem o seu consentimento, e com a sua voz desconsiderada. Assim, um rapaz de vinte anos fala sobre a sua grande família. Diz que faz parte da milícia do bairro onde vive, que quer ser um elemento da comissão do bairro, que aquele era tempo de muito trabalho e de problemas a resolver.

De fato, não se trata apenas de um almoço de domingo. A maioria do público angolano teria acesso a imagens estranhamente inéditas daquilo que era extremamente familiar: o processo de elaboração das comidas, bebidas e arrumação dos pratos. Para espectadores de outros lugares do mundo, Angola se mostrava unida, forte e com a sua população organizada para a luta e para a reconstrução do país.

Crianças rondam a mesa, cuidam uma das outras, ajudam na arrumação do almoço que talvez por ser domingo acontecesse na frente da casa, do lado de fora, na rua. Galinha ciscando, pilão, galos a cacarejar, pombos, o fogo a lenha denunciavam uma vida urbana amalgamada com modos considerados tradicionais de experiência cotidiana. Enquanto isso, a fuba era batida por uma mulher. O rádio acompanha os afazeres, sempre presente.

A noção de passagem dos dias no filme é elaborada a partir de um calendário que vemos avançar e pelas manchetes de jornais mostradas na película. O filme é a própria expectativa representada. O espectador é estimulado a entender que a obra é realizada no processo. É esse o tempo do filme.

Quem maneja a câmera segue a desvendar outras maneiras de se viver a espera pelo dia 11 entre os moradores do Cazenga. Alguém da equipe de filmagem aparece conversando com os moradores e fala sobre “a festa para viver”, Ruy Duarte, talvez, e pergunta como as pessoas estão programando a celebração da independência. Informam sobre algum tipo de programação nos bairros. Duas mulheres são interpeladas, uma delas é branca. Esta diz que se for tempo de paz, ela vai assistir ao baixar da bandeira portuguesa e o subir da bandeira angolana. A negra, que fazia parte da OMA (Organização da Mulher Angolana), diz que o movimento pediu para que se organizassem na *Ordem Unida nos Bairros* que eram grupos organizados para os festejos: com danças, poesias revolucionárias, canções revolucionárias; que haveria festivais em cada localidade. No entanto, ressalta que como o momento não era de paz não convinha grandes conglomerados. Festejos nas zonas onde se vivem era o que estava programado.

A construção do filme segue na tentativa de materialização do tempo da espera até a segunda-feira, dia 10 de novembro de 1975, quando faltavam 17 horas para a independência marcada para 23:00hs.

E é à noite que assistimos aos preparativos. Uma espécie de palanque é arrumado. Aparece umbabá na montagem do filme. Crianças a desfilar militarmente são as primeiras a aparecer. Talvez por serem elas o maior símbolo da mudança. Depois surgem militares – um na frente leva uma bandeira que não consegui identificar – que são seguidos por jovens mulheres e mais crianças com bandeiras pequenas nas mãos a agitar. Músicas são cantadas.

Há muitas crianças vestidas com roupas de combatentes adultos, pois estão enormes em seus corpos. Elas repetem frases que não compreendi. Marcham. Algumas estão

descalças. Mais mulheres a cantar uma canção; mais imagens de crianças a marchar coreograficamente. O captador de som aparece na imagem.

Começa um discurso, mas não deu para entender. No entanto, parece que o palestrante falava sobre como todos agora iriam desfrutar do proveito do campo; não apenas ir ao campo e trabalhar para o branco. Seguem os gritos de guerra repetidos pelos presentes. “A luta?” – “Continua”. “A luta?” – “Continua”. As pessoas gritam, pulam. “A reação?” – “Não passará”. Repetem seguidas vezes. “Camaradas, não se intimidem”, enfatiza o palestrante. “Democracia”, “resistência popular”, “resistir!”, “É preciso fazer a guerra”, “Para combater”. “A luta?”, “Continua”; “Viva o MPLA!”, “Viva a resistência do povo angolano!”, “Viva o presidente Agostinho Neto!”.

No rádio começa a transmissão da fala de Agostinho Neto. Depois tudo silencia e ao fundo, uma criança no meio e mais três homens a marchar. A criança leva uma bandeira. Um dos homens com luvas começa a desdobrar a bandeira. Fogos de artifício mesclam-se a rostos compenetrados e a alguns gritos. A bandeira de Angola é hasteada enquanto a portuguesa desce.

As pessoas festejam. Algumas estão munidas com armas de fogo ou com facão e repetem palavras de ordem. Enquanto isso, ouvimos:

Só serei verdadeiramente livre quando todos os seres humanos que me rodeiam, homens e mulheres, forem igualmente livres. De tal sorte que quanto mais há homens livres a minha volta e mais profunda e mais ampla a sua liberdade, mais extensa profunda e ampla se tornará a minha própria liberdade. Não posso dizer-me verdadeiramente livre enquanto a minha liberdade ou o que quer dizer a mesma coisa: a minha dignidade de homem, o meu direito humano refletidos pela consciência igualmente livre de todos não voltarem a mim confirmados por seu assentimento. A minha liberdade individual, assim confirmada com a liberdade de toda a gente extensa ao infinito.

À independência de Angola estavam ligadas outras lutas de oprimidos do mundo. Portanto, “a luta continua”, “a luta continua”. Vemos desenhado um processo que demarcava profundas rupturas e continuidades.

Na década de oitenta, Luandino Vieira, na condição de diretor do Instituto Angolano de Cinema de Angola (IAC), participou de um evento em Portugal chamado *Semana da*

*cultura angolana*⁷⁹, onde o filme *Uma festa para viver* fora exibido. Este evento foi documentado num periódico da época e nos oferece ricas informações sobre aquele dia de independência em Angola, assim como sobre a película:

Foi ele [Luandino Vieira] que nos explicou que o alcance da imagem de arriar da bandeira no mucequeCazenga no meio do ondular dos corpos, meio dança, meio ordem unida e tendo como banda sonora, o tiroteio em Kifangondo a 15 quilômetros de distância. Com efeito, na tarde anterior, o alto-comissário [português] tinha ordenado que todas as bandeiras portuguesas fossem arriadas, o que se verificou com guarda de honra dos fuzileiros navais, que mais tarde recolheriam a uma embarcação na baía de Luanda.

E assim fizeram com a dignidade dos grandes rituais e alegria militante *como documentam as imagens (únicas) tomadas por um operador de câmeras de 14 anos*. [...] Luandino Vieira referiria também que, nesta noite, alguns fuzileiros navais portugueses festejariam a independência com os seus camaradas angolanos (ênfase minha).

A primeira Diretora da Cinemateca de Angola, Luísa D’Almeida – que trabalhava junto com Luandino Vieira no IAC disse-me em entrevista que me concedeu⁸⁰ que chegou em Luanda em outubro de 1975. Por meio das suas narrativas, acessamos mais uma possibilidade de sentido daquela noite que simbolicamente faria a transição para um outro tempo em Angola. Perguntei a ela o que fazia na noite da independência, se ela havia saído também para celebrar:

Luísa D’Almeida: Ah, sim! Na Praça da Independência! (Risos...) Foi fantástico! Quer dizer, nós tínhamos chegado, portanto, em outubro, a independência foi em novembro e nesses meses já começou a haver muitas dificuldades, os portugueses tinham ido embora e nós dizíamos: “parece que foi tudo embora com os colonos”, não é? Já havia dificuldades de abastecimento disto e daquilo, mas nós, pronto... íamos adaptando. Eu lembro-me que vinha de um país de abundância que era a Suíça, não é? E achei interessantíssimo porque durante uma altura não havia nada nos mercados, nas praças... desapareceu tudo. Não havia legumes, não havia isso... na altura eu estava grávida do meu filho... então eu tinha uma amiga alemã que andava muito preocupada com isso também, também tinha vindo, o marido dela também, tinha estado fora... então, ela, coitada, percorria tudo que era mercado, sítios pra ver se arranjava legumes, etc. pra ver se arranjava pra eles e pra mim também, e nessa altura isto era pra

⁷⁹ As referências completas deste documento foram extraviadas juntamente com um outro que citei no capítulo III. Ele traz informações tão importantes que novamente decidi utilizar uma documentação com sua identificação incompleta. Sei, no entanto, que o copiei da Cinemateca Portuguesa em 2011 e que se tratava de um jornal com este título “Semana da cultura angolana”.

⁸⁰ Entrevista realizada por mim em Lisboa, em fevereiro de 2012.

dizer que nós... Mesmo nas vésperas nós tivemos muitas dificuldades de abastecimento... eu lembro-me que eu tinha uma cebola pra uma semana e eu achava isso maravilhoso! Porque vinha de um país... quanta gente comprava fruta pra fazer bonito e não sei quê, e enfim a fruta até se estragava e tal e ali não, quer dizer, nós dávamos valor a tudo e pensávamos: “estamos a construir um país”, foi uma fase muito bonita e o cinema, pronto! Também aí...

Leandro Bulhões: A senhora viu um filme do Ruy Duarte sobre o dia da independência que acontece no Cazenga...

L.D.: Pois! Tem uma ideia de como se viver nas vésperas. É muito interessante por causa disso! Ele conta através daqueles dias no calendário como foi aquela preparação nos bairros e nem foi na praça principal: foi num dos bairros do Cazenga, portanto, que é um bairro importante em Luanda.

L.B.: E a senhora se recorda desse dia, se a senhora foi pra Praça da Independência, se teve festa?

L.D.: Sim, sim, toda a nossa família foi, ainda tinha a minha mãe viva, uma senhora já de certa idade e tudo, fomos todos: fui eu, meu filho na barriga, foi o meu marido, os meus irmãos, estávamos todos ali. Foi uma coisa impressionante! Foi impressionante porque eu acho que só se vive uma vez. Pra já, era uma fase em que tudo estava... porque havia a guerra, não é? Ouviam-se os canhões a quinze, vinte quilômetros de Luanda porque havia o FNLA e o governo português... Luanda estava assim a ser...pelo Sul havia o perigo dos sul-africanos que foram por ação barrados a certa altura.. e no norte havia o FNLA, as tropas do FNLA e tal... Nós ali estávamos na Praça e estávamos a ouvir o bombardeamento.

L.B.: Então por isso que a festa não foi tão...

L.D.: Foi! Foi uma grande festa... quer dizer, aquele momento da descida da bandeira portuguesa, aquele silêncio...mas isso acho que está filmado, só se desapareceu.

L.B.: Eu nunca vi, por isso que estou perguntando. A única imagem que eu vi da independência em Luanda foi este filme do Ruy Duarte.

L.D.: Mas, não... se não desapareceram – e é essa a minha grande mágoa – isso existe! Essas imagens existem. Bom, existem porque já passaram muitas vezes na televisão, nós já vimos, que é o *podium*, portanto, a tribuna onde estava o presidente a falar, ele falou, onde se via a bandeira a descer e em princípio também havia documentário sobre a multidão e aquilo foi uma multidão imensa não é? E era um silêncio aquilo... e quando sobe, a bandeira angolana a subir... quando a bandeira chega lá em cima vira uma explosão! Uma explosão! Uma coisa fantástica! E, no entanto ali, nós a sentimos ali, os sujeitos a andar... [...] a situação era de guerra, ninguém saiu dali! Foi muito interessante! E essas imagens se não desapareceram existem na Televisão ou existiam na televisão porque como sabe o cinema inicialmente começou na televisão...

De fato, em Angola, o cinema nasce por dentro das estruturas da televisão. As memórias de D’Almeida nos concedem notas pertinentes para o entendimento das formas pelas quais se iniciam as práticas cinematográficas no território independente.

Leandro Bulhões: Eu acho isso fantástico! O cinema se desdobra dos laboratórios da televisão, não é isto?

Luísa D’Almeida: ...Dos laboratórios da televisão. Havia, portanto, imensa película dos portugueses que estavam a fazer, a iniciar a televisão experimental e ao mesmo tempo também havia os jornais de atualidades, etc., não é? Quando eles foram embora deixaram ficar muito material, moviolas para montar os filmes, etc. de maneira que foi a partir daí que com esse material que alguns jovens que estavam a trabalhar na televisão e sob a direção nessa altura do Luandino Vieira e o Orlando Martins... é... Orlando Rodrigues que é como é mais conhecido. Orlando Rodrigues e Luandino Vieira.

L.B: Nunca ouvi falar nesse Orlando Rodrigues... Ele era do MPLA também?

L.D.: Sim, sim, mais tarde foi juiz... é advogado. Naquela altura para onde mandávamos a gente ia fazer, era preciso montar gente intelectual, gente que soubesse... tinham que pegar naquilo que fosse preciso e era muito importante a informação... e, portanto, a televisão fazia parte também da informação, não é?

L.B.: o Zezé Gamboa também trabalhou na televisão...

L.D.: Trabalhou nessa altura, portanto o Zezé pode lhe dizer muito bem, testemunha dessa fase.

L.B.: Ele me falou um pouco sobre isso e me disse que essa televisão foi apropriada...

L.D: Dos portugueses... Tudo era dos portugueses antes da independência, não é? Depois, naquela fase de transição eu penso que houve grupos... eu penso não, há e agora não o tenho presente, mas poderá ver isso tal no livro de Mena Abrantes e no livro de Manuel Farias... Mena Abrantes conheces, né? Mas o Manuel Farias era um cinéfilo e cineclubista e ele também já escreveu sobre o cinema nessa fase de transição.

Não encontrei o livro de Farias, no entanto, de acordo com Abrantes (2008, p. 12), em meados de 1975 os quadros nos domínios da prática cinematográfica começavam a ser formados “num clima de grandes esperanças e de entusiasmo criador”. Aconteceram cursos intensivos de imagem, som, laboratórios, promovidos pela cooperativa de cinema Promocine e também na embrionária Televisão Popular de Angola.

A Promocine constituía-se em Março de 1975, em resultado de uma acção de força de um grupo de trabalhadores angolanos da antiga Cinangola, liderados por Carlos Sousa e Costa, que assim reagiam à ameaça de encerramento arbitrário da empresa. A Cinangola era uma pequena unidade de produção de cinema informativo, de propaganda e publicidade, criada nos últimos anos do regime colonial e controlada pela Angola Filmes, uma das maiores distribuidoras de cinema em Angola antes da Independência.

Na TPA, entretanto, as novas equipas angolanas foram formadas com a cooperação de três técnicos franceses da Unicité (Bruno Moel, Antoine Bonfanti e Marcel Trillat). Estas, para além de assistirem às filmagens de Moel (Angola, guerra do povo), puderam também realizar em junho e julho de 1975 dez ‘inquéritos filmados’ sobre a condição laboral em diversas

regiões em Angola, agrupados sob o título comum de Sou angolano, trabalho com força (ABRANTES, 2008, p. 13, aspas do autor).

Como resultado deste contexto junho/julho de 1975, os tais “inqueritos filmados” tiveram o perfil demarcado pelas tentativas de tornar visíveis facetas de diversos campos de trabalho em Angola. Nesses documentários, os operários falam sobre as más condições de trabalho situando-se como vítimas do colonialismo. Tal discurso é prontamente substituído pela crença nas melhorias advindas com a revolução. Em tempos de convulsão política e de intensa mobilização popular, a percepção do trabalho como instrumento de crescimento coletivo deveriasubstituir a concepção colonialista sob a qual era assentado: o de elemento civilizatório. Os materiais foram de autoria de Áurea Carvalho, *Operários da construção civil*; Raúl de Almeida, *Os Camponeses*; Carlos António, *Os marmoristas*; Jorge Gouveia, *Os Pescadores*. Além desses, destacam-se os jovens realizadores AntonioOle, com *Ferrovários do Caminho de Ferro de Malanje* e Ruy Duarte, com *Ferrovários de Caminho de Ferro de Benguela*, *Operários Gráficos*, *Operários Têxteis I e II* e *Padeiros*. Os dois últimos continuarão a realizar um importante trabalho na construção das narrativas fílmicas em Angola nos anos do pós-independência – primeiro na TV e depois no cinema.

Assim, as primeiras produções cinematográficas de Angola apareceram ainda no contexto de partilha do poder entre as forças políticas na ocasião do período de transição para a independência, reverberações de acordos assinados entre membros do MPLA, da UNITA e os portugueses aos quais já me referi. Explica Ruy Duarte que o MPLA tinha plena consciência das vantagens políticas e, por isso, investira neste campo. Nas palavras do cineasta:

O MPLA fez tudo o que estava ao seu alcance para pôr em funcionamento uma estação televisiva que a administração portuguesa deixara praticamente em condições de poder operar. E apesar dos problemas criados pelo abandono dos técnicos portugueses e pela dificuldade em substituí-los por angolanos, conseguir-se-ia emitir pela primeira vez, em outubro de 1975, cerca de um mês antes da independência. (DUARTE, 1997, p. 09).

Dispondo dos meios de produção em 16mm, procurou-se entre os militantes aqueles que mais se identificavam com a possibilidade de reflexão e produção de imagens. Segundo Duarte, as primeiras produções e filmagens passaram na própria TPA, na época, ainda

Televisão Portuguesa de Angola. O filme *Uma festa para viver* (1976), da sua autoria, foi um dos resultados dessas experiências.

A propósito da história da TV em Angola, de acordo com Manuel Antonio (2001), as primeiras tentativas de criação do serviço de televisão remontam aos anos sessenta, quando a *Rádio Clube de Huambo* criou uma TV comercial. Esta iniciativa foi seguida de outras tentativas em Benguela, em 1964 e, depois, em Luanda, em 1970. Tratava-se, na verdade, de uma espécie de extensão de programas de Rádios. A primeira emissão efetuada, no entanto, fazendo uso de cabos hertzianos teria acontecido em 1973:

Estas emissões, ainda em circuito fechado, nomeadamente na Avenida dos Combatentes, uma das maiores e mais populosas avenidas de Luanda na época, fez uso de aparelhos/receptores instalados em cafés e restaurantes o que criou grandes aglomerados para assistirem às primeiras emissões levadas a efeito pela TVA [Televisão de Angola]. (ANTONIO, 2001, p. 121).

As primeiras imagens que circularam no “pequeno écran” diziam respeito a acontecimentos de Portugal, a metrópole. Explica Antonio (2001) que logo em seguida, a TVA anunciou a importação de mais de 30 mil aparelhos de TV para uso doméstico devido ao sucesso de seu lançamento e interesse do público. Esse autor comenta os entraves que houve, na época, entre a incipiente TVA e a RTP portuguesa, uma vez que esta empresa tinha o monopólio de concessão dentro de toda nação portuguesa, o que incluía também Angola, por isso sua nomenclatura RTPA (Rádio Televisão Portuguesa de Angola) faz referência a esta época. No entanto, as mudanças ocorridas por causa do 25 de abril em Portugal e o processo de descolonização acabou por encaminhar a questão da televisão para outro contexto político: o processo de independência de Angola.

Devido ao conturbado contexto da descolonização, a RTPA deixa de existir pouco tempo antes da independência, quando de fato é iniciado o processo de nacionalização dessa empresa pública do Estado. Conta Antonio que foi retirado apenas o “R” do letreiro da frente do prédio onde a televisão funcionava.

A história da retirada desta letra da logomarca da TV contém uma relação intrigante com a história de Angola e a conheci por meio de uma entrevista realizada com Zezé Gamboa, cineasta nascido em Angola, residindo em Portugal atualmente⁸¹. Ainda muito jovem, ele fez parte do primeiro quadro de profissionais formado nos meses de transição em

⁸¹ Entrevista realizada em fevereiro de 2012, em Lisboa.

Angola, quando trabalhou na equipe a cuidar do som. Contou-me que já havia os laboratórios de revelação de películas em Luanda e que a estrutura de produção de imagens fora montada logo depois do 25 de abril e que toda estratégia fora planejada, já se pensando a independência de Angola. Assim, quando o país se tornou independente, explica Gamboa, “é nesse espaço que depois, em 1975, como havia o Estado, a república foi formada com o mesmo nome, RPA (República Popular da Angola), e como os dois nomes chocavam, a Radiotelevisão Popular da Angola, ficou TPA (Televisão Popular da Angola), assim, sem o ‘R’”.

Abrantes (2008, p. 12-13) nota que apenas a cooperativa Promocine e a TPA produziam cinema em Angola, situação que se alterou apenas nos finais dos anos setenta quando grande parte da base material destas duas dimensões resulta no Laboratório Nacional de Cinema (LNC), o que corrobora com o que foi exposto por D’Almeida sobre a peculiaridade da história do cinema em Angola: começar por dentro das estruturas da televisão.

Como já exposto por Antonio Escudeiro, registrado no capítulo anterior, Luandino Vieira e Rui Monteiro já estavam envolvidos no Ministério da Informação no contexto do Governo de Transição. Foi uma época em Angola em que os quadros de funcionários foram desestabilizados em função da saída em massa dos brancos e dos portugueses por causa dos problemas sociais engendrados pela guerra colonial: “a maioria partiu numa ponte aérea de emergência estabelecida durante o Verão de 1975. De acordo com Gerald Bender, dos 330 mil portugueses residentes em Angola em Abril de 1974, apenas 30 a 40 mil permaneciam no território em Março de 1976” (WHEELER, 2001, p. 360).

É neste contexto de realinhamentos operacionais e também políticos que a TPA começa a funcionar em 18 de outubro de 1975 (ANTONIO, 2001) e já sob a orientação de membros do MPLA. Logo após a independência, o escritor Luandino Vieira irá assumir até 1978: “A mim disseram-me: ‘Nunca estiveste numa televisão, mas vai lá, funda uma televisão!’” (LUANDINO In: LABAN, 1991, p. 425).

Torna-se imperativo aqui esmiuçar um pouco mais alguns aspectos da biografia de Luandino Vieira, que se tornou uma figura fundamental para compreensão de outros direcionamentos de referenciais narrativos a partir dos temas, gentes, cores e paisagens de Angola. É através de suas produções e das reverberações das mesmas que também posso sugerir que as imagens de Luandino – sejam aquelas que pululam nas suas obras literárias ou

as que foram adaptadas ao cinema ou mesmo aquelas que tiveram sob sua orientação ao longo do período em que foi diretor da Televisão Popular de Angola (1975- 1978) ou quando assumiu a direção do Instituto Angolano de Cinema (1979–1984) –, constituem expressivamente o registro visual da Angola no tempo da luta e mais ainda quando da independência. Não pretendo com esta afirmação celebrar ingenuamente um personagem, mesmo porque ele não agia sozinho e era integrante de um projeto de luta que estava em marcha, o MPLA, mas cuidadosamente reconhecer que as suas práticas como escritor ou como executivo das imagens em movimento em Angola podem revelar determinados projetos de visibilidade que muito me interessa aqui nesta tese.

Vieira nasceu em 1935, em Ourém, no interior de Portugal. No entanto, ainda criança mudou-se com a família para Luanda. Ele fez parte dos brancos pobres que partiram para a colônia em busca de outras possibilidades, por isso sua infância e adolescência foram marcadas pelas experiências de vida nos musseques da capital de Angola, como Makulusso e Quinaxixe, algo que posteriormente será uma grande marca nos seus livros, como *Luuanda* (1963); *Nós, os do Makulusu, A cidade e a infância* (1957), entre outros⁸².

Ao assistir *Sambizanga* (Maldoror, 1972), filme adaptado de um dos seus livros, os meninos brancos que aparecem misturados aos negros nos bairros pobres de Luanda a brincar de gude ou a jogar bola, descalços e sem camisa, parecem fazer uma referência direta às memórias desse próprio escritor. Certamente, Maldoror teve essa preocupação de registro na imagem assim sugerida.

Conta-nos Francisco Edmundo (2003) que José Mateus Vieira da Graça teria incorporado “Luandino” em seu nome como uma homenagem à cidade de Luanda e que após a independência é que se torna oficialmente um cidadão angolano. Assim, Luandino

Participa no movimento de libertação nacional, pois “desde a origem das colônias, sempre se encontraram europeus para se insurgirem contra os crimes da colonização ou mesmo contra a própria colonização” (KI-ZERBO, 2002:165), e por militar contra a ditadura colonial é preso pela Polícia Internacional de Defesa do Estado (PIDE) e transferido para Santiago de Cabo Verde, onde passa vários anos de reclusão. É de novo preso em 1961 e, desta feita, condenado a 14 anos de prisão. Foi libertado em 1972 e vive em regime de residência vigiada em Portugal. Durante a sua estada aí, trabalha numa editora e exerce a actividade de tradutor. A sua estréia literária foi feita na revista Mensagem, da Casa dos Estudantes do Império

⁸² É importante destacar que ainda na década de 1950 Luandino publicou na revista brasileira *Sul*, de um grupo de Santa Catarina liderado por Salim Miguel.

de Lisboa, em 1950, tendo colaborado nela em anos posteriores (1961-1963) e ainda em *O Estudante* (Luanda, 1952), *Cultura* (Luanda, 1957), *Boletim Cultura do Huambo* (Nova Lisboa, 1958), *Jornal de Angola* (Luanda, 1961-1963), *Jornal do Congo* (Carmona, 1962), *Vértice* (Coimbra, 1973) e *Jornal de Luanda* (1973), entre outros. Só regressa a Luanda em 1974. (EDMUNDO, 2003).

Luandino tem em suas obras as marcas da sua militância e pagou por isso com alguns anos de sua vida com perseguições sofridas e com a prisão. De acordo com Edmundo (2003), além do seu trabalho frente à televisão e ao Instituto de Cinema depois da independência de Angola, esse escritor ainda fez parte do Departamento de Orientação Revolucionária do MPLA até 1979 e foi membro fundador da União dos Escritores Angolanos (UEA), onde exerceu a função de Secretário-Geral desde a sua fundação em 1975 até 1980. Depois que saiu do Instituto de Cinema, foi Secretário-Geral Adjunto da Associação dos Escritores Afroasiáticos, de 1985 a 1992, só abandonando a vida pública depois do colapso das primeiras eleições multipartidárias em 1992 e do recrudescimento da guerra civil em Angola, dedicando-se exclusivamente à literatura.

Foi ele também que entre 1979 e 1980, quando criava o Instituto Angolano de Cinema (IAC), convidou Luisa D’Almeida para dirigir a Cinemateca – que faria parte da estrutura que o escritor estava organizando:

Luísa D’Almeida: E o IAC estava dividido entre três ramos, três áreas. Havia área de produção, cinema – que era o Laboratório Nacional de cinema, onde quem estava na frente disso a altura era o grande cinéfilo e cineclubista que era o Edmundo Gonçalves – já falecido. Depois havia a parte de distribuição de cinema que era a Edcine e havia a cinemateca. Criase depois, um bocadinho mais tarde, que era a área de arquivo e educação pelo cinema. Pronto, a parte cultural! Portanto, havia a produção, a distribuição e havia a parte cultural e de arquivo e ele [Luandino] convidou-me para ir dirigir esta Cinemateca e interessava-me sobretudo como historiadora a parte de arquivo fílmico [...].

... Uma das coisas que os portugueses fizeram bem feito lá [em Angola], entre outras, foram os cinemas. Havia cinemas lindíssimos ao ar livre, tem um que é o *Miramar* que se o filme não prestasse olhava pra Baía e via... Em quase todos os bairros havia cinema e cinemas muito bem estruturados... há que ver! Se for a Luanda fale com gente da Faculdade de Arquitetura pra saber quem foram os arquitetos que fizeram aqueles cinemas porque realmente eu não sei se no Brasil também há o mesmo tipo de cinema...

Leandro Bulhões: Eu nunca vi nada parecido com aquilo...

L.D.: Mas em Moçambique sim, em Angola também: havia o *Flamingo*, havia o *Miramar*, o *Tivoli*, tudo cinemas meio abertos, muito bonitos que

numa primeira fase tiveram, exibiam cinema assim..ahhh... pronto pro povo todo ver.. eram dois espetáculos [ela se referia ao filme e a paisagem]. Eu nunca ia, evitava ir quando queria mesmo ver cinema eu não ia, não é? Mas dá pra ver do ponto de vista sociológico a reação do público que adorava cinema porque realmente às vezes ia ver várias vezes, depois começava a dizer: agora vai entrar o herói, ele agora vai fazer isso, vai fazer aquilo e não sei quê... (risos) era um espetáculo! E então, isso pra dizer o quê?

L.B.: Sobre a cinemateca e...

L.D.: Então, a cinemateca surgiu com esses objetivos, não é? Então, as mostras de cinema que antes eram feitas mesmo antes da cinemateca existir eram feitas pelo Instituto Angolano de Cinema, nesse tal cinemazinho de estúdio que havia no Cinema Restauração, ah... havia essas mostras de cinema italiano, francês etc. Uma primeira fase porque eram filmes que chegavam a Angola através das distribuidoras portuguesas. Uma das coisas que o Instituto tentou fazer e aí a Edcine nomeadamente naquele quadro da descolonização foi a nacionalização de alguns cinemas e libertação em relação à seleção feita por Portugal, portanto, tentou-se ir diretamente às fontes comprar os filmes que nós queríamos [...]. Os filmes que eles tinham possivelmente alguns, nós comprávamos as cópias, outros não. O que se alargou foi o mercado e então, qual foi o alargamento? Para os países socialistas, claro. Portanto, mas felizmente que eram cinéfilos a fazer as compras, portanto, víamos o melhor do Tarkovski, do Mikhalkov, do cinema búlgaro, do cinema húngaro... escolhia-se... vinham também aqueles filmes que eles queriam muito... até lhe conto uma anedota: filmes de guerra... porque havia o cinema ambulante! Além do cinema... o cinema ambulante era precisamente para chegar às populações que nunca tinha tido cinema antes!

L.B.: Que foi uma proposta do instituto de Cinema ou da Cinemateca?

L.D.: Foi do Instituto de Cinema. E então, lá iam as equipes de cinema ambulantes a várias cidadezinhas... todas as cidadezinhas tinham, mais as aldeias... então, contam anedoticamente, não sei se é verdade ou mentira que quando a população via aqueles números... em russo... as bobinas vinham escritas em russo! Então, quando chegava o cinema móvel e a população via aquelas letras fugia! Não ia ao cinema! (risos) Mas eu acho que isso é reação a falar! Porque naquele meio se gostava de filmes de ação... mas também como não se percebiam bem, e até aconteceram coisas interessantíssimas porque as pessoas que faziam [...] às vezes rebobinavam aquilo sem ordem porque não sabiam os números. Então nós víamos os filmes como aquele filme muito interessante do Tarkovski que é de ficção científica, mas aquele também podia se ver de trás pra frente... eu acho que aquele filme nunca se passou corretamente... (risos...) como era um filme de ficção científica dava certo...⁸³ (risos). Não ia muito cinema de qualidade, mas iam, sei lá! Iam filmes de aventuras, de...mas havia muitos filmes de guerra porque eles impunham de certa maneira... Eu assisti uma vez numa reunião quando fomos comprar cinema a Moscovo em que eles queriam... tínhamos selecionado uma série de filmes que precisamente do Mikalkov, Tarkovski, de outro... Sokurov!? E eles estavam reticentes a nos querer vender aquilo até que certa altura eles perguntaram: mas vocês tem

⁸³ É muito intrigante esta informação! Pretendo escrever um artigo futuramente sobre o cinema de Tarkovski e essas experiências com seu filme de ficção científica em Angola.

público pra esse..? Mesmo nós aqui não temos muito público pra esses realizadores... são intelectuais, são não sei quê... portanto, será que tem público..? e eu lembro que Luandino disse: “realmente não temos muito, basta termos! Nem que tenhamos meia dúzia queremos que estas pessoas vejam a estes filmes também, como também temos que expor outros, né”? Lá tínhamos que comprar uma porcentagem também. [...] Mas pronto, houve cinema mudo, ambulante e houve várias mostras de cinema isso sim passou a ser a cinemateca a fazer, porque antes era o Instituto que fazia... e passou a fazer com estes filmes de qualidade que eram comprados diretamente a vários continentes. Então havia mesmo uma porcentagem... passou-se a comprar... isso não tenho ao certo, mas a ideia que tenho é que por exemplo, 25% do cinema latino-americano, 25% de cinema ocidental, era percentual e não vinha tudo só do ocidente. Passamos a ver cinema dos países socialistas que eu não sei se era 50% e os outros 50% distribuídos... já não me lembro [...].⁸⁴

L.B.: A ideia era que passassem filmes voltados a uma pedagogia de uma formação de uma consciência? Tinha essa preocupação ou não necessariamente?

L.D.: Havia essa preocupação, mas havia preocupação estética também, porque eram cinéfilos, não eram só políticos. Porque ali na Comissão de Controle do Cinema⁸⁵ não iam só cinéfilos. Íamos nós, mas depois ia uma pessoa do partido, indicada pelo partido; uma pessoa do ministério da Educação... mesmo com o cinema angolano.. Houve que lutar nalguns caso para que alguns filmes, mesmo cinema angolano, passassem, porque havia sempre homem do partido que estava ali, fazia certas observações...

L.B.: A senhora lembra de algum filme angolano que por acaso ficou meio barrado?

L.D.: Olha, um que ficou meio barrado...acho que foi mesmo... por causa do povo que ficou meio barrado, que é a *Vida Verdadeira de Domingos Xavier*, porque havia um nosso amigo e colega, inclusivamente médico, uma pessoa muito... que se fazia de PIDE no filme e então o povo quando foi ver o filme depois quando o via, identificava (risos). Como ele era um médico... Mas, por outro lado, tinha um outro inconveniente, porque ele havia sido da oposição dentro do MPLA, a chamada Revolta Ativa [trata-se de uma dissidência do MPLA em 1977] [...] Ele até já tinha estado meio preso lá no sul por causa de fazer parte da Revolta Ativa. E fez antes... porque é um filme que foi feito na guerrilha, pela Sarah Maldoror, o *Sambizanga*. E há outro *Monamgambée*. Então, ele era o PIDE no filme (risos) Foi a população que reagiu. Não, mas um filme que não tenha passado... pois, passaram todos, mas que tenha tido luta pra passar... *O caminho das estrelas* sobre o Liceu Vieiras dias... Não, este é sobre a morte do Agostinho Neto. Então como é que se chama o filme sobre... N'gola Ritmos?... [se referia ao filme

⁸⁴ Encontrei um Jornal que circulava em Porto, em Portugal, no qual Luandino Vieira afirmava que em Angola eram exibidos cerca de 150 filmes por ano, comprados pela empresa estatal Edcine. “Em termos percentuais, cerca de 40 por cento dos filmes estrangeiros exibidos nos écrans angolanos são de origem ocidental, outros 40 por cento de países socialistas e cerca de 20 por cento de países do chamado terceiro mundo”. Contou ainda que no país havia 50 salas a funcionar com regularidade e que 13 delas estavam em Luanda e que em 1975 quando da independência havia 80 salas. Por isso, estavam a tentar recuperar trinta. “Cinema angolano em franco desenvolvimento”. *Jornal O primeiro de Janeiro*, Porto. 6-6-83.

⁸⁵ Nas palavras de Luísa D’Almeida, ela explica que esta Comissão de Controle de Cinema “no fundo era censura, mas que felizmente estava na mão de cinéfilos...”

N'Gola Ritmos, de Antonio Ole – 1978 que era sobre um grupo musical cujo líder foi o Liceu Vieira Dias, um político importante para a história das lutas da independência] Porque o Liceu Vieira Dias era um homem, foi um grande nacionalista, mas que fazia parte da oposição [do MPLA], que era a Revolta Ativa e aí houve uma problemática de que passaram ou não passar [...].

As coisas passavam nessa altura, a televisão e o próprio cinema estavam dependentes de uma estrutura do partido do MPLA que se chamava DIP (Departamento de Informação e Propaganda).

L.B.: Uma coisa muito interessante que eu acho em Angola, aliás, nesse momento das lutas de independência, nos países de língua portuguesa, é como vários artistas foram envolvidos, muitos escritores, muitos poetas, enfim, e em Angola acontece uma coisa muito parecida também nesse primeiro momento de organização do país, que é o caso ali daquele momento do Luandino, do Agostinho Neto, o próprio presidente era também um poeta e tava ali também o Ruy Duarte Carvalho o Antônio Ole, então, a senhora sabe como é que se dava a relação, eles eram muito próximos realmente, estavam o tempo todo conversando sobre os temas, no sentido de produzir uma nova Angola, havia uma ideia de projetar uma nova Angola... A senhora sentia isso nessa primeira fase, de produzir esse cinema, se havia um objetivo claro?

L.D.: Muito. Eu penso que foi num período curto, quando eles estavam ainda na televisão, quando surgiram essas séries. As séries dos operários, a série dos trabalhadores do campo... eu penso que é era precisamente essa série que se chamava “É a vez da voz do povo”. Eu não sei em que trabalharam vários realizadores, agora, estou com dúvida se esse filme é só do Ruy pela sonoridade do título parece que é dele: “é-a-vez-da-voz-do-povo” (soletra) ou se em conjunto decidiram que a série ia se chamar assim, em que havia os mecânicos, havia os sapateiros, era a recolha de várias profissões artesanais e de operários e etc., que havia essa intenção de recolher essa informação, percebe? De filmar e saber...

L.B.: Seria quase como mostrar que Angola era múltipla...?

L.D.: Exatamente. [...] É para dar essa visão da heterogeneidade. Imagino que nesse momento o que eles pretendiam era mostrar na televisão o camponês, o operário, o artesão disso, o artesão daquilo...⁸⁶.

As memórias de Luisa D’Almeida foram de muito valia para esta tese, pois fazem demarcações muito importantes para a história do cinema em Angola, as quais nos possibilitam levantar questões sobre os caminhos, escolhas, posicionamentos daqueles indivíduos que estavam à frente da organização, produção, realização e circulação de imagens em movimentos naquela nação que nascia. O IAC marca um momento específico desta história, uma vez que se consagra como um meio de orientação, produção e controle bem maior do que aqueles anos que se seguiram à independência que Ruy Duarte identificou como “tempo de urgência”. D’Almeida contou-me que quando trabalhou na

⁸⁶ Entrevista transcrita, realizada por mim em Lisboa, em 20 de fevereiro de 2012.

Cinemateca sabia-se que havia muitas imagens feitas nesse contexto urgente-pós-independência, muito material filmado e guardado que ainda não tinha sido organizado em documentário: “nessa altura eles tinham muito material filmado, filmavam tudo! Quilômetros e quilômetros! Filmou-se tudo o que passou!”, conclui ela.

5.2 As marcas das/nas imagens: tempo da urgência⁸⁷

The film-maker's eye is neither photographic nor static; it follows the movement
KI-ZERBO, 1978

O cinema retira a sua especificidade como via de expressão do facto de fornecer imagens que estabelecem uma ideia, ou a seguem, ou a desenvolvem, ou a ilustram. Não é possível em cinema dizer simplesmente – homem – como em poesia, por exemplo. É preciso mostrar o homem. Em cinema tudo vem adjectivado pela multiplicidades de sinais que constituem o fotograma. Acresce que as condições infra-estruturais do cinema angolano impõem uma utilização de décors naturais e de material filmico recolhido mais ou menos directamente da realidade vigente, social, econômica, cultural e política. Esta circunstância que poderia ser considerada como uma limitação, pode outrossim vir ao encontro das exigências do cineasta para quem o cinema constitui o terreno da sua actividade cívica num contexto nacional como é o de Angola
Ruy Duarte de Carvalho

Palavra incorporada em inúmeras línguas no mundo, *cinema* parece querer realizar o sonho antigo do esperanto visual. Como linguagem, explica Aumont (2004, p. 226, aspas do autor), “essa ‘música da luz’ não precisa ser traduzida, é compreendida por todos os lados e permite reencontrar uma espécie de estado ‘natural’ da linguagem, anterior ao arbitrário das línguas”. A pretensa universalidade de recepção que já fora pensada para esta forma de expressão humana – e que parecia não ser constituída de relações de poder – é dissolvida quando se problematizam os referenciais dos olhares: quem é o proprietário da câmara, de onde vem, para onde vai, o que seleciona para entrar ou sair dos enquadramentos, quem produz, quem consome etc.

⁸⁷Tratam-se de marcas que os que filmam deixam nas imagens e estas também deixam marcas nas pessoas, marca das imagens, então. Este movimento é o que Magalhães discute em seu livro: *Marcas da terra, marcas na terra: um estudo da terra como patrimônio cultural e histórico. Guarantã do Norte – MT (1984- 1990)*, que foi lançado em outubro deste ano.

O cineasta da Mauritânia Med Hondo (2009) chamava a atenção em 1979 para o fato de que em todo o mundo, quando as pessoas se referiam a “cinema” estavam falando de um tipo muito específico de produto euro-americano, que impunha códigos e forma de ver e entender a vida sem abertura para a multiplicidade, e que excluía em suas geografias os africanos e os árabes.

Nos finais da década de setenta, quando seu texto foi publicado, estava na pauta de muitos cineastas africanos o desafio da descolonização das imagens. Mesmo assim, ele ressalta algo que ainda hoje soa contemporâneo: o fato de que a maioria dos filmes realizados pelos africanos e árabes, embora fossem/sejam indubitavelmente de qualidade, eram/são exibidos fundamentalmente nos circuitos de festivais e que a relação cinematográfica de mercado ainda era baseada em relações de senhores e escravos, onde mais de 50% dos lucros dos filmes ocidentais eram retirados dos países mais pobres: “os filmes africanos e árabes estão construídos e distribuídos no mundo de modo que sempre pareçam exóticos, um subproduto para apreciações estéticas nos festivais, o que é muito pouco” (HONDO, 2009, p. 40, tradução minha).

Como o autor compreende o cinema como um forte mecanismo de penetração de ideias nas mentes das pessoas, algo relacionado com a formação das consciências e dos comportamentos, ele considerava importante que os países mais pobres estivessem atentos às influências dos filmes estrangeiros, pois estas podiam revelar assimétricas relações de poder. Para o professor e cineasta queniano Ngugi Wa Thiong’o (2007), o colonialismo adentrou as várias dimensões do colonizado em sua vida social como o político, o econômico e o cultural e que todos estes aspectos estão inter-relacionados. Todavia, ele argumenta que

o psicológico, o aspecto do olhar, das imagens, é o mais importante. Quando não se pode ver claramente, quando a memória do que foi e do que poderia ter sido foi completamente distorcida, então não sabemos o que fazer para nos libertarmos em todos os outros aspectos.

[...] a batalha de imagens é a mais feroz, a mais implacável e, o que é pior, é contínua. Com essa batalha, deve-se ter uma eterna vigilância por parte de todos nós. Se nós vivemos em uma situação em que a imagem do mundo é ela própria colonizada, então fica difícil percebermos a nós mesmos a não ser que lutemos para descolonizar essa imagem. Descolonização da mente é tanto um pré-requisito para um cinema africano bem sucedido como também a temática de um cinema sério. (THIONG’O, 2007, p. 30).

Para este autor, ainda que o Estado se imaginasse independente, a ele estariam ligadas todas as cicatrizes em sua psique coletiva. A arte cinematográfica teria, portanto, o dever de desmascarar a descolonização parcial da maioria dos Estados na África (THIONG'O, 2007, p. 31). Já para Hondo, a questão fundamental seria não se isolar do mundo, mas assumir e combater os mecanismos de exclusão que existiam dentro do sistema popular de produção e distribuição de imagens cinematográficas. Em suas palavras, as sombras e querelas da colonização estavam muito vivas e era necessária a conquista da soberania em todos os aspectos num mundo em que também os excluíram de todas as maneiras. O campo cinematográfico, portanto, fazia parte também das batalhas dos africanos.

As experiências coloniais teriam comprometido as potencialidades de comunicação entre os povos quando definiu o mundo em hierarquias, construindo e celebrando preconceitos calcados no racismo. Embora os líderes, políticos, intelectuais das nações emancipadas não fossem responsáveis pelo estado das coisas depois das independências, eles poderiam ser responsáveis por sua manutenção. Para Hondo, são, sobretudo os escritores, pensadores, intelectuais, realizadores dos filmes que poderiam elaborar outras possibilidades de representação e referências.

Esse cineasta ainda ressalta a necessidade de organização e junção das forças para a reafirmação das diferenças e, ao mesmo tempo, das potencialidades criativas a fim de que os outros cinemas pudessem constituir o universo das representações audioimagéticas no mundo e que para que isso acontecesse era crucial que os governos desenvolvessem estratégias econômicas e culturais tanto para que se conseguisse produzir como formar e manter os profissionais da imagem.

A década de setenta foi um momento de intensas reflexões a respeito do futuro político e cultural das nações africanas independentes. Intelectuais, artistas, políticos analisavam os limites das condições dessas independências uma vez que um conjunto de práticas em diversas esferas atestava a coexistência de relações de dominação e exploração.

Em 1978, o historiador e político de Burkina Faso Ki-Zerboressaltava que em África a palavra cinema também fora incluída em inúmeras línguas e que a popularização do hábito de ver filmes precisava ser analisada, uma vez que os temas, as paisagens, os estilos de vida na grande maioria dos filmes apresentados em muito diferiam com as experiências africanas, pois eram os filmes europeus e americanos que majoritariamente circulavam.

Portanto, era fundamental o cuidado com a invasão estrangeira e pensar sobre os impactos da difusão das coisas ocidentais nos contextos africanos. É um contexto marcado por binarismos.

Ele entendia a invasão cinematográfica como uma engrenagem que punha em evidência relações de poder e um fenômeno constituído de fortes impactos na dimensão cultural – o que era um reflexo das condições de ampliação do domínio técnico e econômico que muitos territórios africanos experimentavam (KI-ZERBO, 1996, p. 72). Assim, na sua perspectiva, em pleno contexto de disputas e de reorganizações políticas em que a conscientização das pessoas e suas participações ativas seriam imprescindíveis, o cinema, tal qual o circo romano, podia funcionar como um lugar onde as energias revolucionárias se dissipariam.

Todavia, interessava a ele pensar em que medida o cinema poderia funcionar como uma ferramenta e uma arma a serviço do desenvolvimento africano – que, na verdade, ele entendia como “auto-desenvolvimento”. Nessa trilha, põe em relevo que a poética do filme pode servir aos interesses políticos também ao possibilitar a elaboração de mensagens audiovisuais mais atraentes e convincentes (KI-ZERBO, 1996, p. 73).

Para Diakhaté, co-fundadora e co-diretora do *Festival Real Life Documentary* em Accra, no Gana, está no documentário uma das principais vias encontradas pelos africanos, no sentido de ter conseguido realizar uma abertura de temas e abordagens possíveis por meio da linguagem cinematográfica e que hoje, dezenas de anos depois da construção dos primeiros filmes feitos pelos africanos, destaca:

Foram quebrados inúmeros tabus em relação a sociedades rurais ou urbanas, modernas ou tradicionais. Só para citar alguns: o êxodo rural, os conflitos de gerações, os casamentos forçados, a excisão, a defesa dos direitos humanos, o albinismo, as ditaduras, a imigração, o desenraizamento, o regresso ao país, a saúde pública, a geopolítica, os retratos de heróis célebres ou anônimos. (DIAKHATÉ, 2009, p. 85).

Para Diakhaté, além de a produção documental revelar-se patrimônio cultural, político, social e econômico, pode também simbolizar um estímulo de conscientização individual e coletiva. Penso que esta concepção está relacionada à perspectiva pedagógica deste tipo de cinema, a qual problematizarei ainda neste capítulo.

Não podemos esquecer que a história do documentário em África e na sua diáspora está em sintonia com as transformações políticas e culturais, a nível nacional e transnacional. Com efeito, os movimentos e conceitos do Harlem Renaissance, da negritude, do pan-africanismo, o Black Arts Movement e o Black Feminism, que se desenvolveram a partir do princípio do século XX e que cravam as suas raízes simultaneamente em espaços endógenos e globais, tiveram um impacto direto na evolução da linguagem e do conteúdo fílmico. (DIAKHATÉ, 2009, p. 86-87).

Baseado no livro de Ruy Duarte *A câmara, a escrita e a coisa dita... fita, textos e palestras* (1997), bem como nas entrevistas realizadas e na bibliografia utilizada posso inferir juntamente com Duarte que o surgimento do cinema em Angola feito no pós-independência está indissociável das questões políticas e, portanto, da participação dos militantes nacionalistas do MPLA, bem como de cineastas estrangeiros na frente de Luta de Libertação. Deste modo, é importante ressaltar que não haveria apenas uma “invasão estrangeira”, como afirmava Ki-Zerbo, o qual citei aqui duas páginas atrás. Nessa perspectiva, afirma Duarte que em fevereiro de 1976, quando uma equipe de cinema da TPA saiu de Luanda em direção ao Sul do país, a fim de registrar a retirada do exército sul-africano, que durante meses havia ocupado o local, aquele tipo de cinema assumia uma “vocação à escala da perplexidade histórica, geográfica e social de um território recente enquanto unidade política independente. [...] À cinematografia angolana está ligada, como se vê, uma característica predominante: a da urgência” (DUARTE, 1997, p. 09).

Urgentes também se revelavam para nós, em Fevereiro de 76, a necessidade e a vontade de mergulhar, atrás das tropas angolanas que retomavam o território aos Sul-Africanos, num país que iríamos *redescobrir*, então destruído, paralisado, mas no entanto fremente de excitação: era a independência, era a guerra, era o começo de uma nova era longamente aguardada. A mesma euforia de um extremo ao outro de Angola e que tamanha diversidade, no entanto, entre os atores dessas manifestações, de todo inéditas, que pouco a pouco tentaríamos fixar apoiados nos meios operacionais de que dispúnhamos. Estávamos perante a evidência explícita do nascimento de um novo país africano, de uma consciência nacional alargada pela independência a toda a extensão de um território ainda ontem dividido num considerável número de *ex-nações*, de acordo com a terminologia que doravante passaria a utilizar-se. (DUARTE, 1997, p. 10, ênfase minha).

Nota-se a crença que parecia compartilhada nas alterações sociais imediatamente à consagração política da independência. Cria-se e se estimula a noção de transição histórica arbitrária aos desígnios da luta armada, de modo que todas as outras pertenças culturais de

Angola passavam a ser consideradas “ex-nações”, mesmo com o grande mosaico étnico do país rapidamente percebido nos primeiros 300 km percorridos na viagem realizada pelos combatentes do MPLA para o interior do território (DUARTE, 1997, p. 10). A câmara passaria a registrar, portanto, a emergência também de uma projeção do que era ou do que poderia ser a nação angolana independente. Desta viagem resultou a feitura de uma série de documentários que o processo de estruturação e montagem, como conta o cineasta, teria estimulado a “conscientização alargada” em relação tanto às multiplicidades do país quanto a uma ideia compartilhada de uma euforia descrita por ele como ambígua, entre encantamentos e as angústias; espantos e entusiasmos, “tão numerosas e particulares se revelavam as suas expressões locais” (DUARTE, 1997, p. 10).

Ao analisar suas próprias experiências como um cineasta do processo revolucionário em Angola, Duarte indica pistas pertinentes para a compreensão da feitura de filmes como um espaço de reflexão e desdobramentos para questões outras; algo sobre como o espanto e as angústias não estavam relacionadas apenas ao processo de realização das narrativas fílmicas. Transitar com a câmara nos territórios africanos da nova Angola possível era também revolver premissas apriorísticas, destronar verdades e realocar percepções equivocadas tanto do universo das distorções colonialistas quanto das próprias idiosincrasias do campo da considerada tradição africana. A referida cinematografia da urgência fazia os combatentes intelectuais perceberem que os objetivos da caminhada estavam muito além das potencialidades de conscientização por via da leitura e das capacidades de apropriação das informações:

De facto, se a História nos ajudava a compreender algumas das particularidades detectadas nos 1.250.000 km² de território nacional, nomeadamente as que resultavam de um desenvolvimento desigual das forças produtivas, ela não se mostrava suficientemente operatória para prover à compreensão das diferenças de ordem cultural que se nos deparavam cada vez que nos víamos confrontados ao material que desfilava na mesa da montagem. (DUARTE, 1997, p. 10).

Compreende-se, portanto, que entre os desafios também havia o de reorientações de perspectivas teóricas. Parece que modelos marxistas de interpretação via estrutura de formação política dos nacionalistas envolvidos na prática cinematográfica não davam conta da interpretação das experiências angolanas, como já tinham cantado alguns intelectuais combatentes. Assim, no fluxo dos múltiplos desafios que os cineastas tinham que enfrentar

nos seus campos de atuação, uma vez mais estariam imersos em questões que impunham a necessidade de agregar outros conhecimentos e possibilidades de interpretação. Portanto, percebe-se que a realidade não é objetiva, assim como aquela registrada nos limites do écran.

Duarte evidencia, então, a importância das contribuições da Antropologia que, segundo ele, naquele momento era influenciada pela reflexão marxista francesa. Quando decidiram focar o trabalho nas populações rurais do sul de Angola, espaço que além de “dizer respeito à realidade de mais de 80% da população angolana”, era o local em que mais se sentiam à vontade para direcionar a produção, uma vez que dizia Duarte estarem mais bem ambientados e afetivamente relacionados.

É deste contexto a realização de seis horas de filmes divididas em dez documentários cuja duração varia entre 20 e 60 minutos; todos eles sobre os Mumuúlas, do grupo étnico-linguístico Nyaneka-Humbe, do sudoeste de Angola. As premissas orientadoras destas obras teriam sido: “Nem a busca de sobrevivências culturais nem a subestimação, nem a exaltação das propostas políticas nem a sua escamoteação. Uma linha de equilíbrio entre dois dinamismos: o de um tempo mumuúla e o de um presente angolano” (DUARTE, 1997, p. 13).

Um dos papéis do cinema na sociedade angolana poderia ser o de articulador dos mundos do colonizador e o dos nativos. Já consagrada como um importante meio de sociabilidade, a projeção nas telas de um futuro possível na égide do equilíbrio entre as forças de oposição faz dos filmes feitos, nessa época, uma privilegiada fonte de percepção do complexo jogo de hibridação, o que configura o elemento cinema como um marco essencial de um outro tempo das experimentações das mudanças e dinâmica da vida social em Angola.

É o caso do filme *Kimbanda Kambia* (1979), de Ruy Duarte, que apresenta um encontro com os curandeiros (que nos filmes são também chamados de médicos) do Reino Jau no interior de Angola. O filme trata das possibilidades de cura via processos tradicionais, a partir de uma demonstração do curandeiro Kambia, que tira do corpo de algumas pessoas o mal lançado por um feiticeiro.

A narrativa começa com a apresentação dos membros da comunidade à qual pertence o curandeiro e segue no processo de cura de pacientes, apresentando ao espectador os rituais que vão desde a escolha dos lugares para a realização de cada parte do

tratamento à confecção dos remédios. Quando quem filma faz a câmera entrar na comunidade, com a permissão do curandeiro, ele avisa:

Estes são hóspedes que vieram nos visitar, *vieram para nos ver*, nós, médicos do Jau. Não vieram para o mal, vieram para o bem do povo do Jau, para perguntarem como a gente trabalha e para divulgarem aos outros. Por isso, os saudamos. *Vieram para ver e conhecer* os curandeiros do Jau. Nós aqui tratamos de doenças como a epilepsia, a loucura, tudo isso tratamos por cá. Tratamos toda a gente, todos os mumúilas desta área são aqui tratados. Esta é a casa deles. A todos levanta. Sofram o que sofrerem a todos trato conforme às minhas capacidades. *Os camaradas vieram para ver* como nós aqui tratamos os doentes, *para que eu lhes mostre como eu faço*. Então, já que vieram *vou vos mostrar para que vejam* como nós somos (ênfase minha).

O ponto alto do longa-metragem é quando, depois de todo o tratamento apresentado por Kambia, chega um psiquiatra de Luanda, o Dr. Africano Neto. Com a ajuda de um tradutor, já que o curandeiro não se expressava bem em português – nem o psiquiatra a sua língua –, dialogaram sobre os processos diferenciados de cura e as possibilidades de relação e de contribuições múltiplas entre esses dois mundos.

Essa cinematização das contradições e ambiguidades daquelas sociedades sugere uma proposta futura, onde as diferenças em solos angolanos, base da configuração de inúmeros conflitos, encontrariam um equilíbrio. Desse modo, o ideal de presente e futuro assenta as bases num passado de pureza simbolizado no reencontro da cultura e tradição dos angolanos, mesmo sem negar as contribuições das culturas ocidentais.

No ano do lançamento desse filme, o presidente do país e da União dos Escritores de Angola (UEA), Agostinho Neto, em seu discurso proferido na cerimônia da tomada de posse do corpo dirigente da UEA para o biênio 1979/80, em Luanda, em 8 de janeiro de -1979, considerou:

Nós somos uma encruzilhada de civilizações, ambientes culturais, e não podemos fugir a isso de maneira nenhuma, mas da mesma maneira que nós pretendemos manter a nossa personalidade política, também é preciso que nós mantenhamos a nossa personalidade cultural. (...) O que devemos nós fazer para conservar a nossa cultura?

Vamos radicalmente desprezar tudo o que é estranho ao nosso país, ao nosso povo, ou vamos conservar aquilo que nos interessa aquilo que é possível aproveitar dentro das civilizações que se constituíram, que se modificaram depois do contacto com a nossa civilização, ou vamos desprezar tudo?

Nós temos de fazer a opção. Qual é essa opção? E eu penso que devemos é retirar, daquilo que resultou do contacto entre diferentes povos, o

necessário para o progresso actual da nossa própria cultura. (NETO, A. 1979, p. 61-62).

À presença recorrente das questões tradicionais nos filmes, pode estar ligada a ideia de tradição como um elemento que tanto pode se referir a um passado longínquo, como também se revelar como uma construção histórica relativamente recente, como resultado de “uma reação a um traumatismo político ou cultural e, na maior parte dos casos, aos dois simultaneamente (LE GOFF, 2003, p. 70)”. A presentificação das populações e suas manifestações culturais que outrora, em tempos coloniais, eram abafadas, animalizadas, infantilizadas e constantemente combatidas, parece revestida daquilo que Le Goff chamou de “anti-história”, na medida em que sempre se opuseram às versões ostentatórias dos dominadores. Uma ideia de tradição como recusa emerge, portanto, com base na assertiva de que “uma história lenta dos vencidos é também uma forma de oposição, de resistência à história rápida dos vencedores” (LE GOFF, 2003, p. 70), naquele caso, os colonizadores portugueses.

Duarte explica que é possível aferir que tipo de cinema os angolanos escolheram fazer. Para realizar um trabalho que estivesse de acordo com o que ele chamou de “realidade nacional”, o cineasta deveria, antes, estar munido de instrumentos de reflexão que o orientassem tanto para escolher o que filmar, como a forma de fazê-lo. Em suas palavras, os realizadores angolanos, à época das independências, sentiam-se autoconduzidos à escolha de temas que pudessem legitimar

o emprego do seu tempo de trabalho, e do da sua equipa, numa actividade não directamente produtiva e numa conjuntura em que a reabilitação da economia e da organização se impõe a todos como tarefa prioritária. Ele deve dotar-se, através do cinema, de uma capacidade de participação que se inspire sem ambigüidade no movimento de libertação que anima a todos os níveis, o espírito de qualquer nação que adquire a sua independência política. (DUARTE, 1997, p. 12).

Não era possível desvincular as questões políticas da produção, o que a priori poderia condicionar o artista numa sufocante redoma. Ora, o Estado angolano era o único financiador de filmes, entretanto, Duarte chamava atenção para o fato de que os interesses estatais não se limitavam aos da propaganda ideológica ou política, como facilmente observadores “pouco informados” poderiam sugerir. Aliás,

como ainda mais frequentemente se pretende provar, será preciso reconhecer que, enquanto produtor, o Estado visa objectivos bem precisos, divulgados ou não. Entre os objectivos explicitamente assumidos figurará sempre a intenção declarada de servir o público. E o público, para um Estado que adopta o qualitativo de popular, não pode ser senão constituído, prioritariamente, pelas “massas”. Quando o potencial nacional de produção cinematográfica se situa a níveis tão precários como os de Angola, que medida que se pode preconizar senão a de dedicá-lo por inteiro ao serviço de um público que seja o mais alargado possível? (DUARTE, 1997, p. 27-28).

Teresa Nicolau (2006) destaca que por Duarte iniciar seu percurso cinematográfico numa época em que as questões políticas da independência estavam na ordem do dia, de fato, seus trabalhos tinham assumidamente uma posição política e suas primeiras obras parecem materializar o desejo de pôr Angola em marcha, numa atividade de construção de imagens que pudessem traduzir o vir a ser do chamado homem angolano que estaria em consonância com a Angola independente.

O contexto angolano de intensa atividade política teria, por outro lado, paulatinamente afastado alguns artistas do compromisso explícito com os direcionamentos do Estado, para o fluir de produções que refletissem outras questões para além do aparelho político. É o que sugere a jornalista Teresa Nicolau quando analisa o que chamou de “utopia da identidade na obra de Ruy Duarte de Carvalho”. O passo seguinte dado pelo cineasta teria sido o regresso ao universo físico e sentimental que constituía suas memórias, uma vez que buscou centrar sua produção entre as possibilidades do fazer cinematográfico no sudoeste de Angola, lugar das imagens da sua infância. Nicolau acredita que existe este paralelo cujo propósito assentava numa afirmação nacional que estivesse para além de uma independência política, pois era crucial que uma possível identidade coletiva também se configurasse organicamente. É nesta perspectiva que a autora faz referência ao que disse Ruy Duarte sobre o reconhecimento de que a consciência nacional e a identidade cultural são processos estabelecidos num “acto único”.

Mesmo assim, percebe-se que a cena de produção cinematográfica relativamente do primeiro período pós-independência permitiu que os cineastas direcionassem seus interesses para temas com os quais tivessem mais afinidade. Claro, por dentro dos interesses do MPLA e baseados num “actor principal”: o “povo”. Neste sentido,

Seja qual for o regime que assume o poder num país que consegue afastar a dominação estrangeira, o discurso e a prática institucionais adoptam o conceito de “povo” como referência obrigatória de intenções ou de suporte. É o povo o actor principal de uma realidade que se situa fundamentalmente ao nível do social. Conhecer e tratar esta realidade obrigará então a que se tome consciência das relações sociais que a tecem, dos papéis e da movimentação que nela assumem os próprios actores sociais. (DUARTE, 1997, p. 12).

No caso de Angola estas assertivas eram bastante complexas devido à multiplicidade de povos que dentro do território viviam, de modo que “ser angolano, por si só, não bastava”, afirmava o cineasta. Quer dizer ele com isso que os angolanos não se conheciam; que cerca de 300km do local onde nasceram ou de onde obtiveram a aprendizagem da prática social, logo poderiam ser confrontados com “dados culturais que lhe não são imediatamente apreensíveis” (DUARTE, 1997, p. 12).

Diante desses desafios, ele questiona se a aquisição de uma certa cultura antropológica seria indispensável ao cineasta africano (nomeadamente em condições como as de Angola) para que o mesmo pudesse situar-se com os chamados propriedade e realismo nas especificidades abordadas.

Ao discutir questões do que era e do que poderia ser filme etnográfico, Duarte pensa também nos eventuais encontros do cinema com a Antropologia sem, no entanto, resultar necessariamente nos formatos do clássico filme etnográfico. Interessante porque extrapola a ideia de que a apropriação de perspectivas teóricas dessa disciplina poderia resultar em realizações para além dos limites formais da etnocinematografia. Além disso, abre uma via de discussão na questão da oposição que segundo Ruy Duarte, os cineastas africanos têm em relação a esse tipo de filme: “quem faz os filmes são os realizadores e os realizadores angolanos são cineastas africanos. Ora, acontece que a maioria, para não dizer a totalidade, dos cineastas africanos se opõem frontalmente ao cinema etnográfico” (DUARTE, 1997, p. 28).

Duarte traz à tona a repulsa dos cineastas africanos pelo filme etnográfico por inúmeros motivos, mas que de um modo geral transitavam ainda na maneira de perspectivar os africanos no que ele chamou de culturalismo vazio, sob os moldes de um primitivismo reaccionário. Além disso, geralmente se tratavam de obras que causavam invasões de privacidade acrescidas de descontextualização dos temas tratados, o que poderia incitar ao racismo e ao congelamento de estereótipos baseados nas interpretações superficiais dos

referidos temas. O cineasta chama a atenção para o fato de que como obra dos africanos, o cinema feito neste continente pelos seus é também uma atitude que funciona como “um eco de uma posição mais elaborada e que corresponde às razões defendidas por outros intelectuais africanos, sem dúvida mais apetrechados e mais profundos, cuja reflexão envolve dados que excedem largamente o âmbito do filme etnográfico” (DUARTE, 1997, p. 30).

É por isso, explica ele, que os cineastas africanos passaram a utilizar o termo “filmes culturais” para se referir ao filme etnográfico. Portanto, a ideia era reeducar os enquadramentos que distanciavam os africanos e faziam-nos parecer animais sendo observados, como ele percebia por dentro da tradição europeia de “filmar o outro”.

Para aprofundar suas discussões, ele faz referência a *Carta de Argel do Cinema Africano*, adotada pelo *II Congresso da FEPACI* (Federação Panafricana de Cinema), de janeiro de 1975 que, em suas palavras, torna o cineasta africano co-signatário de uma concepção de cultura que comporta as seguintes “obrigações”:

A fim de poder assumir um papel real e activo no processo de desenvolvimento, a cultura africana deve ser uma cultura popular, democrática e progressista, inspirando-se nas suas próprias realidades e respondendo às suas próprias necessidades.

Especificando o papel do cinema em relação a essa mesma cultura, a Carta de Argel afirma que o “Cinema tem um papel primordial a desempenhar porque é simultaneamente um meio de educação, de informação e de tomada de consciência, e igualmente um estimulante da criatividade. A realização de tais objectivos pressupõe uma interrogação do cineasta sobre a imagem que ele faz de si mesmo, sobre a natureza de sua função e do seu estatuto social, e de uma maneira geral sobre a sua situação no seio da sociedade.

Assim sendo, conclui ele que o cineasta que seguir estas premissas não poderá negligenciar a experimentação de análise da sociedade de que faz parte, para assim tornar-se apto para construir uma narrativa que consiga estar de acordo com uma percepção cultural inspirada no mundo em que se vive, sendo, portanto, uma resposta às próprias necessidades.

Para evidenciar o esforço da primeira geração de cineastas no continente africano em constituir formas de percepção e concepção do que era e do que poderia ser o cinema, Duarte analisa mais um documento elaborado num Seminário que aconteceu entre 08 e 13 de abril de 1974, em Ouagadougou, Burkina Faso, proposto pela *Société Africaine de Culture*.

Sobre o papel que os cineastas africanos deveriam ter em relação ao “despertar da consciência da civilização africana”, tal como Duarte, vou explorar bastante as orientações sugeridas pela *Société*:

1/ Quem somos nós?

- quais as características atuais da nossa cultura?
- que sabemos nós sobre o passado da nossa sociedade?
- o que é mais importante para nós?
- que futuro queremos construir?

2/ Como vivemos?

- relações humanas: estruturas familiares, estruturas de autoridade política e religiosa;
- habitats;
- os nossos conhecimentos;
- as nossas técnicas;
- as nossas criações;
- os nossos divertimentos-jogos, desporto;
- sabedoria – o nascimento, a vida, a morte, Deus, o amor;
- o imaginário.

3/ Onde estamos?

- quem são os nossos vizinhos;
- situação da comunidade na nação;
- da nação em África;
- da África no mundo;
- o mundo social

(DUARTE, 1997, p. 32)

Duarte estabelece uma relação entre estas questões específicas para os cineastas e algumas resoluções do seminário:

Resolução nº2: sobre a civilização e as culturas africanas:

[...]

o Seminário insistiu sobre a necessidade de o cinema africano mostrar todos os aspectos desta civilização e desta cultura, e também os seus problemas, as suas contradições e a dinâmica da sua evolução moderna, para servir de base a uma reflexão dos Africanos sobre o mundo. Para isso o cinema deverá:

1/ [...]

2/ Inventariar e valorizar todos os domínios das culturas e das civilizações africanas a fim de permitir um conhecimento profundo de África por parte dos Africanos. Não se trata de mostrar nem uma África folclórica nem uma África idílica, mas sim as realidades do continente tais como elas são, a fim de levar o espectador a uma reflexão que as tenha em conta;

Resolução nº 3: responsabilidade dos cineastas:

[...]

1/ O cineasta africano deve por si mesmo empenhar-se em instruir-se e cultivar-se relativamente às realidades de África e do seu povo. Através

desta humildade ele escapará à ignorância e à incultura actuais da maior parte dos cineastas, geralmente formados em escolas europeias ou americanas;

2/ [...]

3/ O cineasta africano é convidado a estabelecer ligações com investigadores especialistas e organismos ou institutos de toda a ordem para completar a sua cultura e elaborar os seus próprios filmes. (DUARTE, 1997, p. 32-33, maiúsculas do autor).

Duarte conclui, portanto, que diante das premissas sugeridas, as relações entre a prática cinematográfica dos africanos e os conhecimentos da Antropologia eram indissociáveis, o que não significava necessariamente que os realizadores devessem se tornar antropólogos, mas que munidos dos conhecimentos esta área do conhecimento, deveriam agregar ao seu fazer cinema. Importante salientar ainda o seu argumento sobre o fato de que os textos que orientaram o fazer cinematográfico foram em grande parte também inspirados por resoluções do *I* e do *II Congresso dos Escritores e Artistas Negros*, que aconteceram em setembro de 1957, em Paris e em março-abril de 1959, em Roma e que já os analisei aqui nesta tese, o que revela seus desdobramentos também em relação às produções e circulações de imagens.

Para Diakhaté (2009), o caminho percorrido pelos africanos que decidiram encabeçar a autonomia de suas próprias imagens é cercado de desafios e contradições, afinal, em meados do século passado fazer filme era uma atividade cara e exigia acessibilidades às ferramentas, laboratórios e, não menos importante: formação. Quando acontecia de um ou outro africano conseguir estudar cinema, este conhecimento era adquirido em escolas ocidentais, o que implicava diretamente em questões de vinculação com o universo léxico e semântico do colonizador, o que para época, para muitos africanos, seria um problema que além de tudo, dificultava na conquista de outras referências estéticas.

É claro que o próprio Jean Rouch seria uma prova de que era possível fazer cinema em situações precárias, como assinala Diakhaté, mas questiona a autora: “teria o mesmo sido permitido aos realizadores africanos, embora lhes fosse precisamente exigido que avançassem, sem desvios, no caminho da ‘perfeição ocidental’” (aspas da autora)?

Se nos referirmos à definição da modernidade enquanto ruptura com o antigo e o tradicional, podemos dizer que, ao contrário dos artistas plásticos ocidentais dos movimentos cubista, dadaísta e surrealista – que, no início do século XX, se inspiraram na estética das “artes negras” para revolucionar a estética ocidental e caminhar para a modernidade –, os

cineastas africanos foram forçados a inspirar-se nas imagens ocidentais para criar o seu cinema. Enquanto que uns puderam e souberam marcar com sucesso o destino da arte no Ocidente e no mundo, outros ainda se esforçam por se libertar do jugo imperialista imposto pelas imagens ocidentais. (DIAKHATÉ, 2009, p. 90, aspas da autora).

Diakhaté interessa-se pelos desafios e capacidades de um povo em apropriar-se de códigos externos e sobre as possibilidades do “novo” sair desse processo.

O cinema é uma arte emergente para os realizadores africanos. Está tudo por fazer, e, desde o início, para fazer prova da criatividade, o realizador defronta-se com um duplo desafio, pois, para ser moderno, tem de integrar as ferramentas e a relação espaço-tempo inventadas pelo Ocidente. O realizador deseja também contribuir, a curto prazo, com uma nova representação e com um novo olhar sobre si próprio e sobre a sua comunidade (a imediata, a regional, a continental e, depois, a longínqua, até integrar a diáspora). A longo prazo, quer participar nesta transformação e revolução estética através da imagem. Podemos então colocar a seguinte pergunta: que modernidade para o cinema africano? (DIAKHATÉ, 2009, p. 90).⁸⁸

Para a autora, analisar as formas com as quais os cineastas africanos construíram suas narrativas fílmicas permite compreender mecanismos de superações e de conscientização dos lugares africanos no mundo, graças à imagem. Neste sentido, ela destaca duas abordagens: a do “olhar intimista”, isto é, aquela que os africanos reformularam o lugar do eu numa sociedade em mutação, sendo necessário compreender e assumir sua modernidade numa situação pós-independência, assim como o que ela considerou como “olhar globalizante” em que se colocavam a questão do africano e dos negros da diáspora por dentro das questões universais.

Em Angola, o período das independências marca uma conquista também do olhar, isto é, das capacidades de representação visual pelos angolanos. A visão dos propagandistas colonizadores portugueses sobre as coisas da terra, assim como o exotismo e o filtro antropológico e as representações da civilização inconclusa presentes no arquivo das imagens angolanas deveriam ser superadas. Assim, um possível reencontro com as possibilidades legítimas de ser angolano orienta a primeira leva de filmes do pós-1975. Daí é perceptível que a perspectiva educacional moral e política, a busca por um realismo social e a presença das características culturais que formavam o território angolano tenham sido o

⁸⁸ Para a cineasta Sarah Maldoror, estas questões já pareciam superadas, como assinali no capítulo anterior.

baluarte discursivo da emergência da construção do tão cantado “novo”. O olhar voltado para dentro da sociedade assinala, portanto, o compromisso com a problematização e reelaboração das narrativas antes contadas pelo colonizador.

Para Duarte, as questões estavam colocadas: de qualquer maneira, como outros cineastas e especialistas em cinema africano, o primeiro problema recaía sobre a falta de recursos: poucos realizadores, técnicos, material, além de carências técnicas ligadas aos estúdios e laboratórios deficientes ou pouco satisfatórios, assim como carências administrativas que dizem respeito à produção e distribuição. Em 1983 ele fazia este balanço:

Tomemos a situação de Angola como exemplo, tendo em conta, no entanto, que não se trata de um caso de penúria mais extrema. Dispomos de uma meia dúzia de realizadores cuja formação, preparação, capacidade e talento se evidenciam bastante desiguais. De uma ou duas dezenas de operadores (imagem, som e montagem) de quem se pode dizer o mesmo, de dois laboratórios para filme de 16 mm a preto e branco que nem sempre estão em condições de operar e que, quando o fazem, incluem quase sempre uma boa dose de surpresas em cada caixa de filme trabalhado, de duas entidades produtoras que no entanto não dispõem de nenhum director executivo ou mesmo de assistentes de produção. Não nos faltam câmaras nem nagras e todavia quase nunca no-las entregam em perfeito estado de funcionamento. A falta de viaturas constitui quase sempre um factor que chega mesmo a impedir o trabalho. O país está em guerra, a contas com enormes dificuldades nos domínios político, económico, militar, financeiro e organizacional. *E no entanto conseguimos fazer filmes.* Ninguém se surpreenderá que sua produção seja irregular e que a sua realização *traga as marcas*, pelo menos do ponto de vista técnico (no melhor dos casos), das condições em que foram feitos e das concessões (pelo menos formais, o que também não constitui o pior dos casos) a que seu acabamento obrigou. (DUARTE, 1997, p. 27, ênfase minha).

O mais fascinante desta cinematografia da urgência é exatamente o fato dela existir. Para além das precariedades técnicas, os angolanos fizeram cinema e conseguiram expor muitas das questões e desafios que estavam em pauta naquele contexto por meio das imagens em movimento. São estas “marcas”, portanto que oferecem pistas para compreensão das configurações estéticas forjadas naquele período de elaboração dos sentidos de independência ao mesmo tempo em que também possibilitam uma problematização das estratégias utilizadas pelos cineastas em driblar os entraves de produção. Neste ínterim, os temas, abordagens, personagens, memórias selecionadas para compor este cinema tornam-se fontes imprescindíveis para a análise das dimensões

culturais das experiências visuais dos indivíduos envolvidos nos projetos de sociedade que pareciam legitimar por dentro das estruturas do governo do MPLA.

5.3 Memórias, pertencas, projetos

*Ver a realidade através
Do visor da câmara
Manter-se atento a tudo
Quanto se passa a volta da
Imagem enquadrada.
Fixar-se por outro lado
No futuro⁸⁹*

*É com estas palavras que começa o filme *Como foi, como não foi*, Angola.*

Os filmes feitos em tempos de guerra podem revelar confrontos que estão além de questões individuais dos realizadores, uma vez que os conflitos sociais podem exigir determinados posicionamentos que as tensões do contexto reivindicam. O acirramento de disputas peculiar à ambiência beligerante acaba estimulando os cineastas a retornar temas do passado visando reconsiderar demandas específicas do presente.

Mhando e Tomaselli (2009) assinalam que muito antes dos cinemas nacionais se consagrarem, as atividades das chamadas memórias coletivas se proliferaram, a partir de realização de formas diferenciadas de memorização, como os museus, memoriais, trabalhos artísticos, literatura e até mesmo cerimônias e teatro de rua. Concordo com estes autores quando definem *memorização* como um conjunto de práticas através das quais indivíduos, comunidades e sociedades interagem em locais simbólicos de representação da memória, geralmente derivados de narrativas de temas específicos, lugares, pessoas e eventos carregados de significados afetivos, bem como de esquecimentos.

Muito interessa a mim a problematização realizada por estes autores a respeito dos filmes como um possível local onde, por meio de sua característica narratológica, pode se tornar um veículo onde ritos de passagem podem ocorrer, traumas podem ser expostos, processados e integrados. Isto é, as narrativas fílmicas como possíveis *práticas terapêuticas*,

⁸⁹ Esta frase faz a abertura do filme *Como foi, como não foi*, de Ruy Duarte (1976). Há a autoria, mas esta esteve encoberta por uma tarja de notificação do ANIM, o que não permitiu que eu a identificasse.

através das quais questões delicadas da memória social são postas, compartilhadas e trabalhadas.

Mhando e Tomaselli sugerem que para os traumas da colonização, a reelaboração de sentidos via narrativa cinematográfica pode ser um instrumento de viabilização de superações na vida dos atores do processo, uma vez que oferece a oportunidade de experimentação compartilhada da projeção dos temas difíceis que atravessam a coletividade. Este processo pode ser construído numa perspectiva maniqueísta – como via de regra ocorreu através da simplificação social em polos de opressores e de vítimas, mas também a atividade de rememoração ressignificada e compartilhada pode ser conduzida no sentido de tradução possível de processos antagônicos, onde diferentes pontos de vista possam ser avaliados de ambos os lados. Para os autores, esta é uma tendência mais recente do cinema feito em África surgido das ruínas do colonialismo.

Os filmes, como são as literaturas, as danças, as músicas, os contos, mitos e lendas estruturam outras possibilidades de abordagem e de linguagem que podem extrapolar projetos “oficializantes” da memória. No caso específico da experiência cinematográfica em Angola, por exemplo, o cinema é financiado pelo Estado, o que faz dos filmes um espaço de criação entre princípios institucionais e escolhas e atitudes de cineastas. Por isso, é importante não se perder de vista os processos de seleção que fazem parte da dinâmica das rememorações. Geralmente, estes projetos abarcam opções entre o que deve/pode ser esquecido e lembrado. E, nesse processo, entram as opções estéticas, dramáticas, as formas de construções narrativas que podem sinalizar questões fundamentais para esta pesquisa. As narrativas fazem a mediação de universos através do uso dinâmico de características, situações, imagens e metáforas, investigações históricas e julgamentos ético-políticos, inclusive fazendo uso do discurso historiográfico, etnográfico, antropológico. Por serem constituídas por um alto grau de subjetividade, as narrativas podem expressar filiações diversas e podem ajudar na construção da consciência histórica.

Seguindo as pistas de Mhando e Tomaselli, as interpretações que fiz de alguns dos filmes feitos no período pós-independência em Angola estiveram também calcadas na identificação e análise do uso de termos e imagens que faziam referência a colonizador, tribo, etnia, cultura, espaços urbano X rural, progresso, libertação, pretos, nação, brancos, civilização, entre outros possíveis. Estas análises ajudam na problematização das

elaborações narrativas destes cineastas no sentido de sugerirem uma topografia cinematográfica entre fatores conscientes e inconscientes das Angolas que experimentaram nos universos do visível e invisível.

Os primeiros anos que procedem à independência de Angola são marcados por uma grande convulsão política e de intensa mobilização popular, por essa razão, os cineastas das primeiras produções cinematográficas em Angola estão, basicamente, interessados em registrar e acompanhar tanto as atividades político-militares quanto o clima de festas vivido pelo povo naquela fase de transição. Por dentro dessas demandas é possível também identificar os outros direcionamentos de sentidos de pertença e formas diferenciadas de elaborações narrativas que poderiam implicar em reconfigurações das memórias e das identidades.

No filme *Retrospectiva*, de Souza e Costa (1976). Há uma explícita intenção em reorganizar as memórias das lutas pela libertação e ao fazer isso transita com alguns temas que quatro anos antes esteve presente em *Sambizanga*, de Maldoror. Assim, começa o narrador:

Foi para pôr fim à situação injusta em que o povo angolano vivia que na madrugada do dia 4 de fevereiro de 1961, um grupo de angolanos interpretando a vontade de todo um povo decidiu heroicamente pegar em armas e iniciar a luta armada contra a dominação colonial. (*Retrospectiva*, Souza e Costa, Angola, 1976).

Imagens de canhões e de um prédio que parece se tratar de uma casa de detenção, onde provavelmente os presos políticos angolanos eram presos. A edição sugere que quem filma entrou com a câmera no referido edifício e o espectador se dá conta de que, de fato, era uma prisão. Vê-se as grades, algumas salas vazias e numa delas nota-se um ventilador ligado sozinho e outro parado. Aquelas imagens evocavam sensações de coisas passadas, abandonadas, ruínas. Naquele instante já faziam parte de um passado que se pretendia superar, embora se constituísse um *lugar de memória* da clássica concepção de Pierre Nora.

Um angolano, provavelmente, um combatente começa a dar um testemunho: “Camaradas, nós temos no 04 de fevereiro como o primeiro dia de luta armada do povo angolano e sobretudo o MPLA” . No lugar onde se encontra, notam-se na parede alguns cartazes da campanha do MPLA e imagens de Agostinho:

No início da luta da libertação nacional existia já a consciência de que era preciso fazer uma revolução e que as contradições entre o povo angolano e os seus opressores só poderiam ser resolvidas pelas forças das armas, pois que todas as tentativas pacíficas para pôr fim à situação injusta que se vivia não tiveram resultados e os angolanos que nelas acreditavam foram sempre vítimas da desumana repressão do regime colonial fascista. Havia, pois a necessidade de se passar a situação armada e o povo angolano reunido já em torno da sua vanguarda revolucionária, o MPLA, decidiu com heroísmo incomparável iniciar a luta armada. Foi assim que centenas de patriotas, na sua maioria camponeses e operários desferiram o primeiro golpe contra as autoridades opressoras das tropas portuguesas. A repressão abate-se uma vez mais sobre os nacionalistas angolanos. Perseguições, fuzilamentos, violações, massacres por toda a parte do território nacional foram a cruel resposta ao grito de liberdade lançado pelo povo angolano de Cabinda ao Cunene. Os métodos bárbaros utilizados pelas autoridades coloniais não conseguiram, porém, quebrar a vontade férrea dos patriotas angolanos determinados a vencer o colonialismo. (*Retrospectiva*, Souza e Costa, Angola, 1976).

Vemos, portanto, as estratégias de organização dos fatos com ressalvas estratégicas de legitimação da luta anticolonial orquestrada pelo MPLA, movimento interpretado como vanguarda sob a qual os eventos de contestação à presença portuguesa estariam relacionados. A expressão “métodos bárbaros” tão cara aos projetos de civilização retorna ao povo luso como uma resignificação radical da história: os bárbaros são eles!

Enquanto o trecho acima era narrado, uma música toca ao fundo, evocando sensação nacionalista como as melodias identificáveis como hinos nacionais. Cenas de bandeiras sendo hasteadas, soldados em filas, espectadores, carros cheios de soldados pelas ruas, bandeira a balançar, fotografias de heróis angolanos passam na tela como imagens-referências ao passado narrado. Quando se tratou da repressão portuguesa, a mesma estratégia: imagens aéreas de brancos a atirar, helicópteros a sobrevoar e pessoas envolvidas em combates no meio do mato. Ainda imagens de Salazar e cenas urbanas da antiga metrópole e soldados portugueses na Praça do Comércio em Lisboa.

Em Portugal, longe das realidades angolanas, o tirano Oliveira Salazar pensou calar o grito de liberdade lançado pelo povo angolano enviando para Angola e em força os seus contingentes militares. Sob a direção do MPLA a luta armada generaliza-se gradualmente e nas matas, o povo começa a organizar a guerrilha, apesar da guerra que se trava o povo constrói uma nova sociedade libertada da opressão do colonialismo. A população ajuda, informa, reabastece os guerrilheiros. Operários e camponeses organizam-se. São criados comitês da ação e milícias populares para a autodefesa das aldeias. Nesta fase da nossa luta, O MPLA implanta-

se nas regiões menos desenvolvidas do país onde mais se fez sentir a opressão colonial, em cada dia que passa aumentam as zonas onde as tropas portuguesas não podem ir. São criados centros de instrução revolucionária para formar quadros para a luta popular generalizava-se a toda superfície do território nacional envolvendo as cidades que estavam também mobilizadas para o trabalho clandestino. (*Retrospectiva*, Souza e Costa, Angola, 1976).

A imagética da narrativa falada continua sendo constituída do banco de imagens que estes angolanos no MPLA provavelmente dispunham dos materiais deixados pelos portugueses nos laboratórios de revelação. Além disso, aparecem também imagens do tempo da guerrilha e das zonas de libertação. Intercalam-se imagens de líderes com a população rural e urbana a se organizar, a pegar em armas, a aprender a atirar e a viver um cotidiano de luta. A ideia é celebrar a luta coletiva, por isso, continua o narrador:

Os SAM (Serviço de Assistência Médica) defendem a saúde do povo nas zonas controladas pela nossa vanguarda revolucionária. As mulheres organizam-se e participam da luta. O trabalho agrícola desenvolve-se com formação de cooperativas. A terra para quem lha trabalha! Angola é um país rico. Ferro, petróleo, café, diamantes, algodão, são as principais fontes da nossa riqueza. Riqueza revertida para empresas coloniais portuguesas e outras a custa de salários de miséria. O povo angolano durante perto de cinco séculos nunca viu o seu trabalho pago com justiça e as nossas trabalhadoras, sentindo na carne a força do colonial fascismo, viram a necessidade urgente de quebrar para sempre as grilhetas da opressão. (*Retrospectiva*, Souza e Costa, Angola, 1976).

Quando se fala das riquezas de Angola, mostram-se as cenas dos produtos. Observamos imagens de brancos a tratar dos diamantes e a fazer pagamentos aos negros, o que sugere que são imagens apropriadas das outras produções portuguesas. Essa pista é relevante para se problematizar mais uma vez as reinterpretações das imagens um dia construídas para legitimar o colonialismo, agora utilizadas para sua contranarrativa. Esta consideração coloca em xeque as fortes relações que as imagens têm com o contexto em que são feitas, assim como os períodos em que circulam e que são consumidas, engendrando outras significações, muitas vezes imprevisíveis para quem as fez.

O exército colonial português, bem armado, com cerca de 80 mil homens é equipado pela [...] Apesar de todo poderio militar não consegue subsistir à luta dos povos das colônias e em face de uma derrota militar eminente é o próprio exército que, em Portugal, toma posição contra o fascismo. 25 e abril de 1974, data que marca a queda do fascismo em Portugal, resultado da ação conjunta dos movimentos de libertação MPLA, PAIGC, MLSTP e

Frelimo e das forças progressistas portuguesas, o 25 de abril viria a ter suas repercussões em Angola, onde começam a surgir partidos fantoches que mais tarde se iriam juntar a UPA, FNLA e UNITA. Os patriotas angolanos que durante anos sofreram a crueldade da mais vil humilhação nas prisões e nos campos de concentração começam a ser libertados. (*Retrospectiva*, Souza e Costa, Angola, 1976).

Portanto, não é apenas a história do ex-colonizado que se transforma. A do ex-colonizador também e assim relativo à Revolução dos Cravos em Portugal destaca-se o papel das forças de contestação anticoloniais, o que abrange a luta em solo africano realizada nas antigas províncias portuguesas que já foram consideradas “terroristas” e pequeno alvoroço de grupos minoritários. O narrador segue o discurso a confirmar a vanguarda do MPLA, seu imprescindível papel para as revoluções que aconteceram e, principalmente, localizar seus adversários na condição de “partidos fantoches”. De uma maneira parecida como os portugueses outrora negavam a territorialização dos movimentos anticoloniais, assim o narrador o faz com a UPA, a FNLA e com a UNITA, relacionando-os às reverberações dos processos políticos em solo português e assim, omitindo a relação que estas frentes tinham com o “povo” e com a “terra” “angolana”:

04 de fevereiro de 1975 – o camarada presidente Agostinho Neto chegou à Luanda onde foi recebido triunfalmente pelo povo angolano. O MPLA é o povo e o povo é MPLA. Luanda foi o coração d’Angola. Mais uma vez o povo confirmou a sua total adesão à justa linha política do MPLA. Angola, em Luanda, abraçou-se à unidade. Agostinho Neto regressou à capital 14 anos depois. 04 de Fevereiro de 1975 data para a História d’Angola. (*Retrospectiva*, Souza e Costa, Angola, 1976).

Apresentam-se impressionantes imagens aéreas das milhares de pessoas em Luanda quando da chegada de Agostinho Neto depois de muitos anos fora do território.

A reação interna com o apoio da UPA, FNLA e a UNITA não desarma e tenta levar Angola ao caos e à destruição. Os lacaios da UPA, FNLA e UNITA repudiados pelo povo angolano, semeiam a morte e a desolação por toda parte. O nosso povo não poderá esquecer os massacres de Quifagondo (?) São Pedro da Barra, Sambacaju, Uíge, Huambo e outros. Não poderá esquecer as forcas e as cadeiras elétricas, as violações e os raptos, toda uma série [...] perpetrados pelos traidores d’Angola ao serviço do imperialismo internacional. Estava iniciada a segunda guerra da libertação nacional. E a reação, incapaz de travar a marcha irreversível para a independência tenta boicotar o processo de libertação facultando o êxito maciço de quantos aqui viviam e trabalhavam fazendo-os crer que se

tratava de uma luta racial – questão da raça: mais um aspecto. (*Retrospectiva*, Souza e Costa, Angola, 1976).

Através de fotografias, acessamos imagens de corpos carbonizados, esqueletos, corpos desfigurados pela violência. No entanto, considera o narrador que uma etapa fora vencida: o colonialismo português e assim vislumbram-se algumas cenas da noite da independência e da bandeira angolana a ser hasteada. A próxima etapa naquele momento em marcha dizia respeito à segunda guerra pela libertação e assim, os principais representantes das forças adversárias são apresentados:

Holden Roberto que descende [?]da sinistra UPA/FNLA é desde 1961 um dos elementos que a CIA utiliza para travar a luta de libertação do povo angolano. Chefe de uma organização de corruptos vive reveladamente em Quinchaça a custa dos dinheiros que recebe dos imperialistas enquanto as suas hordas [?] fascistas e tribalistas são esmagadas em Angola pela gloriosas FLAPA. Savimbi – Ex-Ministro dos Negócios Estrangeiros do famigerado Governo Revolucionário d'Angola no Exílio, após abandonar a UPA e a ter denunciado como corrupta e de ser uma criação da CIA, resolveu criar também o seu grupo tribal – a UNITA para juntamente com o exército colonial português combater o MPLA e deste modo, tentar retardar o processo libertador. (*Retrospectiva*, Souza e Costa, Angola, 1976).

O filme termina ovacionando as FLAPA: “os soldados do povo, conscientes da sua nova missão, garantem que ao inimigo nem um palmo de terra. E as FAPLA, sempre vigilantes, não permitirão que o povo angolano volte a ser vítima dos traidores da liberdade. Avante FLAPA! A luta continua, a vitória é certa!”.

A obra é constituída por imagens dinâmicas, colagem de imagens em movimento em e fotografias. Ao narrador, toda força discursiva é direcionada. As imagens servem principalmente para potencializar, legitimar ou ilustrar o discurso narrado.

As questões militares, não por acaso, inspiraram significativamente os realizadores. Os angolanos estavam envolvidos numa segunda onda de conflitos e como já sinalizei aqui no Capítulo I, só parecem acabar efetivamente em 2002. Durante todo esse tempo, o recrutamento dos jovens para fazer parte das forças em disputa foi um dos motivos de potencialização das clivagens étnicas e regionais. Conquistar as crianças para as causas revolucionárias era um fator determinante para o presente e para o futuro destas lutas e dos movimentos em pauta. É por isso também que a infância será um tema explorado por esta cinematografia marcada pela urgência.

Assim, tem-se *Eu, sou, eu era... eu quero ser! Pioneiro Político* (1977), de Henrique Ruivo Alves e *Nascidos na luta, vivendo na Vitória* (1978) e *O Balão* (1979), ambos de Astrúbal Rebelo. No primeiro filme, acompanhamos as marcas da guerra nas experiências de temporalidades de uma criança, o Antonio Afonso.

Separado em três partes, a narrativa fílmica começa com as lembranças desse garoto, entre memórias de brincadeiras e de relações familiares e do seu despertar para a luta, que disse ter acontecido quando se deu conta de que seu país estava a ser invadido. Quem filma conduz a câmera para acompanhá-lo no retorno que faz a terra dos seus familiares e é sintomático o fato de se dirigir a um dos seus consanguíneos como “camarada”, o que denotava que suas novas pertenças políticas faziam dele outra pessoa. Além disso, o filme parece mesmo querer convencer que a família do garoto é outra agora. Não há afetividade no seu contato com os dispersos parentes que encontra. Antonio Afonso teve uma vida atribulada entre o vai-e-vem da sua família, de modo que morou com tios, avó, mãe e finalmente com seu pai, em Luanda. Foi na capital que ele começou a estudar e na terceira série, quando começaram os movimentos de libertação ele descobriu a OPA (Organização de Pioneiros de Angola), daí conta que viu o regulamento, que lhe agradou e que como percebia que o povo estava a sofrer pelos “inimigos imperialistas”, quis ajudar, portanto inscreveu-se nas FLAPA. Sua relação com a guerra é representada como algo decidido por ele, por meio do que é tido como uma conscientização política inata.

“Por acaso eu gostei muito da guerra. Gostei muito da guerra porque eu sei que estive a combater por uma causa justa. Causa justa essa do povo angolano”. Assim, o vemos dentro do *Lar 1º de Dezembro*, lugar descrito por ele onde havia muitos outros pioneiros de guerra e que todos combatiam em vários pontos do país. Fala da disciplina, descreve as atividades musicais e culturais que exercitam e do quanto podem contribuir para a sociedade, como pintar paredes de algumas instituições como hospital militar ou o Ministério da Educação.

Na segunda parte do filme, “eu sou”, esse garoto afirma estar a viver muito bem e conta que vai à classe toda manhã. Nota-se que está na quarta série, ou seja, desde que havia se inscrito na OPA que provavelmente não estudava, já que entrou quando estava na terceira. Vemos a imagem dele chegando de ônibus na escola. Na sala de aula, acima, a foto de Agostinho Neto. Vemos o pioneiro com outros colegas em sala com o professor bastante

jovem a trabalhar, enquanto a câmera capta imagens ao fundo da aposento. À tarde, diz o garoto frequentar oficinas. E, finalmente, na última parte do filme “eu quero ser”, observamos que seu maior desejo era ser aviador de guerra.

Já no filme *Nascidos na luta, vivendo na Vitória* (1978), Asdrúbal Rebelo trabalha com a amálgama do 04 de fevereiro com as vidas daqueles que nasceram nesta época, de modo que o tempo da luta fosse o tempo do pioneiro. O título do filme sugere uma coexistência de temporalidades: o passado de luta e o presente da vitória.

Uma das forças evocativas da obra é a possibilidade de o público acessar as memórias dos meninos e meninas pioneiras de guerra. E, nesse processo, realizar a propaganda do MPLA e reforçar a importância da participação de todas as pessoas da sociedade. Assim, conhecemos o testemunho de um pioneiro:

Fui pioneiro na primeira guerra de libertação nacional e na segunda guerra de libertação, e tive no Maqui⁹⁰, vi a nossa organização, fui um dos pioneiros antigos. Fui para Ngema [?]vi da maneira que o MPLA organizou os pioneiros no Maqui, segui de perto e nós tivemos uma organização praticamente militar. (*Nascidos na luta, vivendo na Vitória*, Asdrúbal Rebelo, Angola, 1978).

Depois, continua um homem que parece ser um dos coordenadores dos pioneiros:

Depois da primeira guerra de libertação, nós tivemos a ocasião de ver que muitas crianças tombaram tal como na segunda guerra também foi e está dentro do espírito de todo o nosso povo a força heroica dos nossos pioneiros em que não só tivemos também a oportunidade de vermos que eles mostraram, inventaram as suas armas de pau, criaram a suas bases e que nos serviram para um centro de vigilância. (*Nascidos na luta, vivendo na Vitória*, Asdrúbal Rebelo, Angola, 1978).

Vemos crianças marchando em coreografia lideradas por outra criança: cada um com sua arma de pau ao som de uma música cantada por um deles. Há meninos e meninas e uma das crianças deve ter cerca de cinco ou seis anos. Simulam tiros com suas armas de brinquedo (de brinquedo?) em forma de espingarda. Marcham até que começa um som de bombas a cair. Elas abaixam e no mesmo instante vemos a fotografia de um espaço escrito:

⁹⁰ No dicionário Aurélio há uma definição de maqui como “s.m. Vegetação cerrada e frondosa das regiões mediterrâneas, que caracteriza os solos silicosos dos maciços antigos e que é constituída de arbustos (azinheira, corticeira, murta, medronheiro, urze, eloendro). / Por analogia: Lugar retirado em que se reuniam, na França, os membros da resistência à ocupação alemã, na Segunda Guerra Mundial. / Grupo desses resistentes”.

“casa do povo” com uma bandeira com uma estrela. Continuam os sons de combate e fotografias de crianças mortas. Silêncio. A música agora é mais dramática, vemos mais imagens urbanas das crianças a marchar, vozes de crianças a cantar ou a repetir gritos de guerra. Fotografias de ruínas, corpos mortos, sons de balas; mais crianças a marchar em locais solenes. Ao fundo, sons de combate.

Há uma poesia de Ruy Duarte (que não está no filme) que sugere personagens, imagens e um ritmo que quando assisti a estes filmes não tive como não fazer uma relação:

Exercícios de crueldade

As crianças
carregadas de destino
batráquios prisioneiros do pó e da vidraça
alastram no papel o som e a cor dos seus débeis sorrisos.

Arde-lhes já na face
o circunflexo acento do desgosto –
a reprimida força da malícia atenta.

Miram-nos frias do fundo da película –

crestem-lhes dentes de apetite oculto
mandibulam ameaças de domínio
destroem uma a uma
as flores da idade
e cobrem-se escarninhas
de pêlos urticantes.

Exibem unhas curvas
afiadas para a disputa
e denunciam intenções de assalto
na lisa mansidão
com que protegem a morosa espera.

As crianças tiranizam o espaço que atingiram.
Possessas
dilaceram crianças de outras raças –
assumem, rancorosas, o desdém na face
e inquirem
inocentes
se os Pretos tem nome.
(DUARTE, 1992, s/p)

As feições dos rostos das crianças indicam muita seriedade e seus vocabulários, palavras que denunciam o cotidiano mesmo de guerra: organização, sabotagem, vigilância,

violência. Os realizadores pareciam querer deixar claro que as crianças tinham além de papéis determinados, também autonomia na guerra; que se encontram, fazem reuniões como os adultos comandantes. Quem filma coloca a câmera nas beiradas dos grupos que conversam sobre a guerra, algumas vezes faz uns closes, flagra compenetrações em seus rostos nos assuntos bélicos. Chamam-se “camaradas”.

O segundo filme de Rebelo cujo tema principal também é a infância, trata das celebrações em Angola no ano de 1979, o “ano internacional da infância”, decretado pela ONU. Trata-se de *O Balão* (1979). Uma criança a discursar num palco e outras centenas na plateia com balões de ar com mensagens dos pioneiros amarradas nos mesmos para todas as crianças do mundo. Enquanto a mensagem é lida por um garoto de excelente eloquência, entrecruzam-se imagens de crianças a se divertir, se alimentar e interagirem entre si. De uma forma geral esta estrutura narrativa na qual as imagens corroboram com o que alguém lê ou fala foi a base de muitos filmes, o que acentua a perspectiva didática das mesas.

A vós, queridos irmãos em combate do mundo progressista, mundo de paz, de amor, de liberdade, de felicidade, é a vós que nós, crianças angolanas, nos dirigimos. Esta é a voz de uma criança a que foi tirada pelo colonialismo fascista português todos os direitos que lhe cabiam como ser humano durante cinco séculos de humilhação, exploração e de escravatura. Hoje, graças à determinação do nosso povo na luta contra o colonialismo, graças ao MPLA e ao camarada presidente Agostinho Neto a criança angolana pode encontrar o teto e o sonho de paz, de liberdade, de segurança moral e intelectual. Ao MPLA, ao camarada presidente, aos nossos pais, os nossos agradecimentos pela grande contribuição que tem dado para proteção da criança, sobretudo durante este ano internacional da criança. Aos trabalhadores angolanos, um abraço militante dos pioneiros e crianças angolanas. Reconhecemos os esforços que têm feito na criação de condições para distração das crianças do nosso povo.

Crianças de todo o mundo, sabeis que enquanto gozamos de liberdade, de direitos e de felicidade há em muitas partes do mundo milhares de crianças sem direitos que morrem de fome, de miséria e de doenças. Outras vezes, morrem por causa da operação que existe nesses países.

Crianças de todo mundo, unamo-nos. Crianças dos povos que lutam para a conquista da paz e da felicidade, não há fronteiras entre nós, elas não foram inventadas por nós. Ultrapassamos as distâncias e exijamos os direitos para as crianças do mundo inteiro. Das crianças angolanas vai um apelo para o esforço da unidade e da amizade com as crianças dos povos que ainda lutam pelos seus direitos à liberdade, à paz, à felicidade e ao carinho. (*O Balão*, Asdrúbal Rebelo, Angola, 1979).

Chamou-me a atenção o aparecimento de um cartaz em meio à leitura do texto sobre o “apartheid”. Na letra “t” desta palavra, formava-se uma espécie de espada e

embaixo do nome e desta espada há o perfil de uma cabeça de um negro que olha para cima e todo seu rosto é recortado em listras verticais, parecendo sugerir uma metáfora da separação a dilacerar a identidade do homem negro. E, claro, a imagem realizava um ataque direto à África do Sul que na ocasião, significava ameaças à hegemonia do MPLA. Outro elemento importante foi a percepção no discurso do garoto da diferença entre “pioneiros” e “crianças angolanas”.

Um ano antes de *O Balão*, foi lançada a série *Os meninos a volta da fogueira* (1978) composta por quatro curtas-metragens de 10 minutos cada: *A visita*, *A escola*, *O café* e *O algodão*. Nestes, é perceptível a propaganda política, mas esta não está centrada em ações diretamente beligerantes, a não ser a ideia da vigilância – representada por uma raposa. A letra da música que embala a série dizia: “os meninos a volta da fogueira vão aprender coisas de sonho e de verdade, vão aprender como se ganha uma baleia, vão saber o que custou a liberdade”. Nesta perspectiva, havia brincadeiras, ressaltavam a importância de ouvir os mais velhos, assim como a importância da leitura, das plantações, etc. O uso de bonecos e de um cenário peculiar revelava um cuidado especial para o que podemos chamar de mundo da infância, que compreende a fantasia, a brincadeira e fábulas.

Esta pesquisa fez-me perceber que o tema infância esteve assentado em diferentes perspectivas na cinematografia em Angola. Quando a luta anticolonial estava em marcha e os estrangeiros realizaram filmes nas zonas de guerrilha, as crianças a estudar em barracos improvisados no meio do mato serviam às narrativas fílmicas um forte simbolismo de aprendizado, determinação do chamado “povo”, assim como as preocupações das lideranças em demonstrar que as elas finalmente tinham acesso à educação, algo que atacava diretamente a administração colonial portuguesa que não conseguia oferecer educação de qualidade nem aos próprios portugueses. Depois da independência, este tema retorna revestido de outras significações, como é o caso da propaganda política de recrutamento dos jovens pioneiros, ou seja, eles seriam necessários para frente de combate, batalhas, vigilância.

Atualmente, este tema retorna com outros referências. Em filmes recentes como *O Herói* (2002), de Zezé Gamboa; *A cidade vazia* (2005), de Maria João; *Oxalá cresçam as pitangas* (2007), de Ondjaki e Kaluanje Liberdade; *Adeus, até amanhã* (2007), de Antonio Escudeiro entre outros, as crianças aparecem a questionar os projetos falidos da sociedade

angolana e lançam questões para o passado, para um presente igualmente falho e a um futuro angustiantemente incerto, já relativamente delineando trágicas permanências.

Questionado sobre as crianças nos filmes angolanos recentes, Zezé Gamboa expressou suas razões:

Zezé Gamboa: Por razões óbvias que assim as crianças são sempre o futuro e quando tu estás num país novo, sobretudo num país em que há muita juventude ao contrário da Europa, por exemplo, a Europa é um continente velho. A África é um continente novo porque primeiro a vida das pessoas acaba cedo, a vida das pessoas na África acaba cedo, a duração serão 45 anos, portanto a juventude é uma coisa muito importante e não podemos perder de vista que o futuro tá na juventude.

Leandro Bulhões: Sim.

Z.G. Nunca podemos perder de vista isso e quando se vive num continente que a qualidade de vida... a duração de vida é curta porque de uma forma geral a duração de vida é o que? 45, 50 anos no geral da África. São poucos os países que ...

L.B.: Conseguem ultrapassar...

Z.G. Que conseguem ultrapassar. É evidente a África do Sul, mas no geral é 45 anos, portanto a juventude é muito importante e não podemos passar ao lado deste fator porque do ponto de vista da saúde, problemas de mortalidade infantil, há problemas de doenças que algumas teriam sido erradicadas na altura da colonização e depois, com a independência, voltaram essas doenças a serem primárias e preocupantes, portanto tem que se ter muita atenção com isso, né.

L.B.: O.k.

Z.G.: Há todo um trabalho a ser feito no geral de toda a África subsaariana que é este lado de ter cuidado com a juventude e com as crianças, né.

L.B.: Claro.

Z.G.: Por isso, isso não é uma preocupação não só minha, mas de muitos cineastas africanos que é o lado da juventude, né? [...] Portanto, é uma preocupação dos cineastas, até pra chamar a atenção dos regimes políticos que tem que ter cuidado com a mortalidade infantil.

L.B.: E é por isso que tá presente na década de 60, 70, 80 e retorna...

Z.G.: Claro, eu acho que tem que haver essa preocupação, não é normal tu teres um índice de mortalidade infantil tão grande, percebes? Com a técnica toda que há hoje, com a tecnologia... o avanço da tecnologia, os hospitais e tudo, há tudo moderno. Tu chegas a Luanda e vês os hospitais modernos, com tudo, como é que é possível haver um índice tão grande de mortalidade infantil? Há qualquer coisa que não bate certo!

Leandro_ Sim.

Z.G.: Portanto eu como um cidadão, nem te falo como um cineasta, como cidadão tenho que me preocupar com isso, não é? Eu tenho que me preocupar com isso e é uma preocupação nacional, penso eu⁹¹.

⁹¹ Entrevista realizada por mim a Zezé Gamboa em Lisboa, em fevereiro de 2012.

Os contextos marcados por guerras embora pareçam direcionar os artistas para uma retomada de preocupações relacionadas apenas aos conflitos armados, mortes, baixas, sem maiores oxigenações temáticas, no caso da cinematografia em Angola do período pós-independência alguns cineastas compuseram narrativas fílmicas a tratar de questões que conseguiam atravessar assuntos diretamente beligerantes, sobretudo encontrando nas memórias e pertenças locais de inspiração. Estas opções demarcam, na verdade, outros lugares de disputas.

Ruy Duarte demarcou uma linha de preocupação com questões para além das explicitamente militares. Com isso, realizou em setembro de 1975 o filme *Geração 50*, com o qual prestava uma homenagem aos escritores que na década de 50 movimentaram a cena política e cultural de Angola, como analisei no Capítulo II. Desse jeito, mergulha na história na nação que ali em 1975 ainda tentava entender os sentidos da independência, buscando elementos que a expliquem.

Em 1948 um grupo de jovens intelectuais angolanos lança o grito que virá a revelar como o germe de toda moderna da consciência nacional: “Vamos descobrir Angola”. Dois anos mais tarde surge “Mensagem” órgão da Associação dos Naturais de Angola, congregando à sua volta todos aqueles que na história da revolução e da literatura angolanas são hoje identificados como a *Geração de 50*. Este filme, que pretende homenagear essa mesma geração foi feito a partir de uma montagem de poemas de três dos seus elementos mais representativos: Agostinho Neto, António Jacinto, Viriato da Cruz. (*Geração 50*, Ruy Duarte, Angola, 1975).

Assim, numa montagem composta por recitação de poemas e imagens de Luanda, o filme é realizado. Como no já citado *Uma festa para viver* (1976), este também constitui o sentido de apresentação de uma Angola dos musseques, dos bairros dos operários, da grande maioria do povo de Angola: negro e pobre. Esta intenção foi especialmente tratada numa cena deste filme em que ao som de acordes de violão se vê num plano fechado a construção um de prédio em Luanda – muito parecida com tantas outras imagens que apareciam nos filmes portugueses. No entanto, o plano vai se abrindo e surpreendentemente um imenso musseque toma a imagem mesmo que no segundo plano.

Estas imagens introduzem o primeiro poema recitado que aborda o cotidiano nos musseques. Vemos, portanto, casas amontoadas, pessoas a conversar, agrupadas, mulheres a lavar roupa num tanque; um homem, de toalha branca lava o rosto na rua e um imbondeiro fixado na paisagem a demarcar seu lugar sagrado. Uma panorâmica revela

telhados amontoados, crianças a brincar perto de fogueiras, homens a conversar numa esquina; uma criança gira em círculos; mulheres passam a carregar trouxas na cabeça, um homem espreguiça-se, um caminhão parado. Porcos reviram lixo, pessoas cruzam as ruas.

A câmara acompanha um homem numa moto que olha para nós, espectadores. Sentado, um outro homem come na rua. Numa paragem de ônibus vemos as pessoas aguardando condução. Close no ônibus lotado. O musseque pulsa e as pessoas correm em suas artérias. Um caminhão leva inúmeros homens a qualquer lugar. Depois, quem filma mantém parada a câmara e observa o fluxo dos homens e mulheres vindo em sua direção.

Noutro momento do filme, a poesia de Agostinho Neto oferece ritmo às cenas seguintes: quando começa ser recitada: “criar, criar...”, vemos imagens de homens a encherem sacos, a trabalhar, a ser levados em caminhões, a carregar peso, a se movimentar...

Criar criar
criar no espírito criar no músculo criar no nervo
criar no homem criar na massa
criar
criar com os olhos secos

Criar criar
sobre a profanação da floresta
sobre a fortaleza impudica do chicote
criar sobre o perfume dos troncos serrados
criar
criar com os olhos secos

Criar criar
gargalhadas sobre o escárnio da palmatória
coragem nas pontas das botas do roceiro
força no esfrangalhado das portas violentadas
firmeza no vermelho-sangue da insegurança
criar
criar com os olhos secos

Criar criar
estrelas sobre o camartelo guerreiro
paz sobre o choro das crianças
paz sobre o suor sobre a lágrima do contrato
paz sobre o ódio
criar
criar paz com os olhos secos.
Criar criar
criar liberdade nas estradas escravas
algemas de amor nos caminhos paganizados do amor

sons festivos sobre o balanceio dos corpos em forcas
[simuladas

criar
criar amor com os olhos secos.
(NETO, A. In: *Geração 50*, Ruy Duarte de Carvalho, Angola, 1975).

Ao começar uma terceira poesia, o tema do musseque retorna e quem filma faz a câmara seguir um rapaz que sai de um musseque de moto e circula a cidade, acompanha-o e a cidade desliza na tela nos seus rastros.

Um homem (sentado, ao fundo uma fotografia de um musseque) é convidado para falar sobre o acontecimento literário *Geração 50* ou a *Geração da mensagem*. Ele se direciona aos espectadores e fala sobre os movimentos literários do passado, as bases das lutas de libertação e a repressão do colonialismo. Este retorno ao passado parece apropriar-se dos movimentos transformando-os num mito fundador dos projetos de luta, de sociedade e de literatura no auge naquele momento.

Aliás, este filme, inclusive, faz uma ponte fundamental com as concepções sobre cultura e cultura angolana que se discutiam nos primeiros anos da independência de Angola e, por isso, importantes para interpretações da cinematografia da época, uma vez que oferece pistas para entendermos algumas das opções temáticas e de abordagens dos cineastas. Em alguns dos seus discursos, o presidente Agostinho Neto costumava destacar que os escritores de Angola eram todos do MPLA, de modo que

A história da nossa literatura é testemunha de gerações de escritores que souberam na sua época, dinamizar o processo da nossa libertação exprimindo os anseios profundos do nosso povo, particularmente os das suas camadas mais exploradas. A literatura angolana escrita surge assim não como simples necessidade estética, mas como arma de combate pela afirmação do homem angolano. (NETO, A., 1975 In: NETO, A., 1977, p. 25).

Nas palavras do presidente, o trabalho realizado pelos escritores – por ele entendidos como intérpretes da sociedade de Angola – havia se transformado no registro das múltiplas realidades do país que, como a própria vida, era constituída de contradições. Os olhos do escritor teriam captado e interpretado os fenômenos sociais marcados violentamente pelo colonialismo e apenas a prática revolucionária promoveu as mudanças almeçadas.

É nesta trilha que Agostinho Neto não subestima as permanências do colonialismo. Ao utilizar a imagem do *ferrete*, explora a força simbólica da marca corrosiva do proprietário ao gado e assume a dificuldade da superação do passado ainda que pareça contraditório em tempos de independência.

Todos nós, creio, que concordamos em que o escritor se deve situar na sua época e exercer a sua função de formador de consciência, que seja agente activo de um aperfeiçoamento da humanidade.

Alguns dos nossos escritores ainda choram quando é altura de cantar, embora por vezes, o choro também seja canto e a lágrima, alegria.

Mas saber cantar é por vezes mais difícil do que saber chorar, porque o futuro quando se transforma em presente, não oferece a cada um o seu sonho.

Quero dizer que nem sempre a realidade de todos, constitui a felicidade ou a tristeza de cada um. (NETO, A. 1977, p. 10-11).

Segunda esta perspectiva, com a independência se instaurava um novo-absurdo, seja numa perspectiva histórica da longa duração, considerando-se a trajetória da resistência dos angolanos desde os primeiros contatos com o elemento português colonizador há séculos atrás; seja analisando-se a aparente efemeridade dos movimentos de libertação do século XX. Futuro-presente, a que se refere Agostinho Neto, é temporalidade de urgência; fervor fenomenológico instaurador de hesitações nos viventes.

Na citação acima, constatamos com o presidente da República Popular de Angola e da União dos Escritores Angolanos que, embora se esperasse do literato o aperfeiçoamento dos homens – via provocações nas consciências, o protagonismo dos agentes da literatura na narrativa imprevisível da experiência da guerra, entre palavras e pólvoras –, que ele os situava entre fronteiras dissolvidas do choro e do canto; das lágrimas e alegrias.

Não há temporalidade compartilhada de modo uniforme. E, quando o presente é materialização de anseios conquistados no front, as percepções das experiências inéditas transitam entre os inúmeros projetos e expectativas daqueles que estiveram envolvidos direta ou indiretamente nos episódios da luta pela libertação – que inclui não apenas os membros do MPLA, mas todos que direta ou indiretamente constituíram as experiências de guerra, como os integrantes de outros partidos, indivíduos e comunidades indiferentes às lutas pelo poder ou os sujeitos que foram exilados do território angolano. Quer dizer “que nem sempre a realidade de todos, constitui a felicidade ou a tristeza de cada um”, como disse o presidente.

Esta maneira de ler a experiência de modo plural, levando em consideração o indivíduo em meio aos desafios da narrativa do pós-independência parece evidenciar o que disse HomiBhabha a respeito das “histórias perplexas de povos vivos” – expressão inspirada nas reflexões do filósofo Walter Benjamin sobre a crise do narrador na modernidade. No caso dos ouvintes do discurso de Agostinho Neto, o presente configurado entre alegrias e lágrimas elevava a perplexidade ao viver, lembrar, cantar, chorar, silenciar ou escrever.

Entre os inúmeros desafios que surgiram com a independência, o presidente convida os presentes a se perguntarem sobre qual seria a posição do escritor “diante do novo homem angolano, resultante da vitória histórica sobre um dos elementos da contradição colonial”. Estaria ele se referindo à re-conquista do direito à humanidade dos negros africanos?

Porque não se pode esquecer o novo factor histórico introduzido na realidade angolana e constituído pela independência e pela Liberdade. Nem se pode desconhecer o contexto africano em que o homem é hoje encarado de modo diferente a que nos habituaram os séculos de escravagismo e de colonialismo. Hoje o homem africano é um ser livre, *ou a libertar-se* do colonialismo e do imperialismo (NETO, A., 1977, p.11, ênfase minha)

Continua seu discurso enfatizando as transformações outras que aconteciam no mundo nos planos social, material e humano. Angola, portanto, estaria sintonizada noutros acontecimentos que, juntos, questionavam a ordem vigente ocidentalista.

Se antes a escrita literária angolana centrava-se na luta anticolonial, agora era necessário aprofundar nas questões culturais. Agostinho Neto substitui a luta anticolonial pela afirmação cultural angolana – dado fundamental para discutir as mudanças de perspectiva dos projetos de sociedade independente. Por meio deste caminho, seria possível “inferir as profundas transformações sociais nas estruturas que enquadram as várias classes e etnias e raças que constituem o povo angolano” (NETO, A., 1977, p. 12).

No passado, a nossa literatura mergulhou profundamente na cultura europeia – era mesmo uma parte da literatura da Europa – cujas correntes foram seguidas e uma das suas línguas utilizada como único meio de expressão.

A nossa cultura era no passado, apenas um motivo “diferente”, uma variedade folclórica, um contraste colorido para embelezar as frases e ideias. Era o idealismo vazio e o realismo *snob*, era a condição política que ditavam as modas literárias.

Hoje, a nossa literatura tem de ser refletida tal como ela é, sem deformações, sendo ela própria o motivador da literatura. (NETO, A., 1977, p. 12-13, grifos do autor).

Agostinho Neto lembra projetos falidos de orientação cultural quando das lutas de libertação, pois não renderam resultados significativos. O processo e a lucidez pós-independência fariam os homens refletirem e avaliarem projetos do passado e do presente. Tais reflexões gerariam posicionamentos diferenciados, menos radicais.

Porquanto, a reconversão cultural não pode ser feita, nas nossas condições, em uma só geração. O esforço, eu estou seguro disso, será feito. Mas os seus efeitos só se farão sentir muito mais tarde, quando as condições materiais forem suficientemente determinantes de uma nova consciência. A expressão para ser válida, tem de ser resultado da vivência e da observação.

Viver a cultura angolana, sem cairmos em esquerdismo, o que pode significar?

Viver a cultura angolana significa compreender o povo tal como ele é definido. Ser um elemento do povo. Esquecer preconceitos e ultrapassar a classe. Caricaturar a pequena-burguesia, ou descrevê-la, é tão válido como exaltar o camponês ou o operário.

Significa viver a vida do povo e, para os que tem preocupações literárias, saber retirar dos sentimentos, das aspirações e dos momentos, da História, os elementos necessários para a sua tarefa artística. (NETO, A., 1977, p. 13-14).

Assim, num quadro mais vasto da cultura e das atividades culturais, seria necessário desenvolver a arte em todos os seus aspectos, recolher os elementos possíveis da literatura oral e escrita. Seria necessário recontar a história de Angola, de modo a fazer conhecer o longo caminho percorrido entre o passado e o presente.

Um filme de Ruy Duarte da série *Angola 76. É a vez da voz do povo* é bastante significativo dentro destas premissas orientadas por Agostinho Neto. Trata-se da obra *Como foi, como não foi* (1976), a qual inspiraram as notas introdutórias do Capítulo I desta tese.

O fio condutor da película é a rememoração do passado colonial por meio da encenação dos dramas da exploração dos portugueses para com os africanos no tempo da colonização. Através da narrativa de um velho ancião da comunidade Balaia, outros integrantes teatralizavam aquilo que era narrado. Uma das coisas que mais me impressionou foi a ritualização da passagem de um tempo para outro, neste caso: do tempo da colonização para outro da independência, ali experimentado cerca de três meses depois.

Este filme tenta materializar essa transição de temporalidades ao registrar as análises críticas do passado feitas pelo ancião e, principalmente, por ter conseguido reunir tantas pessoas dispostas não a repetir, mas a interpretar e encenar imagens da memória do velho balaiano. Procedente a interpretação de Nicolau (2006, p. 46), para quem

O recurso estético a formas narrativas tradicionais impõe-se como diferenciação dos cinemas africanos em relação às estruturas fílmicas ocidentais. O espaço discursivo passa a ter no centro o eu que é o griot, sujeito do passado que se une ao futuro, pela fixação na película, através do presente cinema.

Como assumi no Capítulo I, tive dificuldades em compreender o que o senhor dizia e isso é mais um aspecto do filme: é aquele velho o protagonista, portanto as histórias são também narradas por ele. Mais do que “dar a voz” ao sujeito filmado, a linguagem cinematográfica construía as vias para o registro, para a denúncia e para as possibilidades de manifestação visual daquelas pessoas, o que por outro lado, poderia fazer destas imagens algo imprevisível.

Na perspectiva de Duarte, se o Estado era o único financiador, este poderia servir-se do cinema como um “instrumento de auto-informação”, no entanto, esta auto-informação parecia incluir não apenas o que o Estado necessariamente desejava, uma vez que o tipo de cinema que Duarte fazia incluía também o sujeito filmado. Noutras palavras, as formas como os filmes registravam acontecimentos do que ele chamou de “realidade nacional” poderiam contribuir para resoluções de alguns problemas se fosse garantida ao cinema a sua vocação de “elemento revelador” (DUARTE, 1997, p. 66). Desse jeito, a realidade nacional poderia ser alguma coisa entre o que desejava e forjava o cineasta via processo de feitura e montagem dos filmes e os aspectos decididos também por aqueles que se deixavam filmar. Deste movimento é que a *vocação reveladora* (o cinema como lugar de descobertas) do cinema poderia realizar a equação entre os interesses institucionais e os das pessoas que habitavam o território sob a sua tutela. Sobre os interesses das pessoas que permitem o uso de suas imagens e narrativas, afirma Duarte:

Os actores dos nossos filmes, documentários ou não, são elementos individuais ou colectivos integrados na sociedade global. Não são normalmente solicitados para vender (ou participar com) a sua força de trabalho, e a sua resposta ao apelo da produção de um filme corresponderá assim, sobretudo, a interesses que remetem a uma ordem de

compensações mais complexa e sociologicamente mais interessante do que uma retribuição material imediata. (DUARTE, 1997, p. 66).

Não sei quais eram interesses do velho balaiano, entretanto uma das possibilidades de interpretação que o filme sugere é que se tratam de narrativas revestidas pela sabedoria. Parecia ser esta a autoridade da sua fala entre o seu povo. Ao final de sua comunicação, o ancião faz novamente um balanço da história, critica a escravidão e aclama Agostinho Neto chamando-o de “anjo de deus”, “santo nome” e “anjo da nossa guarda”. Em seguida, ouvimos do narrador do filme:

Este pequeno documentário foi dirigido pelo povo da Balaia. É uma mostra da sua capacidade criativa e de uma visão da realidade que é a sua e não deixa de ser oportuno frisar como numa altura em que a segunda guerra de libertação desmobilizava por completa a pairava ali muito nítida a sombra de um passado colonial que em si mesmo e nas suas consequências continua na consciência do povo angolano e continuará por muito tempo ainda utilizado como referência para aferir o presente. (*Como foi, como não foi*. Ruy Duarte, Angola, 1977).

Importante ressaltar que enquanto algumas pessoas da comunidade teatralizavam as memórias balaianas, outras assistiam. Será que elas não concordavam com o que era dito? Será que elas eram contra a presença da câmera? Ou será que não estavam felizes com as outras configurações políticas de Angola?

As feitura de filmes nas condições em que se encontravam os cineastas angolanos punham em xeque inúmeros desafios, assim como exigiam muitas habilidades. Ao final, uma obra envolvia pelo menos os produtores e realizadores, aqueles que se deixaram filmar e o público. Como estas relações eram configuradas?

As razões do produtor e as daqueles que se deixam filmar, assim como as do público, ultrapassam o quadro do próprio filme. O filme para eles situa-se na órbita dos seus interesses mais prementes: os do lugar de cada um, pessoa ou grupo, na trama das relações sociais que o articulam ao mundo que é o seu. Para quem filma, porém, o filme é o seu próprio lugar social e fazer filmes corresponde ao seu papel no âmbito das responsabilidades cívicas que o situam em sociedade. Um filme é o resultado da projecção de razões e de interesses dos que neles intervieram e participaram. Quem filma é a lente através da qual se opera esta projecção. (DUARTE, 1997, p. 67).

O momento em que os realizadores se preocupam com os aspectos que fazem do cinema uma prática social coletiva, para Antonio Ole, demarcava verdadeiramente o início

de uma cinematografia angolana. Como cineasta do período considerado pelos integrantes do MPLA de “segunda guerra de libertação”, Ole afirma que o contexto exigiu dos realizadores a tentativa de “mostrar a cara do país” na sua multiplicidade: “dessa fornada de cineastas, cada um começou então a ter a sua individualidade, o seu estilo”⁹². Destaca que enquanto Ruy Duarte se interessava pelo cinema de caráter etnográfico, ele esteve ligado às dimensões culturais e da tradição oral nas zonas urbanas. Outros se dedicaram ao documentário nos campos econômico, militar, entre outros.

Estas tendências do cinema angolano foram aparecendo paulatinamente e, aos poucos, deixavam ver alguns lugares de preocupações e de fala dos realizadores. Ole ressaltou a importância de se conhecer melhor o país, “auscultar a sua memória recente, tudo o que estava ainda em carne viva”⁹³ e este fenômeno era resultado da aposta por parte do MPLA e da TPA nos jovens e inexperientes realizadores, como era o seu caso.

De 1975 a 1982, esta cinematografia teria conseguido realizar cerca de 70 documentários, considerando “duas ou três ficções”. Para ele, aquele contexto era de se investir mesmo em documentários que ele os definiu como “filmes ‘engagés’ e didáticos, com uma grande carga informativa”⁹⁴.

Brian Goldfarb (1995), ao analisar as perspectivas pedagógicas adotadas por vários cineastas africanos, explica que o didatismo presente em algumas obras cinematográficas é uma atitude direcionada não apenas para o público nativo, afinal, imaginários sobre a África e os africanos que ainda circulam no mundo são assentados em inúmeros equívocos, lacunas e processos de simplificação. Por isso, os filmes africanos podem ensinar às plateias ocidentais sobre os efeitos do colonialismo e mais do que isso, demonstrar estratégias de contranarrativa e resistência.

Devido à amplitude que pode ter uma obra cinematográfica, no sentido de suas possibilidades de circulação e consumo, sobretudo pensando a força evocativa das imagens para além dos idiomas, fez com que um grande cineasta senegalês, Ousmane Sembène, que começou com a literatura, passasse a investir no cinema. Sugere Goldfarb que esse cineasta acreditava que com esta atitude, mais pessoas também teriam acesso às questões suscitadas por suas obras. É neste caminho de reflexão que podemos também situar as

⁹² Catálogo do 11º Festival Internacional de Cinema de Figueira da Foz – Portugal. 19-09-1982, p. 120.

⁹³ *Ibidem*, p. 119.

⁹⁴ *Ibidem*, p. 120.

adaptações de livros do escritor angolano Luandino Vieira transformado nas adaptações cinematográficas *Monamgambée* (1968); *Sambizanga* (1972). Ambos, cinema e literatura, juntos, articulados em interação, embora com diferenças, na época, ajudaram a dar visibilidade às questões de luta pela libertação em Angola.

Assinala o autor que o cinema, como uma instituição historicamente dependente da indústria ocidental e suas convenções, na pós-independência, tornou-se um lugar de crítica e contestação sobre a língua e da autoridade pedagógica.

Goldfarb, ao analisar *A mulher negra...* de Ousmane Sembene, argumenta que esse cineasta se apropria da primeira ideia que teria orientado os colonizadores quando decidiram utilizar o cinema nas colônias africanas como um veículo de educação. Quando os africanos tomam a câmera para si, utilizam princípios aproximados das potencialidades pedagógicas da linguagem cinematográfica, um movimento de apropriação também para estimular princípios educativos para o público ocidental.

É este o argumento mais interessante de Goldfarb, porque permite deslocar a ideia da relação do cinema com os africanos datada apenas quando das lutas de libertação peculiares aos meados do século XX. Antes, porém, os africanos experimentam expressivamente os códigos da linguagem cinematográfica numa perspectiva pedagógica e, em seguida, experimentaram também a presença da câmera como um instrumento de captação do exotismo entremeado na formação do olhar ocidental via discurso imagético; aquele que justificaria a necessidade da intervenção do homem branco, como já foi nesta tese problematizado.

Pedagogia e exotismo são, portanto, duas dimensões da experiência visual de alguns lugares da África, bem como dos direcionamentos da experiência sensitiva – se levarmos em consideração que, pedagogicamente, o administrador colonial, o filme e os africanos são pelo menos as três esferas incluídas nestes processos educativo.

Assim, as teorias pedagógicas de representação visual como foram concebidas falam de um sistema educacional pensado para as colônias que utilizam o cinema como um meio de escolarização e, obviamente, não está isolada dos objetivos da administração colonial. É claro que a abertura desta discussão para pensar possíveis relações entre imagens e conhecimento nos leva para o momento anterior ao cinema, quando imagens fotográficas e ainda desenhos, pranchas, pinturas, enfim, todo arcabouço imagético construído pelos

européus sobre a catalogação e inventário dos povos do mundo, via olho do império, exerceram uma maneira muito peculiar de alimentar os imaginários sequiosos por novidades, ao mesmo tempo em que também “contribuíam” para o desenvolvimento de ciências como a botânica e antropologia. O sucesso das imagens seja em postais ou exposições coloniais alimentava o desejo pelo exotismo (será que seria só o desejo pelo exotismo?) e pelo conhecimento do novo de pessoas que nunca poriam os pés fora da Europa. O autor conclui lembrando as relações entre a antropologia visual e a emergência do cinema.

Neste sentido, é possível correlacionar a ideia de que a hegemonia do universo das formas visuais como um meio de conhecimento pode ser diretamente ligada com políticas de hegemonia de um grupo sobre outro.

Aproveito aqui o argumento do antropólogo Johannes Fabian, utilizado por Goldfarb, em relação à sua sugestão de que a ciência é uma das formas pelo qual o sistema colonial se estabeleceu e se manteve durante tanto tempo, algo que também é discutido por Mudimbe (2013). Teria havido, portanto, uma combinação entre os discursos de ciências sociais como a antropologia, sociologia e psicologia na elaboração de princípios pedagógicos formulados como mecanismos de manutenção das relações do poder imperial. Estes princípios foram baseados na concepção das culturas visuais a modos cognitivos considerados inferiores.

Dado o papel pedagógico das missões coloniais, não seria surpresa que a história da produção ocidental de cinema para as plateias africanas começaram com o uso consciente do filme didático pelos missionários, administradores coloniais e antropólogos, como inclusive se passou em Angola, já aqui nesta tese analisado.

Goldfarb traz a sua reflexão uma análise realizada por ManthiaDiawara sobre sua análise de produção de filmes pelos africanos, sobretudo na época das lutas de libertação, com ênfase em experiências em territórios de expressão francesa. Diawara pontua que a história da relação entre pedagogia e cinema na África implicou também em contradições na feitura de filmes pelos africanos. Isto porque no tempo da luta de libertação, alguns movimentos e frentes de libertação também utilizaram a metodologia do uso de filmes didáticos para aproximar comunidades ágrafas da agenda política em curso.

Não é por acaso que uma parte significativa dos filmes desta época passam a impressão de que estão ensinando algo para o público, ao invés de deixá-lo descobrir ou

sentir por si mesmos. A amálgama de narrações com imagens ilustrativas é algo bastante recorrente e está ancorada sobremaneira nas potencialidades didáticas dos temas em questão.

No entanto, embora tenha sido Antonio Ole a chamar a atenção para os aspectos pedagógicos do cinema angolano que, como vimos, relativamente compartilha com outras cinematografias, não considero seus filmes nessa perspectiva apenas. Percebi que tanto ele quanto Ruy Duarte se preocupavam com o tipo de imagem que construíam e apesar dos aspectos que poderiam transformar suas obras em resultados considerados precários, ambos conseguiram realizar filmes que transitavam satisfatoriamente em dar conta de transmitir uma mensagem ao tempo que preocupações estéticas acompanhavam o processo de feitura.

Num catálogo que se referia a uma exposição que Antonio Ole realizou em Lisboa, em 2004, chamada *Marcas de um percurso (1970/2004)*, há uma entrevista realizada por José Dias a Ole que indica algumas pistas para compreendermos suas relações com a arte, a sociedade angolana e com o cinema feito em Angola no período pós-independência.

Ole teria manifestado interesse pela arte e suas possibilidades de manifestação ainda muito jovem. Ele relata que desde que estudava no Liceu, em Luanda, que se envolvia em projetos de rádio. Fora locutor, escrevera artigos e viu muitos filmes em cineclubes que eram censurados no circuito comercial. Afirmo que houve, portanto, um cenário estimulante para sua formação política. Lembra ter lido Sartre muito cedo e que ele lhe “abriu a cabeça” (OLE *apud* MACHADO, 2004, p. 12). Mesmo com as lutas anticoloniais, ele afirma que havia em Luanda uma forte efervescência cultural. Para ele,

a arte é uma soma de discurso e formas próxima de um conhecimento do nosso passado, chegando ao conhecimento do presente – para vislumbrar uma ideia de futuro. [...] O jogo estético desenvolve-se a partir de elementos ligados à memória colectiva em geral e de uma capacidade crítica que me parece ser necessário reactivar nas pessoas. (OLE *apud*: MACHADO, 2004, p. 17).

Há algo intrigante na sua biografia: convidado a prestar serviço militar, conta que o faz em Luanda, mas como “uma tropa de escritório”: “Fiquei sempre em Luanda, eu não queria dar tiros de maneira nenhuma e acabei por aprender nesta altura, algumas coisas no

batalhão de foto-cine, coisas essenciais sobre as câmaras que acabei por utilizar no meu trabalho” (OLE *apud* MACHADO, 2004, p. 17).

Por causa do seu interesse pelas artes, ele faz parte do primeiro quadro de profissionais da equipe da TPA logo depois da independência, apesar de que seu interesse primordial fosse a pintura. Embora não gostasse da ideia de trabalhar com informação, foi por meio da TV que chegou ao cinema, lugar onde ficou cerca de 10 anos a estudar e produzir.

Com o apoio de Luandino Vieira, ele realizará seus primeiros documentários, entre os quais: *O Ritmo do N’Gola Ritmos* e *Carnaval da Vitória*, ambos de 1978. Tal como Ruy Duarte, percebe as “marcas” que as suas obras têm do chamado tempo de urgência, embora utilize uma expressão que considero inapropriada: “são filmes ‘sujos’, mas com uma grande carga emocional, são filmes datados que não me arrependo de ter feito.” (OLE *apud*: MACHADO, 2004, p. 18, aspas do autor).

Os conflitos gerados na sociedade angolana em 1977 por causa de dissidências dentro do MPLA, como foi o caso da *Revolta Ativa*, deixaram-no esgotado, de modo que decidiu sair de Luanda, tentando em seguida, uma bolsa de estudos em Lisboa. No entanto, fica apenas quatro meses, pois começou a não ver sentido em estar longe da nação naquele contexto que era difícil para todos. Estes dados de sua trajetória são importantes porque estão ligados às marcas dos filmes que ele tinha começado a fazer e não tinha terminado.

Era pleno inverno e deu-me uma angústia tal que decidi voltar. Tinha deixado dois filmes interrompidos, um sobre o grupo musical N’Gola Ritmos e um outro que o MPLA me encomendara, *Carnaval da Vitória*. Eu perguntava-me se teria liberdade para me expressar, mas até aí não tinha havido problemas desse gênero. (OLE *apud* MACHADO, 2004, p. 20).

Ironicamente, segundo ele, quando termina o *N’gola Ritmos*, o mesmo fica proibido durante onze anos. O filme trata do período de organização da luta nos anos cinquenta, o papel deste grupo na luta anticolonial e na criação da nova música angolana naquela época de contestações.

O chefe do N’Gola Ritmos chamava-se Liceu Vieira Dias. Em certo momento da sua vida tornou-se simpatizante da *Revolta Activa*, mas, é evidente, eu não podia ocultar no grupo o papel do seu maestro, que de resto teve um papel muito importante no nacionalismo angolano. Tinha sido amigo do meu pai, conheci-o ainda miúdo. Quando os presos políticos foram libertados do Tarrafal, onde Liceu esteve nove anos, e com o incentivo mais

uma vez do Luandino Vieira, comecei a rodar o filme. Foi todo feito para legitimar a ligação entre a consciência política e a música, e é claro que eu não podia deixar de dizer que ele teve essa importância. Quando o filme acabou queriam que eu o retirasse da fotografia, como fizeram ao Trotsky. Fui claro e respondi: 'se querem cortar o filme em pedacinhos, podem fazê-lo, mas tirem o meu nome e o filme é vosso'. Não o fizeram. Perceberam que era o mesmo que a PIDE fizera anteriormente e desistiram. O filme ficou congelado durante onze anos. O Agostinho Neto ainda o viu e gostou muito. Disse que ia propor uma discussão ao nível superior porque achava que o filme devia ser visto por todos os angolanos. Morreu um mês depois dessa discussão e o filme morreu ali. (OLE *apud* MACHADO, 2004, p. 21).

O Ritmo do N'Gola Ritmos foi realizado sob a supervisão da União dos Escritores de Angola e Luandino Vieira fez-lhe o texto narrado. O filme entrecruza as memórias dos integrantes do grupo musical com a história das lutas anticoloniais. Através de um mergulho estratégico na cultura popular angolana o idealizador Liceu Vieira Dias teria elaborado nos anos sessenta um rico repertório – parte significativa dele em línguas africanas– composto por músicas que tratavam das variadas facetas da vida dos angolanos.

Nas primeiras imagens do filme vemos uma antiga gravação do que se parece muito com outras imagens que vi quando se apresentou na RTP, a televisão portuguesa, na década de sessenta já sem o Liceu. Às imagens em movimento são cruzadas fotografias, de modo que a câmara realiza um passeio delicado pelos detalhes enquanto a música continua. O filme fala de ritmos e um dos primeiros movimentos da câmara sobre as fotos parece revelar o cuidado minucioso com os pormenores. Em seguida, o grupo está junto novamente num estúdio a cantar. Começa o narrador:

É preciso contar a história de novo. É preciso contar a história do princípio e no princípio existia um ritmo, mas o ritmo era clandestino então o ritmo se fez N'Gola Ritmos. E existia a cidade. Colonial, secular. A triste feitoria mercantil gerando [...] capitalista Os colonos com seu ódio à cultura, o núcleo dos assimilados com a sua alienação, no silêncio os nacionalistas e a sua paciência. E à volta, por todos os lados, os musseques. Os musseques crescem ao ritmo da história, crescem, multiplicam-se. Babilônias de volumes de superfícies, arranjos, a miséria criando suas armas de defesas. Crescem os musseques e no silêncio ou na música, [...] na paciência cresce o outro ritmo. As armas que levarão o povo da luta clandestina à luta armada e da luta armada à vitória, um novo ritmo. Cresce.

As fotografias possibilitam um retorno ressignificado ao passado colonial. Imagens da Angola cartesiana, moderna, a Angola dos postais são cotejadas com planos fixos dos

enquadramentos das casas dos musseques luandenses. Cerca de trinta anos depois, os integrantes do N'Gola Ritmos encontravam-se com “os dedos enferrujados: o ritmo que renasce do pó das lutas e da luz das memórias 30 anos de ritmos de novo juntos” (*O Ritmo do N'Gola Ritmos*, Antonio Ole, 1978). O encontro é celebrado numa área aberta, familiar, onde todos almoçavam, conversam e, aos poucos, aparecem os violões e outros instrumentos e se começa a fazer música. Os músicos a se olharem em busca da cumplicidade antiga das feições que sinalizavam identidade com as notas tocadas simbolizam um retorno possível repleto de afetividades.

Imagem 45: Num almoço ao ar livre, os integrantes do N'Gola Ritmos se reencontram. No centro da imagem, vemos Luandino Vieira no filme *O ritmo do N'Gola Ritmos* (1978).



Fonte: Elaborada pelo autor.

O filme transita nas memórias dos integrantes que individual ou coletivamente contam a formação do grupo musical, as histórias engraçadas, as ligações dos integrantes com as lutas anticoloniais, assim como as repressões e a prisão de alguns. Por dentro da recente cinematografia angolana, este filme possibilitava a visibilidade dos músicos que também estiveram envolvidos politicamente. Alguns anos antes, Ruy Duarte fazia isso com relação aos escritores.

Neste processo, há uma intenção do realizador em ligar as memórias a determinados lugares de Luanda, por isso, em vários momentos, os integrantes contam suas histórias em lugares diferentes dessa cidade. Quando a câmera os segue nas ruas dos musseques fica

muito forte a ideia daquelas memórias a desfilar novamente nas ruas pobres e expressivas da capital.

A repressão dos portugueses aos projetos de luta dos angolanos é questionada no filme, o que lança interrogações sobre as contradições do projeto civilizador. Era preciso contar a história do *N'Gola Ritmos* e seus componentes, e era igualmente relevante recontar a história da colonização portuguesa: “é preciso contar a história de novo da fraternidade cristã ocidental à assimilação civilizacional; da multiracialidade pluricontinental ao lusotropicalismo intelectualóide. Isto é, é preciso contar a história de verdade”, ironiza o narrador.

Neste momento, novamente as imagens feitas pelos portugueses e que provavelmente estavam nos arquivos dos laboratórios sem Angola são utilizadas para fazer a denúncia do colonialismo. Assim, imagens de guerra, dos chefes de Estado, de celebrações políticas, do exército português no mato em ações de guerra são utilizadas agora como contradiscurso. Estas imagens são expostas com tratamento diferentes, em preto e branco e com as velocidades que lembram filmes mudos do início do século XX. O som de um instrumento de corda lhes dá um ritmo de leveza e superação.

Uma ideia bastante explorada ao longo do filme é a relação entre os ritmos do grupo *N'Gola* e os ritmos da história. A história do grupo contava também a história dos movimentos anticoloniais.

Um dos momentos mais intrigantes da película é quando fotografias da prisão do *Tarrafal*, em Cabo Verde – para onde iam os presos políticos –, são mostradas a Amadeu, um dos integrantes do grupo. Estas funcionam como ponto de referência de modo que algumas memórias da época de sua prisão são narradas. Aqueles espaços eram familiares também a Liceu, a Luandino Vieira e outros indivíduos que foram presos pela força portuguesa. As memórias do *N'gola Ritmos* são as memórias de ritmos de subversões. O filme termina com um apelo: “É preciso contar, é preciso cantar”.

Carnaval da Vitória, outro filme de Ole, é um filme que celebra o primeiro carnaval organizado pelo MPLA; e, nas cenas iniciais, a narração e as primeiras imagens sugerem um conjunto de expectativas e projetos que estão sendo pensados para a chamada “nova” nação. O discurso estará centrado no retorno de tudo que um dia foi do colonizador e que passaria a ser novamente dos angolanos: uma premissa muito cantada pelos intelectuais do

tempo das lutas anticoloniais. As primeiras imagens do filme são inspiradas numa poesia do Agostinho Neto, chamada *Havemos de voltar*, composta quando ele estava preso na Cadeia do Aljube, em outubro de 1960⁹⁵:

Às nossas casas, às nossas lavras
às praias, aos nossos campos
havemos de voltar

Às nossas terras
vermelhas do café
brancas do algodão
verde dos milharais
havemos de voltar

Às nossas minas de diamantes
ouro, cobre, de petróleo
havemos de voltar

Aos nossos rios, nossos lagos
às montanhas, às florestas
havemos de voltar

À frescura da mulemba
às nossas tradições
aos ritmos e às fogueiras
havemos de voltar

À marimba e ao quissange
ao nosso carnaval
havemos de voltar

À bela pátria angolana
nossa terra, nossa mãe
havemos de voltar

Havemos de voltar
À Angola libertada
Angola independente

Num forte apelo ao retorno a todas as coisas que um dia foi do colonizador português, o filme propõe retomadas de propriedades e de práticas culturais revestidas por outros sentidos de pertença.

O fragmento acima é composto no filme com belas imagens das paisagens de Angola e, logo em seguida, é entrecruzado com fotografias das festividades dos angolanos em outros contextos, antes do português ter transformado em “festa de clube” e “bailes

⁹⁵ Ver: NETO, 1985.

fechados”. Quem também está presente no filme é o poeta Agostinho Neto, então líder do MPLA. Em sua fala, ele destaca a importância da festa na rua, da celebração das diferenças e semelhanças do povo angolano e afirma que ele, em nome do partido, pretende que seja organizada a festa do carnaval, como antigamente, nas ruas de Luanda, Benguela e Lobito.

Como já assinaléi aqui, os territórios coloniais são, por excelência, híbridos e não deixarão de o ser com os marcos pós-coloniais. Se o carnaval deveria acontecer quarenta dias depois do pentecostes, como teria afirmado um “camarada” católico de Agostinho Neto, este afirma, sem nenhuma sinalização de desconforto que o novo carnaval angolano só aconteceria depois de maiores preparos e ensaios para a festa, já desafiando e colocando em questão, no início do filme, o descompromisso do MPLA com os valores e referenciais do universo português que, mesmo assumindo a sua presença incontestável, deixa revelar outras formas de o conceber. Para Bhabha (1998, p. 236), o espaço híbrido cria também uma “abertura pelo modo como descredibiliza as representações hegemônicas e, ao fazê-lo, desloca o antagonismo de tal modo que ele deixa de sustentar as polarizações puras que o constituíram”.

Temáticas politizadas são as bases das obras pós-independência. Moorman (2001) ilumina essa proposição quando afirma que em Angola, onde a independência e a guerra civil foram os gêmeos descendentes de experiência colonial, o cinema feito nessa época não podia deixar de ser um projeto partidário. Afirma a autora, que em muitos países africanos recém-independentes, o Estado precedeu a nação e em Angola não seria diferente. Desse modo, uma parte central do projeto de independência, em termos de produção cultural, girava em torno da questão da identidade e de forjar um imaginário nacional. No início deste capítulo, Fanon afirma exatamente o contrário.

Assim, numa cadeia de outras imagens que passam a circular no cotidiano de muitos angolanos, os primeiros filmes foram produzidos no momento em que foi inaugurada a estação de televisão que passou a propagar as atividades políticas e militares e as celebrações de independência do novo país. Moorman sublinha que, na perspectiva de Anderson (2005), o compartilhamento dessas imagens ajudava a formatar uma “comunidade imaginada” numa versão televisiva, o que é um argumento interessante.

Um vasto conjunto de situações e temáticas foi elencado e retomado como material de inspiração para feitura dos filmes que deveriam somar juntos a ideia de nação que era

então constituída naquele momento. Passam a ser evidenciados nessas narrativas, costumes, ritmos, práticas, comportamentos, línguas e povos que sempre foram excluídos dos planos projetos de assimilação dos portugueses ao longo de anos. Em *Carnaval da Vitória*, os ritmos, as cores e mesmo a ideia do festejo carnavalesco teriam sido buscados em povos que, nas palavras do narrador desse filme, teriam conseguido se fechar às influências da cidade estrangeira que “dominam a baía [de Luanda] do alto dos seus blocos de cimento” (*Carnaval da Vitória*, Antonio Ole, Angola, 1978).

Portanto, a dimensão essencial da angolanidade deveria ser retomada para constituição do país, e as tradições, presentes nas memórias das pessoas, são, desta maneira, a revanche do colonizado no processo “bem sucedido” da nova nação. Diz o narrador do filme:

Durante anos e anos, as nossas tradições estiveram adormecidas como um mar antes da caçema, guardadas na memória do povo. O som, os ritmos, os gestos e o canto aguardavam a hora. Assim foi também com o nosso carnaval. O colonizador bem tentou domesticá-lo e o viu transformado em arma de luta e afirmação de uma cultura. Viu a troça, a caricatura apontarem situações de exploração. Então tentou transformar o carnaval em festa de encomenda, fazer o carnaval nas avenidas da cidade e falhou, falhou sempre. Carnaval é festa do povo livre e verdadeiro na sua alegria como um mar antes da caçema, a tradição esperava a hora inevitada. (*Carnaval da Vitória*, Antonio Ole, Angola, 1978).

O acontecimento da independência é então situado numa outra temporalidade que perscrutava a já fadada condição colonial, e o carnaval, considerado como uma festa espontânea do povo nas ruas e sempre de cunho politizado, é apresentado como a melhor forma de celebração do outro tempo pretendido. Com esse filme flagram-se várias situações em que trabalhadores de diversas áreas preparam, junto aos seus ofícios, a grande festa entrecruzando seus afazeres com as preocupações do festejo.

Um outro fator elementar para pensar os projetos de angolanidade presentes em *Carnaval da Vitória* é a presença da voz da periferia de Luanda. A confiança e o compromisso do povo com os ideais do MPLA estão presentes nesse filme nas cores, nas bandeiras, na presença de fotografias de Agostinho Neto, entrecruzando os ensaios da festa, no ritmo retomado e eleito como novo baluarte melódico nacional. Presentes também no discurso de homens e mulheres que demonstram grande alegria, entusiasmo e crença num futuro diferente.

Com as ruas cheias, cenas de exploração e violências são criadas pelos foliões fantasiados com máscaras brancas, simbolizando o passado recente que ali já se projetava distante. Assim, o filme privilegia cenas fechadas, centrando-se quase sempre nos fragmentos, nos detalhes dos acontecimentos, o toque dos instrumentos, as feições das pessoas, as danças. Sobre esse filme, Moorman assinala que mais do que um fiel documento do primeiro carnaval de Angola Independente, o diretor Antonio Ole não apreende só a vida dos trabalhadores envolvidos, mas deixa sua câmera captar e enfatizar a beleza e o drama dos costumes e das danças do carnaval.

Os filmes angolanos serviriam como embaixadores da chamada “nova” nação para a comunidade internacional e os festivais de cinema representando, simbolicamente, palcos de legitimação da luta anticolonial e da cultura nacional finalmente chamada “livre”. Por dentro do território, as narrativas fílmicas poderiam servir aos objetivos da unidade nacional que o MPLA desejava e imaginava assentada na ideia de que toda diversidade cultural poderia se resolver no projeto de interpretação na qual os africanos do território angolano seriam “ex-pertencentes” das suas “antigas nações”. Se considerarmos que durante um longo período eram os portugueses que disseminavam os sentidos do “ser” político e cultural, identificamos na história angolana pelo menos dois movimentos que disputaram porosidades das fronteiras e das pertencas dos indivíduos que viviam naqueles territórios há tanto tempo lugar de conflitos e perversas disputas. E isso porque não foi meu objetivo investir o foco em vários outros possíveis conflitos que estes africanos experimentaram nas suas relações entre os diferentes grupos que lá viviam e vivem nem as investidas dos outros movimentos/partidos, como foram a UNITA, FNLA e a UPA.

Não basta captar imagens através do visor da câmera: toda *atmosfera de sentidos* que ficou de fora do enquadramento é material de reflexão e inspiração tanto do cineasta quanto do espectador. Por isso, Ruy Duarte começava seu filme *Como foi, como não foi* (1977) com estas ideias que estão na epígrafe deste subcapítulo: “Ver a realidade através/ Do visor da câmara/ Manter-se atento a tudo/ Quanto se passa a volta da/ Imagem enquadrada. Fixar-se por outro lado/ No futuro”: A equação seria um olho no enquadramento, outro nas imagens sugestivas e ambos fixados no futuro: eis o projeto de educação visual dos homens e mulheres inseridos nas políticas de descolonização em Angola, sugerido por Carvalho.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

**música da luz
quadrado luminoso
olhos da geração da utopia
ou as imagéticas das esculturas dos tempos
quando os olhos descortinam um panorama humanizado⁹⁶**

Imagem 46: Marcelino Vespeira. *Ritmo*. 1957. Angola. Carvão s/ papel, 48 x 63 cm



Fonte: PEREIRA, 2011, p. 630.

Quando os movimentos de libertação organizados passaram a lutar contra o colonialismo; quando pessoas pegaram em armas e fizeram uso de instrumentos/linguagens para questionar o sistema vigente, além das frentes militares dos jogos de guerra investiram também nas trincheiras dos sentidos, na construção de outras narrativas, deslocando conceitos, resignificando símbolos, como: luta, história, cultura, nação. Fenômeno perceptível em algumas ações nas esferas políticas e culturais em Angola, que incluía pessoas que estavam envolvidas na luta anticolonial assim como na legitimação do sistema colonial. Observa-se que se no campo político as lutas são travadas entre Portugal e Angola, no universo das pertenças, das linguagens, dos sentidos e significados, os embates são também postos. Após a conquista da independência, as questões culturais continuarão sendo estruturantes para legitimar o outro governo e celebrar os princípios hegemônicos de

⁹⁶ Este jogo de palavras é uma organização de expressões que aparecem ao longo da tese: “música da luz”: Aumont (2004); “quadrado luminoso”: Oliveira (1963); “olhos da geração da utopia”: Luísa D’Almeida; “escultura do tempo”: Tarkovski (2010); “o olho descortina um panorama cada vez mais humanizado” Fanon (1968)

unidade e o meu interesse foi articulá-las em narrativas e interpretar entre fragmentos desse processo.

Aos intelectuais, artistas e políticos envolvidos nas lutas de libertação ou na consagração da presença portuguesa em Angola estavam postos os desafios da construção convincente de uma hegemonia e legitimidade políticas que são perpassados por dimensões culturais. Esta premissa orientou estratégias e práticas ao longo do processo da luta de libertação colonial e, como vimos nesta pesquisa, configuraram-se também numa das preocupações do Estado independente, constituído, sobretudo, pelos integrantes da geração de uma das frentes da luta.

A chamada *descolonização das mentes*, isto é, a superação dos sistemas simbólicos do colonialismo, foi considerada pelos intelectuais combatentes tão importante quanto as descolonizações políticas e econômicas e aqui analisei algumas opções de determinados atores por mim selecionados. E isso perpassava e perpassa gestões, projetos e ações ligadas às dimensões culturais, quais sejam: construção de uma literatura engajada; produção, circulação e consumo de imagens sintonizadas com os projetos de sociedade que se tentavam construir; remodelação das bases pedagógicas, entre outros.

A câmara que foi deslocada pelos considerados homens de cultura do centro geográfico, político e social de Angola e adentrou os interiores da jovem-velha nação depois da independência, foi parte constituinte dos direcionamentos da política pós-colonial, isto é, desdobramentos de projetos pensados no tempo da luta pela libertação. Era fundamental construir estratégias de visibilidade dos projetos de sociedade engendrados por cada grupo que lutava pela conquista da independência, mesmo quando um deles chegou ao poder e, assim, tentar compor uma ideia de unidade no quebra-cabeça identitário no território angolano. Mesmo porque, após a independência, os conflitos continuaram entre o MPLA e a FNLA e UNITA.

A condição pós-colonial como fenômeno experimentado pelos sujeitos envolvidos nas disputas é mesmo complexa e urgente. Pôs e põe em relevo questões que envolviam e envolvem temporalidades do presente, passado e futuro; questionou e questiona e/ou fez e faz sobressair essencialismos; exigiu e exige posicionamentos relativos à relação tradição/modernidade, ao mesmo tempo em que deixou/deixa em aberto possibilidades subversivas, reclamando negociações entre memórias e identidades. Em meio à constante

impressão de caos, os processos de hibridizações pareceram e parecem ser o espectro que rondou e ronda as múltiplas demandas sociais, desfigurando relações de poder e instaurando outras.

O território das práticas culturais nesses *cenários pós-coloniais* destaca-se como meio privilegiado de compreensão de nuances e arestas no estudo do processo de constituição da outra nação angolana e, nesta pesquisa, fui inclusive à busca de filiações mais remotas, como foi o caso da geração dos grupos sociais dos chamados brancos, negros, mestiços e crioulos do final do século XIX. Percebi que suas ideias ressoaram na organização da luta nacional nas configurações modernas entre os anos 40 e 50 do século XX – período em que a bibliografia que consultei me sinalizou concordâncias em relação ao nascimento do MPLA, o que discuti no Capítulo II.

Ao longo das reflexões aqui feitas, vimos os diferentes lugares das subjetividades humanas marcadas pelas contradições, ambiguidades e, da mesma forma, parciais, dotadas de historicidades e permeadas de sentidos, que não estavam alheios às especificidades desses contextos. Os conflitos referentes aos direcionamentos que a chamada “Nova Angola” deveria seguir no fluxo dos projetos das lutas anticoloniais constituíram-se em multiplicidade de projetos de identidade, e, dessa forma, colocaram em cheque as estratégias optadas pelo Estado financiador de algumas práticas culturais, bem como as contradições inerentes a elas.

O presidente do MPLA e, logo depois da independência, presidente também da República Popular de Angola e da União de Escritores de Angola (UEA), Agostinho Neto era poeta, considerado por alguns dos seus pares um intelectual visionário, portanto, “um homem de cultura”. Assistindo aos filmes feitos pelos angolanos, percebi que se tornou uma prática recorrente dos realizadores fazerem citações de trechos dos seus entendimentos sobre “cultura” e “cultura angolana”. Esse dado pode sugerir que além de mentor político, ele também orientava significados das dimensões culturais da chamada “nova” nação.

Em 08 de janeiro de 1979, alguns meses antes da sua morte, ele proferiu um discurso na cerimônia da tomada de posse do corpo dirigente da UEA para o Biênio 1979/1980 e na ocasião, o mesmo lembrou o compromisso dessa instituição em dinamizar a produção literária, de modo a não perder de vista o compromisso dos escritores com a política. As tarefas dos outros corpos gerentes deveriam superar os encargos burocráticos e

administrativos, pois a análise crítica dos materiais literários seria um objetivo maior dentro do contexto da “nação angolana”. (NETO, A., 1980, p. 42).

Neto esclarece que antes de falar em literatura era necessário falar sobre cultura. Aos intelectuais foi reivindicado ou cobrado o fato de que os mesmos já hesitavam e duvidavam “se a cultura portuguesa que serviu algumas camadas angolanas desligadas do seu povo é ou não aquela que deveria ser apresentada como a emanação cultural do povo angolano” (NETO, A., 1980, p. 43). E é exatamente por meio desta dúvida que poderiam chegar à afirmação de que a cultura não poderia inscrever-se num nacionalismo exagerado nem pretender evitar o dinamismo da vida. Neto definia cultura como algo que evolui com as condições materiais, de modo que em cada etapa do processo evolutivo corresponderia a uma forma de expressão e de concretização no que ele chamava de “actos culturais”. A cultura resultaria, portanto, da situação material e do estado de desenvolvimento social. É assim que parece que ele questionava os chauvinismos, em nome do que considerou vocação universalista.

No caso específico de Angola, dizia Agostinho Neto que a “expressão cultural” era resultado de um processo definido entre a *cópia* e a *aculturação*.

E, no contexto angolano, a expressão cultural resulta, senão de cópia – por enquanto –, pelo menos do resultado de uma aculturação secular, pretendendo reflectir a evolução material do povo, que de independente se tornou submisso e completamente dependente para voltar a ser independente em novas condições. Há que recorrer de novo à nossa realidade, sem chauvinismos e sem renunciarmos à nossa vocação universalista. (NETO, A. 1980, p. 44).

O presidente da UEA esclarece sobre a necessidade do *retorno* que resultaria na construção de outros referenciais identitários que, ao serem percorridos, novamente faria possível conquistar o reconhecimento da “vocação universalista” de Angola, um “novo país” na geopolítica mundial. No percurso de sua argumentação, tece crítica ao chauvinismo cultural, identificando-o como “prejudicial” e o compara ao conceito de *cultura proletária* da *Revolução de Outubro*, na Rússia. Neste caso, teria havido um movimento de insistência “na ideia de o país soviético ter forçosamente que fruir, e aproveitar-se para a elaboração de uma nova cultura socialista, voltada para as massas, do patrimônio cultural herdado” (NETO, A., 1981, p. 44).

É diante deste projeto de sociedade amarrado ao conceito de *realidade socialista* que o presidente demonstra um posicionamento de crítica.

Se os estimados camaradas e colegas me permitem, direi que não podemos cair em esquemas ou estereótipos como os teóricos do *realismo socialista*. A par da nossa capacidade nacionalista, teremos de intervir de modo a inscrever-nos no mundo, à medida que formos assumindo a realidade nacional. (NETO, A., 1980, p 45, ênfase do autor).

Neto amplia a ideia de constituição do que ele chamou de “povo angolano”, e utiliza a expressão “pedaços” para se referir à multiplicidade e/ou fragmentação que experimentavam os angolanos no período pós-independência. Diz ele: “A cultura do povo angolano é hoje constituída por pedaços que vão das áreas urbanas assimiladas às áreas rurais apenas levemente tocadas pela assimilação cultural europeia” (NETO, A., 1980, p. 45).

O mosaico a ser montado a partir de tais “partes” deveria, portanto, percorrer espaços e experiências dos angolanos, considerando os múltiplos tempos, espaços e dimensões dos mesmos. A cultura desse povo era necessariamente um vir-a-ser, construído num processo histórico urgente da pós-independência. Como ele afirmou na expressão supracitada, a partir de ações conjuntas à “capacidade nacionalista” dos angolanos, é que os mesmos poderiam se inscrever no mundo, à medida que fossem assumindo uma “realidade nacional”, situando Angola, portanto, na história universal. Se os ocidentais tinham sequestrado a dignidade existencial e solapado as dimensões das experiências históricas dos africanos, era chegada a hora de os mesmos retomarem um lugar de poder e reconhecimento, preocupação muito presente nos textos dos intelectuais combatentes aqui considerados. A construção do “novo” não era imagem rabiscada em folha em branco, mas antes um processo instaurado no existente modificado: um outro. Nas palavras de Bhabha (1998, p. 69, aspas do autor), seria um movimento “que acompanha a ‘assimilação de contrários’ que cria a instabilidade oculta que pressagia poderosas mudanças culturais”.

Em relação às possibilidades de trânsito com outras culturas, esse presidente destaca que “desenvolver a cultura não significa submetê-la a outras”: “Há que analisar profundamente a realidade e utilizar os benefícios de técnica estranha só quando estivermos de posse do patrimônio cultural angolano”. É importante observar que por causa da perspectiva do devir, onde e quando a cultura angolana se revelaria sintonizada com um possível “tempo da independência”, Agostinho Neto perdia de vista que aquele tempo já

impulsionava outros rumos ao presente. A “nova ordem” de coisas era já manifestação de trajetórias de angústias, lutas, gritos e sussurros do passado – que, naquele momento, materializava a práxis dos revolucionários. Em suas palavras:

É certo que o mundo está imbricado em um determinado sector de tal maneira que é difícil nós podermos desprezar aqueles que convivem connosco. *Nós não podemos fazer com que esqueçamos completamente a cultura europeia. Não é possível.*

De certo modo nós somos europeus, de certo modo os europeus são africanos. Não podemos esquecer os latino-americanos e nós também somos de certo modo latino-americanos. Não podemos esquecer os asiáticos porque de certo modo são também africanos e de certo modo nós também somos asiáticos. São! (NETO, A. 1980, pp. 60-61, ênfase minha).

Agostinho Neto assume a perspectiva das múltiplas pertencas para afirmar também a diferença, ser diferente fazendo parte de toda humanidade (FANON, 1968 e BHABHA, 1998). Mas o que é que poderia ser Angola e os angolanos? Para ele, sintetizar estas questões nos primeiros anos depois da independência era muito difícil, já que além de o território angolano ser composto por muitas “ex-nações”, a autenticidade e o vigor das expressões culturais do povo ainda estariam à mercê do grau de envolvimento com os europeus, o que, de algum modo e contraditoriamente, os “enfraquecia” ou não. Outro aspecto destacado por ele dizia respeito à distância entre o nível de produção material e espiritual, ou seja, para ele, Angola tinha ainda muitos problemas de ordem econômica para dar conta, de modo que a produção espiritual ficaria comprometida, pois eram outras as prioridades. De certa forma, uma perspectiva da cultura como linearmente derivada da economia, segundo uma certa leitura de Marx, vigente na época e até hoje ainda aceita por vários grupos no mundo.

Ele lamenta a não-profissionalização dos artistas naquele contexto. Estes se dedicariam à produção artística apenas no período de férias ou nos finais de semana.

Não possuímos ainda suficiente produção material para nos ocuparmos intensivamente da produção espiritual. Precisaremos de mais tempo; mas, Camaradas Escritores, esse tempo não pode ser dispensado a uma acomodação a temas e formas importadas.

A cultura angolana é africana, é sobretudo angolana, e por isso sempre consideraremos ultrajante a maneira como o nosso povo foi tratado por intelectuais portugueses.

Se não possuímos ainda a capacidade de transformar o escritor em profissional da literatura ou da pesquisa cultural, tenderemos aí, e algumas propostas feitas pelo Secretariado poderão ser atendidas para períodos

excepcionais de férias ou para fins de semana ativos. (NETO, A. 1980, p. 46).

Os lugares das produções e dos atos culturais eram importantes, mas não seriam ainda uma prioridade para o governo angolano. O presidente poeta não apenas tece críticas e analisa a situação cultural de Angola, mas também sugere encaminhamentos:

Mas no meu entender, será necessário aprofundar as questões que derivam da cultura das várias nações angolanas, hoje fundidas numa, dos efeitos da aculturação dado o contacto com a cultura europeia e a necessidade de nos pormos de acordo sobre o aproveitamento dos agentes populares da cultura e fazermos em Angola uma só corrente compreensiva da mesma. (NETO, A. 1980, p. 47).

Observamos que o desejo de síntese conduziria as práticas políticas voltadas às questões da cultura e este desejo, que Agostinho Neto dataria no pós-independência, buscava dissolver as nações existentes em Angola, a partir de uma ideia de fusão de todas elas na perspectiva de Angola do MPLA, revelando traços do seu projeto de hegemonia. A chamada “nova Angola” resultaria de um movimento de atração das múltiplas angolanidades organizadas numa “só corrente compreensiva da mesma”. Por que não dataria antes? Segundo Benjamin, a história é descontínua, crítica que se refere tanto a um passado congelado como a um presentismo sem passado. Por isto este filósofo questiona nas teses sobre a história tanto o historicismo como o chamado marxismo e coloca tanta ênfase nas questões da memória (BENJAMIN, 1994, p. 222-232).

Assim, com as contribuições de Eagleton (2005, p 16-17), a cultura poderia ser uma espécie de pedagogia ética que tornaria todos os angolanos aptos para a cidadania política ao liberar o eu ideal ou coletivo escondido dentro de cada um? Ele se referia a um eu que encontraria sua representação suprema no âmbito universal do Estado que, por sua vez, encarnaria a cultura, a qual materializaria a humanidade comum?

Metodologicamente, o presidente de Angola e da União dos Escritores sugeriu que os escritores apresentassem no próximo congresso do partido, o resultado das pesquisas das culturas angolanas e dá as seguintes diretrizes:

Como o botânico, ou o zoólogo, o cientista ou o filósofo, reunamos os elementos todos, analisemos, e cientificamente, dentro dos próximos dois anos, apresentemos os resultados. E chegaremos à conclusão que Angola

tem uma característica cultural própria, resultante da sua história ou das suas histórias. (NETO, A., 1980, p. 47).

Aos escritores, portanto, estaria a responsabilidade de conduzir as diretrizes culturais pelas quais o povo angolano se revelaria, inclusive por meio de uma possível descoberta científica. Este grupo ainda daria as orientações para outros agentes da cultura, como artistas plásticos e os órgãos de difusão de notícias junto das massas populares. Na verdade, a aparente hierarquização (escritores X os outros artistas) talvez tivesse relacionada ao fato de que naquele momento do país a UEA fosse a entidade de artistas mais organizada. Além disso, uma parte significativa dos expoentes do MPLA eram escritores, como era o caso do próprio presidente. Mesmo assim, Agostinho Neto afirma em seguida: “penso que é necessário o mais alargado possível debate de ideias, o mais amplo possível movimento de investigação, dinamização e apresentação pública de todas as formas culturais existentes no País, sem quaisquer preconceitos de carácter artístico ou lingüístico” (NETO, A., 1979, p. 48).

Sabemos que foi um escritor, Luandino Vieira, quem esteve à frente da direção das informações (TPA) desde 1975 e do Instituto Angolano de Cinema a partir de 1979, o mesmo ano em que Agostinho Neto proferiu esse discurso aqui analisado.

Quase dez anos depois, em 1988, numa entrevista concedida ao professor Laban (1991, p. 412), Vieira fazia um balanço da produção literária em Angola e considerou que os anos que se seguiram à independência, devido às grandes e radicais transformações, foram inevitavelmente tempos de crise.

Naquela época, doze anos depois do dia 11 de novembro de 1975, o *tempo da independência* ainda não era o da superação, do “*maîtriser*” – para usar sua expressão. Suas considerações sobre a cena literária durante esse período, por exemplo, são muito intrigantes porque para construir seus argumentos ele vai ao passado, no tempo colonial, visando dar conta de explicar a referida crise:

os escritores que produziram literatura angolana de antes da independência eram escritores com uma formação determinada – uma formação em tempo colonial – e muito embora fossem resolutamente anticolonialistas, ao ponto de que todos participaram na luta anticolonialista, o facto de essa sua consciência anticolonialista ter sido forjada na sociedade colonial justifica que, dialectamente, a sua formação seja “colonial”... Os escritores foram forçados, ao longo de sua formação como escritores e cidadãos, a sair da armadilha, a fazer uma ruptura com a

educação, com a origem, com a formação, com os interesses, para passarem ao lado nacionalista. (VIEIRA In: LABAN, 1991, p. 412-413, aspas do autor).

Foram a partir dessas estratégias de construções de outros referenciais por dentro da sociedade colonial que as lutas anticoloniais foram majoritariamente pensadas e articuladas, como vimos nesta tese. Embora se fizessem projeções para um futuro, muitas vezes a delinear imagens paradisíacas, as experiências do período pós-independência poderiam causar paralisações, silenciamentos, hesitações.

Esse fenômeno não foi característico apenas da história de Angola nem diz respeito apenas às lutas pela independência em África. No entanto, Ivo Sousa (2001) faz uma análise deste processo que talvez ajude a ampliar os sentidos das palavras de Vieira. Sousa quer entender as formas pelas quais uma certa imagem paradisíaca fora construída no período das lutas anticoloniais: algo que parece transitar entre as inevitáveis projeções utópicas que são elaboradas em contextos de lutas sociais, assim como as apropriações políticas dessas imagens e, em seguida, o processo de desconstrução destes referenciais diante das experiências em ação. De acordo com ele,

Esta sugestiva imagética do paraíso multiplicou-se rapidamente, convocando tanto os discursos políticos nacionais quanto uma coleção importante de actividades culturais que, da literatura à pintura, muitas vezes em comunicação com os meios anticolonialistas ocidentais, foi representando mais do que analisando a explosão incontornável das independências africanas como a afirmação de um verdadeiro renascimento da humanidade. A ideia de paraíso, com o seu envasamento sacral, mítico e paternal, reverteu-se em lugares de memória que, através de estátuas, invenções de novas personalidades e cultos pessoais, tratou de simplificar a história, transformando processos de longa duração e contradições complexas em rápidos momentos antitéticos, opondo a generosa libertação das independências à miséria do jugo colonial. Muito rapidamente, porém, o paraíso deixou de oferecer a fons vitae, sendo substituído por imagens e temas que passaram a insistir na realidade quase brutal da política, do peso asfixiante do subdesenvolvimento e na inevitabilidade de uma ordem social severa como condição incontornável de desenvolvimento econômico. Pior ainda, os processos originais de libertação anticolonial, convocando formas de construção nacional, como também aspirações democráticas genuínas, foram-se vazando progressivamente em projectos de repressão e arbitrariedade política, elitização e fulanização dos poderes e regimes, cerceando de liberdades e direitos, censura e perseguição, adiando o desenvolvimento econômico e social que todas as declarações de independência prometiam. Finalmente, o tema do adiamento, do atraso e, mais recentemente, da marginalização

do continente africano substituíram definitiva e radicalmente as imagens e programas fundacionais do paraíso [...]. (SOUSA, I., 2001, p. 129-130).

Embora os argumentos de Ivo Sousa tenham sido construídos numa perspectiva generalista, eles lampejam sentidos que dialogam com algumas experiências em Angola, mas indago se são necessariamente estas considerações que estariam nas entrelinhas do posicionamento de Vieira. No caso angolano, há outras questões que precisam ser aprofundadas. De todo modo, em relação ao comportamento dos escritores de Angola, Vieira identifica uma “perplexidade”, assinalando que entre 1975 e 1980 os escritores do tempo colonial, os “mais velhos” (aspas do autor):

não produziram e, quando produziram obras apressadas, quer dizer obras desatentas – por inércia do que vinha de trás ou por insuficiência de meditação, de que não lhes cabe também a responsabilidade, porque em cinco anos um novo real não se articula tão visivelmente que qualquer cidadão compreenda... (VIEIRA In: LABAN, 1991, p. 413).

Este posicionamento de Vieira dialoga expressivamente e por dentro das questões que estão sendo suscitadas nesta tese. O escritor põe em evidência o quanto as produções artísticas são, sobretudo, reverberações e desdobramentos das experiências sensíveis que têm no universo do visível uma âncora poderosa. É claro que também crises inspiram processos, fazem criar, mas de acordo com Vieira este não foi o caso de Angola nem dos seus escritores. Ele fala, portanto, de “um certo silêncio”: “essa instabilidade geral tornava a realidade tão fugidia, tão movediça, que poucos escritores se abalançaram a construir ficções sobre uma actualidade que não dominavam, que não compreendiam, ou de que tinham medo [...]” (VIEIRA in: LABAN, 1991, p. 416).

O que se pode inferir em relação à produção cinematográfica e aos cineastas desta mesma época?

Num sentido que parece se opor a estas considerações em relação à literatura, os filmes feitos na transição e nos primeiros anos da independência são identificados por muitas pessoas como o tempo áureo da produção das imagens em movimento neste país.

Para Jorge Antonio, cineasta português que vive em Angola já há muito anos, - que inclusive realizou um filme que foi a primeira co-produção Angola-Portugal, *O Miradouro da Lua* (1992) –, há um período mais frutífero deste cinema em Angola e que corresponde a 1975 – 1978. Ele acabou de lançar um livro juntamente com Maria do Carmo Piçarra, cujo

título é *Angola: o nascimento de uma nação*. Quando o entrevistei, o livro ainda estava no prelo:

Jorge Antonio: [...] o cinema angolano vai até 1978, depois acaba.

Leandro Bulhões: Por que você coloca assim uma demarcação...?

J.A.: Porque foram efetivamente os anos [...] do nascimento do novo país e o nascimento do cinema do novo país: “quero mostrar esse novo país”, percebes? “Quero mostrar esse novo país ao mundo”, no sentido, “nós temos isso, nós temos aquilo” e então tudo foi documentado, tudo foi filmado. Os melhores cineastas são dessa altura, os melhores filmes são dessa altura, não é? Os documentários, ficção, etc e etc. O que acontece depois com a ideia da guerra, com a continuação da guerra, com o não haver “dinheiro” para fazer filmes, é obvio que começou tudo a cair, que tu tens um período até *O Miradouro da Lua* [1992], por exemplo, não há nada. E com esse *Miradouro da Lua*, nós de alguma forma podíamos achar que poderia ser um marco para o cinema, mesmo apesar da guerra, o cinema poder existir em co-produções, [...], mas isso não aconteceu. Por isso, só vai voltar a ter cinema em Angola pelo Estado, em 2004.

[...] No início era tudo pro país, ou seja, as pessoas iam, saíam para rua, aliás, estavam até organizadas por grupos. Havia até uma coisa que chamava “domingo, sábado, do não sei o quê” [...] “Sábado do trabalho”, acho que era “sábado do trabalho”. A própria população da cidade se organizava para limpar a cidade... As pessoas trabalhavam e ao fim de semana saíam para a rua para limpar as ruas, as praias, ou seja, havia, se quiser, um sentimento geral, que “esse é o nosso país”, “ganhamos a independência”, “vamos cuidar do nosso país”, essa era a ideia. [...] Devem ter sido os únicos anos, os únicos momentos em que havia uma consciência social.

L.B.: Que tipo de Angola que você acha que aparece nesses filmes desse primeiro momento. Que angolanidades esse cinema...

J.A.: Queres dizer, uma verdadeira Angola? Ou seja, uma Angola aberta para o mundo.

L.B.: Uma Angola possível, né?

J.A.: Uma Angola possível, aberta para o mundo, que não se escondesse do mundo, como veio acontecer a seguir, ou seja, uma Angola sem medo do mundo. Mostrar as diferentes etnias, as diferentes línguas, as diferentes paisagens: tudo! Nós estamos aqui, nós temos nossas coisas. A Angola verdadeira é a Angola da ideia da independência. É a Angola dos ritmos, do carnaval de vitórias, essa é a Angola de verdade.

L.B.: ... [...] Mas depois temos a morte do Agostinho Neto...

J.A.: Exatamente. O procedimento é quase como uma clivagem nesses ideais de independência desse novo país. É curioso isso, porque eu acho que passa por aí também, ou seja, de repente, aquele líder, aquele primeiro presidente que conduzia aquela missão...

L.B.: Quando ele morre... Tem um mito ali, uma coisa...?

J.A.: Tem ali uma coisa que quebra! Se tivesse durado mais uns tempos... Mas também temos que ver: o Agostinho Neto era um homem de cultura, era um poeta também, era alguém com sensibilidade [...] era alguém com uma sensibilidade artística, digamos assim⁹⁷.

⁹⁷ Entrevista concedida a mim em fevereiro de 2012, em Lisboa.

A ex-diretora da Cinemateca de Angola, Luísa D’Almeida em entrevista concedida a mim, falou de uma “geração da utopia” no cinema. Ela tomou emprestado o título do livro do escritor angolano Pepetela, no qual esse autor se refere à época das lutas anticoloniais e dos primeiros anos que se seguem à independência entre sonhos e frustrações dos seus mentores. D’Almeida pontua os conflitos e massacres de 1977 da Revolta Ativa e a morte de Agostinho Neto em 1979 como dois grandes traumas para a história recente daquele país que começava e dois fortes impactos nas estruturas de pertencimentos daquelas pessoas que ajudaram a forjar os projetos da sociedade independente.

Nas memórias do cineasta Antonio Ole também os massacres de 1977 e a morte de Agostinho em 1979 – que implicou numa outra configuração política nesse país –, são dois pontos de referência com relação aos seus projetos políticos e artísticos. Na entrevista que ele concedeu a Dias (In: MACHADO, 2004), Ole afirma que foi uma época em que muitas pessoas saíram de Angola, inclusive seus pais e outros familiares:

Todo o processo me interessava muito. Eu tinha vinte e poucos anos e toda a efervescência que existia em Angola era uma coisa que eu queria viver. Mas, por outro lado, a frescura, a esperança e a energia acabaram por desembocar numa certa frustração. Quando chegou o pessoal do maquis⁹⁸, nós que tínhamos estudado no liceu e tínhamos uma consciência política elevada, rapidamente percebemos que não tínhamos qualquer lugar. Pertencia a uma geração a que alguns intelectuais do MPLA chamavam de ‘geração queimada’. Eu, com vinte e poucos anos, não me sentia nada queimado. Mas percebi a metáfora. Em cima desta frustração, comecei a sentir um certo desgaste, um certo cansaço. *Tinha visto muita coisa que não queria ver*, como realizador de televisão, situações de uma brutalidade muito grande e de uma violência extrema. Sem pensar, comecei a observar-me e a ver que estava a auto-censurar-me. Era uma coisa terrível para mim. Até que um amigo, um professor de uma universidade americana, me convidou para ir aos Estados Unidos tentar alguma coisa. Levei alguns filmes debaixo do braço. (OLE In: MACHADO, 2004, p. 21, ênfase minha).

Ole queria estudar na Escola de *Lodz*, na Polônia, pois era fascinado pelo cinema de Polanski, mas acabou sendo mais fácil o caminho norte-americano. Foi estudante visitante na Universidade da Califórnia, em *Los Angeles* e, depois conseguiu entrar no *American Film Institute*, onde se formou como realizador de cinema. Seu objetivo era voltar para Angola

⁹⁸ Ele deve estar se referindo a outra configuração política que se instaura no poder em Angola e que lá está até os dias atuais.

assim que tivesse terminado o curso e é o que faz. No entanto, embora com o diploma nas mãos, na sua perspectiva, algo havia mudado radicalmente no país e parece que com mais veemência no mundo das imagens em movimento, de modo que não encontrara mais jeito de dar seguimento aos trabalhos no cinema.

[...] sempre prometi às pessoas que regressaria quando tivesse acabado o curso para o pôr em prática. E regresso. Quando chego a Angola, aquilo que já era a pequena estrutura do cinema angolano tinha ido por água abaixo, porque foi feito um erro: enquanto o cinema foi encarado com um certo carácter artesanal, com erros, mas com uma grande frescura, fizeram-se filmes, mas quando se quis transformar o cinema numa indústria deram cabo do cinema. Não havia condições. Acabei por ficar ali montes de tempo, até que decidi acabar com isso. Tomei uma decisão, a mais sábia que já tomei até hoje: ser um freelancer, ser gestor do meu próprio destino e do meu trabalho – quero ser um artista, fazer as coisas à minha maneira. E voltei a tempo inteiro às artes, à fotografia, à pintura, à escultura. (OLE In: MACHADO, 2004, p. 23).

Parece que as mudanças nas dimensões políticas de Angola alteraram também outras dimensões e não necessariamente numa relação causa e efeito. De qualquer maneira, uma clivagem era perceptível nos finais da década de setenta, de modo que já se falava numa “geração queimada” da qual ele e tantos outros faziam parte. De fato, no início dos anos oitenta se consegue organizar uma estrutura para dar continuidade às produções cinematográficas – como expus no Capítulo IV na voz de Luísa D’Almeida –, mas se observa uma queda vertiginosa em quantidade e qualidade dos filmes. Os olhos da “geração da utopia” estariam “queimados”? A perplexidade, a incompreensão, o medo teriam também paralisado os cineastas?

Se este foi um período que sinalizava uma crise no mundo das imagens, por outro lado, fora um outro de reflexão do acervo fílmico. D’Almeida contou-me que uma das primeiras atividades que realizou na Cinemateca foi uma grande mostra de cinema chamado “Cinema Nosso” que aconteceu em 1981 e que circulou, inclusive, em vários países:

Luísa D’Almeida: ... E há um folhetozinho que eu também não tenho aqui que se chama “Cinema Nosso” que foi feito, escrito pelo Luandino na altura, é um jornalinho, uma coisa pequena... numa altura em que fizemos várias mostras de cinema angolano fora e o que acompanhava além dos cartazes – nós fazíamos cartazes e tudo não é? Além dos cartazes havia este folhetozinho em que ele tentou... verbalizar um pouco o cinema angolano. Eu brincava com ele um pouco dizendo que ele tinha inventado o cinema angolano porque ele via já no cinema angolano várias vertentes,

né? A vertente antropológica em que havia um realizador que é o Ruy Duarte de Carvalho; a vertente, digamos, de preocupação com as crianças, as crianças de rua etc, que era o Asdrúbal Rebelo. Asdrúbal Rebelo esteve durante muitos anos em Cabo Verde e aqui e agora regressou a Angola e podes também falar com ele; Asdrúbal Rebelo é desta época. Antonio Ole, que era a vertente, digamos, cultural, artística. Antonio Ole lhe pode falar isso... portanto, estas pessoas têm que ver, falar com elas...

54'13": Leandro: Então o ...

Luisa: O Ruy Duarte [...] não gostava de falar de cinema, mas infelizmente já não existe, pois... mas ele deixou muita coisa escrita e há alguns cartazes... que inclusivamente houve uma exposição aqui quando ele morreu, dos livros, de toda a produção dele e também apareceram alguns dos cartazes dos filmes dele [...].

L.B.: Eu vi quase toda obra...

L.D.: Pronto, se existe está na Cinemateca... as condições não são muito boas. Ou são? A imagem?

L.B.: As que eu vi estão boas, estão digitalizadas, tem pelo menos seis destes filmes e alguns deles estão também naquela mídia...

L.D.: Então, nesse nosso "Cinema Nosso", como ele chamou ao folheto, também há outra vertente que é a vertente militar de acompanhamento do exército na defesa nacional, que eram os Irmãos Henriques. Portanto, ele conseguiu, ele organizou os realizadores que existiam na altura em tendências dentro do cinema e que realmente existiram.

L.B.: [...] Então isso foi pensado pelo próprio Luandino? É por isso que a senhora fala que ele inventou o cinema em Angola?

L.D.: E tá escrito! De certa maneira isso não teve seguimento... depois mudou não é? Mas naquela altura era o que existia, houve a proposta.

L.B.: Isso em 79, 80?

L.D.: Esse do caderninho saiu... ora, nós fomos a Moçambique em 81, ora, o Chico também foi... é em 81 por aí... O caderninho deve ter saído em 81, foi quando fizemos a primeira mostra grande que foi pra fora. Fomos a União Soviética, fomos a Moçambique, fomos também a Cuba... É possível que isso também exista na Cinemateca Brasileira, nas duas. Houve mostra de cinema angolano lá. Eu fui com Luandino [...].

L.B.: Então esse "Cinema Nosso" foi pensado em Angola por vocês, não é? Era um projeto de exibição destas imagens angolanas...

L.D.: Sim, sim, e não foi pensado por nós, foi por Luandino Vieira. É preciso dar-lhe esta autoria porque realmente ele é que viu... era o que estava a passar e ele tentou ver, são tendências. Este Asdrúbal ele gostava de filmar crianças, crianças de rua etc., ele gostava. O Ruy, pronto, ele nem sequer ainda tinha feito a sua formação académica, mas já tinha aquela sensibilidade incrível; o Antonio Ole, pronto, era um artista e os Irmãos Henriques... Infelizmente a parte de cinema parece que também não existe nada. Há um filme feito por um deles que é o Carlos Henrique, que é no Zimbábue, porque eles foram ao Zimbábue na altura da independência que é a cores, é um documentário a cores que eu nunca mais vi esse filme... E outro dia falando com o Chico, Chico estava muito emocionado porque ele agora é médico e disse que vinha este ano no festival de cinema houve prémios que deram e mandaram-lhe um troféu [...], ninguém mais se lembrava dos Irmãos Henriques, as coisas desapareceram, mas este ano

reconheceram o trabalho deles. Porque eles iam realmente com as câmeras por aí a fora e filmaram imensas coisas da guerra.

L.B.: O interesse maior deles era esse tema... ou foi Luandino que indicou?

L.D.: Não, não, não sei por quê. Tem que perguntar a eles, mas possivelmente estavam no exército na altura, nas Flapa, e como gostavam de cinema, pronto, eram os três irmãos, aproveitaram e tinham uma formação já diferente do... e foram... e portanto eles têm muitas coisas... fale com Vitório. Ele é professor de cinema e de vídeo na escola portuguesa em Luanda⁹⁹.

No folheto do “Cinema Nosso: primeira mostra de cinema angolano” (1981), cuja autoria, de acordo com D’Almeida, foi de Luandino Vieira, festejavam-se os quase cem filmes feitos em seis anos de nação independente. Como diretor do IAC teria percebido as tendências desta cinematografia, que nas palavras de D’Almeida, teria, portanto, inventado o cinema em Angola, exatamente por ele ter encontrado categorias que faziam da coleção de filmes um conjunto de linhas temáticas: infância, etnografia, militarismo e cultura. Interpreto estas tendências como: a infância como uma metáfora do país que nascia, o futuro e, claro, a propaganda do recrutamento; a etnografia como o lugar de reflexão das possibilidades de unidade nacional via meios de reestruturações das “ex-nações” e dos inúmeros sentidos de pertença e das riquezas culturais do que era considerado tradição desses povos; o militarismo a evidenciar elementos de força e legitimidade num país que estava vivendo o que os angolanos do MPLA chamavam de “II Guerra pela libertação” e a cultura como um lugar de pensar as memórias, a cultura popular urbana, os sentidos de pertença no presente, as artes, entre outros. A organização dos filmes nos blocos e na configuração total da mostra gerava uma narrativa através da seleção dos 21 filmes selecionados¹⁰⁰.

Os filmes também deixavam ver os realizadores através das suas marcas: as marcas da guerra, as marcas das chamadas precariedades técnicas, as marcas da utopia e da propaganda política. Assim, os jovens cineastas angolanos eram apostadores nas técnicas que resultavam em experiências estéticas dum vir a ser; eram, nas palavras de Vieira,

⁹⁹ Entrevista concedida a mim em fevereiro de 2012, em Lisboa.

¹⁰⁰ *Uma festa para viver* (1976) e *Como foi, como não foi* (1977), de Ruy Duarte; *Carnaval da Vitória* (1978), de Antonio Ole; *Retrospectiva* (1976), de Sousa e Costa (Coletivo Promocine); *Nascidos na luta, vivendo na vitória* (1978), de Asdrúbal Rebelo e *Eu sou, eu era, eu quero ser... Pioneiro político* (1977), de H. Ruivo Alves são filmes que fazem parte do corpus desta tese e fizeram parte dessa referida Mostra.

“artesãos” “que tem vindo a desenvolver o seu trabalho de produção em simultâneo com o da sua formação. Aprendendo cinema enquanto fazem cinema”:

É um cinema que relata a realidade, que *participa* dessa realidade, que *intervém* nessa realidade. De uma forma directa, imediata, em “jornais” informativos ou de agitação-propaganda, até a forma mediatizada da organização de um tema cultural, *é sempre com base e participação de documentos que se organizam estes filmes*. Quer sejam os da tradição oral ou de formas tradicionais face à organização do País, quer sejam produtos ou manifestações culturais, *o que se filmou nestes primeiros anos é sempre um documento no sentido de recolha, no sentido do tratamento que os cineastas deram a esta matéria, no sentido do filme que resulta e fica como contribuição não só à história do cinema nacional mas também à história da nação, do País.*

O cinema angolano vive mergulhado na história e reflecte-a com verdade, sob formas diversas em que o temperamento individual dos seus criadores se começa a destacar. (CINEMA NOSSO, 1981, s/p, ênfase minha).

Vieira parece compreender este cinema da urgência também ora como um trabalho de operação narrativa historiográfica-cinematográfica, ora como uma possibilidade de arquivos das memórias visuais daqueles anos que viam “nascer”, espantados, uma nação. Calcado na documentação e “mergulhado na história”, é um cinema que não pretendia apenas “relatar” a realidade, mas participar e intervir, de modo que as ideias de construção ou de apropriação daquele tempo que eles sentiam ser de transição também deixavam marcas. Mas era, sobretudo, um cinema que falava do presente, da urgência, como diria Duarte, mesmo que se inspirasse no passado, afinal, as memórias se ancoram em processos de presentificação de dimensões do passado que ainda permanecem no agora da reconhecibilidade (BENJAMIN, 1994).

A discussão a respeito dos significados do tempo atravessa épocas, territórios, civilizações. A observação dos discursos dos intelectuais aqui analisados ao longo desta tese indicou práticas anticolonialistas pautadas por visões de um chamado *novo*, constituído de reelaborações das dimensões de temporalidades. Para além de um passado marcado pelas dores do colonialismo ou de um futuro paradisíaco utópico, o presente, portanto, era lugar catalisador de traumas e esperanças. Este *tempo da independência* parece dialogar com as clássicas reflexões feitas por Santo Agostinho, para quem a perspectiva tríade passado-presente-futuro era encerrada na dimensão da experimentação do aqui-agora, a “visão presente das coisas presentes”. Ou, como sugeriria Bhabha, falemos do presente como

“parte essencial que torna a essência visível” (2007, p. 213); o *todo passado* e o *todo futuro* se organizam como estruturas narrativas no presente, nas estruturas dos visíveis – que também guarda os invisíveis. Quando a crise chega também ao cinema estariam os cineastas “doentes dos olhos”? Tanto os que saem de Angola – entre outros, Luandino Vieira, Zezé Gamboa, Antonio Escudeiro – como o que lá permanece até morrer, Ruy Duarte. Para Alberto Caeiro, pensar é estar doente dos olhos.

Como a história está centrada nas possibilidades de indagar ou testemunhar a realidade, a história-relato ou história-testemunho, para Le Goff, jamais deixou de estar presente no processo da ciência histórica. Essa relação está intrinsecamente ligada às faculdades da visão e do sentir, “assim, a história começou como um relato, a narração daquele que pode dizer “Eu vi, eu senti” (LE GOFF, 2003, p. 09). “Esta concepção da visão como fonte essencial de conhecimento leva-nos a idéia de que *histor*, ‘aquele que vê’, é também ‘aquele que sabe’; *historien*, em grego, é ‘procurar saber’, ‘informar-se’” (LE GOFF, 2003, p. 18).

Na esteira de Le Goff, “os sistemas técnicos históricos revelam uma ordem técnica”. Mas o que esta técnica pode nos informar sobre as sociedades e sobre os homens? Continua o historiador:

[...] Gordon Childe lembra que, em cada fase, o progresso técnico é um “produto social” e, se procurarmos analisá-lo desse ponto de vista, apercebemo-nos que o que parecia linear é irregular (erratic) e, para explicar estas “irregularidades e estas flutuações”, temos de nos voltar para as instituições sociais, econômicas, políticas, jurídicas, teológicas, mágicas, os costumes e as crenças – que agiram como estímulos ou como freios -, em resumo, para toda a história na sua complexidade. Mas será legítimo isolar o domínio da tecnologia e considerar que o resto da história não age sobre ele senão do exterior? Não seria a tecnologia uma componente de um conjunto mais vasto cujas partes só existem pela decomposição mais ou menos arbitrária feita pelo historiador? (LE GOFF, 2003, p. 43, aspas do autor).

A importância da configuração de linguagens em relação ao processo de organização das temporalidades, sentidos, expectativas, memórias e experiências já fora bastante estudada no mundo ocidental, se se leva em conta, por exemplo, a revolução dos meios técnicos de registro, como é o caso da escrita e as conseqüentes rupturas das relações entre *Clio* e *Cronos*. No século XX, a consolidação de sociedades cada vez mais atingidas por intermediações entre produção e consumo de imagens gerou outras problematizações

acerca das alterações e dinâmicas das experiências sociais. E o cinema, seguindo os passos de Tarkovski (2010, p. 95-96), “foi a primeira forma de arte a nascer em decorrência de uma invenção tecnológica, em resposta a uma necessidade vital. Foi um instrumento de que a humanidade necessitava para ampliar seu domínio sobre o mundo real”. Neste ínterim, a presença dos cineastas na sociedade precisa ser igualmente analisada. Assim, questiona Tarkovski:

Qual é a essência do trabalho de um diretor? Poderíamos defini-la como “esculpir o tempo”. Assim como um escultor toma um bloco de mármore e, guiado ampla visão interior de sua futura obra, elimina tudo o que não faz parte dela – do mesmo modo o cineasta, a partir de um “bloco de tempo” constituído por uma enorme e sólida quantidade de fatos vivos, corta e rejeita tudo aquilo de que não necessita, deixando apenas o que deverá ser um elemento do futuro filme, o que mostrará ser um componente essencial da imagem cinematográfica. (TARKOVSKI, 2010, p. 72).

Se memorização é a capacidade humana de reter elementos do passado, assim como esquecer-los, fazer cinema pode ser uma forma de encaminhamento imagético do movimento da história, no presente. A experiência cinematográfica realiza um elo significativo entre o sujeito e a projeção; indivíduo e obra são peças paralelas que se inter-relacionam. Os operadores da câmera-olho podem recortar e montar pedaços de mundo na atividade infinita de construção de sentidos e formatação de experiências, como há muito tempo já faz a tinta e a pena sob o papel; as cores nas paredes e telas. Se pensamento é imagem, linguagem é jeito de fazer ver e de exercitar narratividades com o visível (que guarda o invisível!) no procedimento de organização de sentidos. Para Tarkovski, ao dominar o tempo, o cinema teria, portanto, no sentido mais pleno, se tornado mais nova musa (TARKOVSKI, 2010, p. 67).

No caso específico da produção cinematográfica em Angola, uma vez iniciada a luta de libertação e conquistada a independência, um tipo de cinema revolucionário não tratou apenas das representações da luta anticolonial ou dos chamados aspectos nacionalistas, havia também uma tentativa de forjar outros códigos culturais de pertença e maneiras de ver o outro e a si mesmo. O estudo das ressignificações, apropriações e construções de outras referências em Angola transitou nas relações entre poder, memória, oralidade, narrativa e imagens. Isto é, as complexas relações no manejo dos significados, sentidos, filiações e pertenças.

A luta pela libertação e os mecanismos de elaboração dos outros códigos de pertença à projetada nação angolana independente instauraram uma legibilidade discursiva assentada na promoção do reconhecimento dos homens e das mulheres negras; ajudaram a quebrar a lógica teleológica de uma história universalista, questionando sua linearidade historicista, ressignificaram a ideia de civilização, inclusive por meio da apropriação consciente de elementos de outras culturas, dentro de um projeto da universalização das coisas humanas. Numa perspectiva fanoniana, os cineastas angolanos, com suas câmeras, ajudaram a *descortinar um panorama cada vez mais humanizado*, diante da busca e tentativas de elaboração de uma outra gramática visual, inclusive decorrente dos processos de apropriação de imagens, temas e abordagens que um dia foram daqueles que tentaram sequestrar a dignidade dos homens e mulheres negras. Inspirando-me em Tarkovski novamente (2010, p. 09), vi que quando a tela se ampliou, o mundo, que antes parecia separar os grupos sociais na terra d'Angola passou a fazer parte destes grupos e de tantos outros, reconsiderando experiências a criar topografias cinematográficas reveladoras de outras possibilidades.

As imagens da geração da utopia ou da geração queimada – se assim concordarmos com D'Almeida e Ole – falaram e ainda hoje falam sobre o direito dos povos de todo o mundo de construir suas próprias narrativas.

A história das imagens feitas em Angola se assenta em inúmeras marcas, fazeres artísticos, lugares subjetivos de enunciação onde as alteridades se embatem em performances que envolvem múltiplas camadas de projetos de sociedade em disputas, o que as singulariza e problematiza Angolas ainda a se descobrirem. É por isso que recontar histórias e esculpir temporalidades parecem estrategicamente fundamentais e constituintes aos seres humanos.

Arquivos e Bibliotecas

Biblioteca Nacional de Lisboa
Biblioteca do Instituto Universitário de Lisboa (ISTE) – Lisboa
Biblioteca da Universidade do Porto
Biblioteca da Universidade de Lisboa
Biblioteca da Fundação Calouste Gulbenkian– Lisboa
Cinemateca Portuguesa
Arquivo Nacional das Imagens em Movimento - Portugal
Centro de Estudos de África, Ásia e Oriente Médio - SOAS – Universidade de Londres
Biblioteca da Universidade de Goldsmith - Londres
Acervo do Festival de Cinema de Língua Portuguesa – Cineport

Periódicos da Cinemateca Portuguesa

Animatógrafo, 02-12-1940. Citado por Luís Pina no artigo Notas sobre os factos que viraram notícias. Revista Filme n° 54 (159) 09-1963.
Jornal O primeiro de Janeiro. “Cinema angolano em franco desenvolvimento”, 6-6-83, Porto.
José Matos-Cruz. Arqueologia do cinema português. Jornal de Notícias, 1990, s/p.
OLE, Antonio. Antonio Ole: um pintor emprestado ao cinema - Entrevista realizada com o cineasta e disponível no catálogo do. In: 11° Festival Internacional de Cinema – Figueira da Foz, Portugal, setembro de 1982.
Revista Cinéfilo. N° 76, 01-02-1930. Lisboa.
Revista Imagem. N° 25. 10-04-1931, p. 06.
Revista Imagem, n° 48, 21-01-1932.
Revista Cinema em Português. Ano 1, n°1, jan/fev, 1994. p 29-33.

Sites consultados

http://www.africafederation.net/Rose_map.htm
<https://almanquesilva.wordpress.com/category/sarah-afonso/>
<http://becre-esct.blogspot.com.br/2010/01/11-de-janeiro-de-1890-ultimato-ingles.html>>.
http://grandmonde.blogspot.com/2007_04_01_archive.html
www.memoria-africa.ua.pt
http://ultramar.terraweb.biz/index_mapas_ultramar_angola.htm

Filmografia

SINALÉTICA¹

a.- antes de	L – arquivo	
As – assistente	Lab - laboratório	pb - preto-e-branco
an – animação	lm- longa metragem	Planif - planificação
apr – aproximadamente	mm - milímetros	prv - provável
c – cor	MM – Média metragem	Pt – Patrocínio
cm – curtametragem	mn - minutos	pt - partes
d –documentário	Mont - montagem	R – Realização
Direc - direcção	mt - metros	rp – Actualidades
Ef - efeitos	Mist - Misturas	Seq - sequência
Exec - executivo	Mús - Música	sg - segundos
f –ficção	Op - operador	SR – Série
Fot - fotografia	P-Produção	
inc – inacabado	p. - após	
int - interpretes		

Filmes portugueses sobre Angola antes da independência que assisti no ANIM

Partida do Regimento de Infantaria 19 de Chaves para Lisboa e embarque para Angola
1914,35 mm - pb - 1 pt. - d.

Angola: Exposição Provincial agrícola, pecuária e industrial
1923, 35 mm - pb - 200 mt. - Posto P - Agência Geral das Colónias - d.

Queda do Dala – Angola
1930, 35 mm - pb – 100 mt. - P - Agência Geral das Colónias - d. - ano prv.

Aspectos do Rio Quanza. Quedas do Lucala.
1930, 35 mm - pb - 270 mt. - P - Agência Geral das Colónias - d. - ano prv

Planalto de Huila
1931, 35 mnrn - pb - 345 mt. - R - António Antunes da Mata - P - Lisboa
Filme - d.

Pesca da Baleia em Angola
1932, 35 mm - pb - 221 mt. - R - António Antunes da Mata – P - H. da Costa - d.

¹ Esta “sinalética” foi gentilmente cedida pelo cineasta Jorge Antonio, a qual orientava sua pesquisa na época em que também estava em processo de realização de pesquisas para seu livro: *Angola: o nascimento de uma nação*.

Fazenda açucareira “Tentativa”

1932, 35 mm - pb - 190 mt. - P - Agência Geral das Colónias - d. - ano prv.

De Lisboa a Luanda

1932, 35 mm - pb - 288 mt. - R. - António antunes da Mata - P - H. da Costa - d.

Acção colonizadora dos portugueses

35 mm - pb - 1 pt. - P - H. da Costa - d.

Do Lobito a Lisboa com o “Lancia”

1933, 16 mm - pb - 765 mt. - 70 mn. - R, P - Gonçalo Cabral - d.

Primeira Exposição Colonial Portuguesa

1935, 35 mm - pb - 2011 mt. - 73 mn. - R, P - Aníbal Contreiras - d.

I Cruzeiro de Férias às Colónias do Ocidente

1936, 35 mm - pb - 1800 mt. - 65 mn. - P - Agência Geral das Colónias - d. 1937

O Feitiço do Império

1940, 35 mm - pb - 3985 mt. - 145 mn. - R - António Lopes Ribeiro - P - Agência Geral das Colónias/Missão Cinegráfica às Colónias de África - f.

Gentes que nós civilizamos

1943, 35 mm - pb - 517 mt. - R - António Lopes Ribeiro - P - Agência Geral das Colónias/Missão Cinegráfica às Colónias - d.

Angola: uma Nova Lusitânia

1944, 35 mm - pb - 900 mt. - R - António Lopes Ribeiro - P - Agência Geral das Colónias/Missão Cinegráfica às Colónias de África - d.

Angola – Riqueza da Terra

1948, 35 mm - pb - 475 mt. - P - Agência Geral das Colónias prv. - d

Angola ao Longo da Costa

1949, 35 mm - pb - 786 rnt. - P - Agência Geral das Colónias - d.

Terras do Planalto

1949, 35 mm - pb - 408 rnt. - P - Agência Geral das Colónias - d.

Protecção ao Indígena – Angola

1949, 35 mm - pb - 325 mt. - P - Agência Geral das Colónias - d.

L’Enseignement em Angola

1950, Ricardo Malheiro.

Luanda cidade feiticeira

35 mm - pb - 600 mt. - R - Ricardo Malheiro – P - Felipe de Solms, Ricardo Malheiro - d.

Sisal de Angola

1951, 35 mm - pb - 645 mt. - R - Felipe de solms - P - Ricardo Malheiro - d.

Obras públicas de Angola

1953, 35 mm - pb - 263 mt. - P - Felipe de Solms – d

Nova Lisboa

1953, 35 mm - pb - 300 mt. - R, P - António de Sousa - d.

Angola: a terra e os povos

1954, 35 mm - c - 300 mt. - R,- António de Sousa - d. - ano prv.

Actualidades de Angola (1 a 14)

1967, 35 mm - pb p 250 mt. - R - Ricardo Mesquita - P -Centro de Informação e Turismo de Angola/CITA - rp.

Angola

1958, 35 mm - pb - 458 lmt. - R,P - António de Sousa - d.

Luanda de Hoje

1961, 35 mm - c -300 mt.- R - Perdigão Queiroga - Sr. (série)- "Portugal, Além da Europa" - d

Luanda dia-a-dia

1961, 35 mm - pb - 300 mto - R - Perdigão Queiroga - P - Tobis Portuguesa - d.

Angola, decisão de continuar

1962, 35 mm - pb - 350 mt. - P - Serviços Cartográficos do Exército - d.

A viagem presidencial a Angola

1963, 35 mm - pb - 550 mt. - R - Perdigão Queiroga - P -
Doperfilme - d. - (trata-se da viagem de Américo Tomás)

A Razão de Portugal

1963, 35mm - pb - 9 mn. - R - Serviços Técnicos das Produções Perdigão Queiroga - P -
Secretariado Nacional da Informação/SNI - d.

Angola é nossa

?

Uma jornada Histórica: Do terrorismo no Congo à manifestação em Lisboa

1963, 35 mm - pb - 550 mt. - R - António Lopes Ribeiro, Perdigão Queiroga - d. - época pr.

A voz do sangue

1965, 35 mm - pb - 2800 mt. - 102 mn - R - Augusto Fraga - P - Manuel
Queiroz, Cinedex - f - (filmado em Angola)

29 Irmãos, Augusto Fraga, 1965
1965, 93' - Manuel Frederico Pressler ?

Angola 66, 1966.
1965, 35 mm - c - 350 mt. - P - Serviços Cartográficos do Exército - d.

Imagens de Portugal N° 353
Licença n° 18447
/ de registo: 300 – 66
Produzido pela Tobis Portuguesa; Patrocinado pelo Secretariado Nacional da informação.

Imagens de Portugal N° 357
Licença N°18588
N Registo 359-66
Produzido pela Tobis Portuguesa; Patrocinado pelo Secretariado Nacional da informação.

Imagens de Portugal. N° 358.
Licença n° 18773. N° registo: 771-66. Classificação: Espectáculo para todos. Produzido pela Tobis Portuguesa. Patrocinado pelo Secretariado Nacional da Informação. 1966. 11'.

Imagens de Portugal, n° 359
?

Imagens de Portugal, n° 360
?

Angola, O ensino, 1966
1965, 35 mm - c - 18 mn. - R - J.N.Pascal-Angot P IntemationalAudio- Vision - d.

Angola – O Café
1965, 35 mm - ? - R - J.N Pascal-Angot - P - IntemationalAudio- Vision - d.

Angola – Economia
1965, 35 mm - c - 1400 mt. - 50 mn. - R - J.N. Pascal-Angot P- IntemationalAudio- Vision - d

Angola – Moçambique (Acção Médico-Social)
1965, 35 mm - c - 33 mn. - R - J.N. Pascal- Angot - P - Intemationalaudio- Vision - d.

Operação Dinamite
1967, ? Pedro Martins.

Regresso à terra do sol, José Fonseca e Costa
1967, 35 mm - c . 19 mn. - R - José Fonseca e Costa - P - Unifilme - d.

O Romance do Luachimo. Lunda: Terra de diamantes
1968, 35 mm - c - 3850 mt. - 140 mn. - R, P - Baptista Rosa - d.

Na Lunda dos Diamantes – Arte dos Povos de Lunda
1969 ? Baptista Rosa.

Postal de Luanda

1970, 35 mm - c - 273 mt. R - Faria de Almeida - P - Telecine-Moro - d.

Angola na Guerra e no Progresso

1971, 70 mm - c - 75 mn. - R - Quirino Simões P -

Serviço de Informação Pública das Forças armadas/SIPFA, Ministério da Defesa Nacional- d. -
cópias em 35 mm - 2070 mt.

L'Angola a Tire de l'Aile (Angola a olho de pássaro)

1971, 35 mm - c . 10 mn. - R - Jean Leduc - P - Felipe de Solms, LesFilms de l'Olivier (França) -
d.

Angola Flash

1971, 35 mm - c - 369 mt. - R - Jean Leduc P Felipe de Solms, LesFilms d'Olivier - d. - ano prv.

Terra, Mar e Ar, Portugal

1971 ?

Angola, terra do passado e do futuro.

1972, ? – Antonio Escudeiro – d.

Panorama I: Malanje

1972, 35 mm - c-11mn. – R, P - António de Sousa -d.

Panorama II

1972, 35 mm - c-I O mn. - R, P - António de Sousa - d.

Esplendor Selvagem

1972, 35 mm - c - 2870 mt. - 105 mn. - R, P - António de Sousa - d.

Actualidades de Angola N° 191

1973, ?Antonio de Sousa

Actualidades de Angola N° 221

1973, ?Antonio de Sousa

Actualidades de Angola, N° 222

1973 ?Antonio de Sousa

- Actualidades de Angola N°223

1973 ?Antonio de Sousa

- Filmes lançados depois da Independência de Angola com acesso no ANIM

Geração 50, Ruy Duarte de Carvalho, 1975, 24'.

Retrospectiva, Souza e Costa, 1976, 15'.

Uma Festa para Viver, Equipa Chatertone, Ruy Duarte de Carvalho, 1976, 33'.

A Visita – Série: “Os Meninos à Volta da Fogueira”, Virgínia Silva, 1977, 8'

A Escola – Série: “Os Meninos à Volta da Fogueira”, Virgínia Silva, 1977, 13'

O Café – Série: “Os Meninos à Volta da Fogueira”, Virgínia Silva, 1977, 10'

Como foi, como não foi, Ruy Duarte de Carvalho, 1977, 17'

Independência de Angola. Parte I – Tratados do Alvor, Antonio Escudeiro, 1977

Independência de Angola. Parte II – Governo de transição, Antonio Escudeiro, 1977

Carnaval da Vitória, Antonio Olé, 1978, 39'

O Ritmo do Ngola Ritmos, Antonio Olé, 1978, 62'

Nascidos na Luta, Vivendo na Vitória, Asdrúbal Rebelo, 1978, 18'

Eu Sou, Eu Era... Eu quero ser! Pioneiro Político, Ritz, 1979, 16'

KialaMukanga (É Tudo às Claras), Henrique Ruivo Alves (Sob o pseudónimo de Njenji),
Manuel Tomás Francisco (Sob o pseudónimo de Njenji), 1980, 41'

O Balão, Asdrúbal Rebelo, 1979, 17'

Adeus à hora da partida, Francisco Henriques, 1980, 39'

No Caminho das Estrelas, Antonio Olé, 1980, 43'

KimbandaKambia, Rui Duarte, 1978, 42'

Kimbanda, Ruy Duarte de Carvalho, 1979, 21'

Ondyelwa - Festa do Boi Sagrado, Ruy Duarte de Carvalho, 1978, 44'

Rebita, Manuel Costa e Silva, Manuel Tomás, Pedro Lopes, António Luís Larcher, Carlos Alberto Benchimol, Jaime da Conceição Simões, José Carlos da Piedade, José Luandino Vieira, Leopoldo Pereira da Silva, Manuel Domingos Mariano, Orlando Henriques, 1980, 40'

Nelisita, Ruy Duarte de Carvalho, 1982, 67'

Eleutério Sanches e Ana de Sousa Santos, NGoma Revista Cultural, 1984, 10'

Simpósio sobre a cultura Nacional I e II, NGoma Revista Cultural. 1984, 10'

Kizomba, Velha Guarda, ?1984, 10'

Rota da Pesca ou Tempo Artesão, Álvaro Correia, Adalberto Coulsul, Bento Cruz, Carlos Gaspar, Helder Ribas, Noé Lucas, Orlando Fortunato, Salgado Costa, Tony B. Rosa, 1985, 10'

Ngudi a Khama, Mariano Bartolomeu, Alberto Sebastião, 1985, 18'

O Miradouro da Lua, Jorge Antonio, 1992, 88'

Mopiopio, Zezé Gambôa, 1991, 58'

Combóio da Canhoca, Orlando Fortunato, 2004

Na cidade Vazia, Maria João Ganga, 2004

Outras Frases, Jorge Antonio, 2001 (Produtor - Lx Filmes)

O Herói, Zezé Gamboa, 2004 (ICA / Produtor – David & Golias)

- Filmes sobre as zonas de libertação em África, os quais tive acesso a visionamento no Festival de Cinema DocLisboa 2011, Lisboa:

Festival Panafricaind'Alger - The Algiers Pan-African Festival. William Klein, 112' Argélia, 1969

10 Giornicon i GuerriglierineI Mozambico Libero - Franco Cigarini - 24' Itália, 1972.

MadinaBoé - José Massip, 38' Cuba, 1968.

A Group of Terrorists Attacked... - John Sheppard - 38' Reino Unido, 1968.

Labanta Negro! - Piero Nelli- 39' Itália, 1966.

No Pincha! - Tobias Engel, René Lefort, Gilbert Igel- 65' França, 1970.

En Nations Födelse / The Birth of a Nation - Lennart Malmer, Ingela Romare - 48' Suécia, 1973.

I Vårt Land Börjar Kulorna Blomma / In Our Country the Bullets Begin to Flower. Lennart Malmer, Ingela Romare, Suécia, 1971, 55'

A Luta Continua / The Struggle Continues - Robert F. van Lierop, Moçambique, 1971, 32'

Behind the Lines - Margaret Dickinson, Grã-Bretanha, 1971, 53'

O Povo Organizado / The People Organised. Robert F. Van Lierop, Moçambique, 1975, 68'

Vredens Poesi / Poetry of Anger. Lennart Malmer, Suécia, 1978, 48'.

Guerre du Peuple en Angola. Antoine Bonfanti, Bruno Muel, Marcel Trillat, França 1975, 49'

25 - Celso Luccas, Zé Celso, Moçambique, 1976, 92'

- Outros filmes citados na tese

A negra de... (La noire de...) Ousmane Sembène, Senegal, 1966, 65'

Batalha de Argel (La battaglia di Algeri), Gillo Pontecorvo, Itália, 1966. 121'

Hello Children (Zdravstvuyte, deti), Mark Donskoy, União Soviética, 1962

Keita! O legado do griot (Keita! L'Heritage du griot), Dani Kouyatê, Burkina Fasso, 1995. 96'

Bibliografia

ABRANTES, José M. *Para uma História do Cinema Angolano* (Festival Internacional de Cinema). Luanda: IACAN, 2008.

ALBUQUERQUE JR, Durval M. Resenha da obra "Domingos Sodré, um sacerdote africano: escravidão, liberdade e candomblé na Bahia do século XIX", de João José Reis. In: *Revista Brasileira de História. O Brasil visto de fora*. São Paulo, ANPUH, vol 29, n° 57, jan-jun, 2009.

ANDERSON, Benedict. *Comunidades Imaginadas: reflexões sobre a origem e a expansão do nacionalismo*. Lisboa: Edições 70, 2005.

ANDRADE, Mário de. *Antologia temática de Poesia Africana. Na noite grávida de punhais*. Coleção Vozes do Mundo. Livraria Sá da Costa Editora. Lisboa, 1977.

ANDRADE-WATKINS, Claire. Portuguese african cinema: Historical and contemporary perspectives, 1969 to 1993. In: *Cinema of the Black Diaspora: diversity, dependence, and oppositionality*. Org. Michael Martin. Detroit: Wayne State University Press, 1995, pp. 181 – 203.

ANTONIO, Manuel. *O serviço público de televisão em Angola, face ao modelo europeu*. Dissertação de mestrado em Sociedades e Políticas Europeias no Instituto Superior de Ciências do Trabalho e da Empresa – ISCTE, Lisboa, Portugal, defendida em fevereiro de 2001.

ARMES, Roy. Culture and National Identity. In: *Cinema of the Black Diaspora: diversity, dependence, and oppositionality*. Org. Michael Martin. Detroit: Wayne State University Press, 1995, pp. 25 – 39.

AUMONT, Jacques... et. alli. *A estética do filme*. Campinas, S.P.: Papirus, 1995.

BAMBA, Mohamed. A recepção dos filmes africanos no Brasil. In: *Estudos de Cinema*. Org. Rubens Machado Jr., Rosana de Lima Soares e Luciana Corrêa de Araújo. São Paulo: Annablume; Socine, 2006, pp 135 – 142. (Estudos de Cinema, Socine –, VII)

BENJAMIN, Walter. “Experiência e pobreza” e “O narrador. Considerações sobre a obra de Nicolai Leskov” In: BENJAMIN, Walter. *Obras Escolhidas I. Magia e Técnica, arte e política. Ensaio sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994, respectivamente p. 114- 119 e 197-221.

BHABHA, Homi. *O Local da cultura*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998; 2007.

BITTENCOURT, Marcelo. *Dos jornais às armas: trajetórias da contestação angolana*. Luanda: Veja, 1999. (1999a)

_____. Memórias da guerrilha: a disputa de um valioso capital. In: *Revista da Associação Brasileira de história Oral*. N°2, junho de 1999. (1999b)

_____. “Estamos Juntos”. *O MPLA e a luta anticolonial (1961-1974)*. Tese de doutorado em História, UFF, 2002.

_____. A história contemporânea de Angola: Seus achados e suas armadilhas. In: *Actas do II Seminário Internacional sobre a história de Angola: Construindo o passado angolano: as fontes e a sua interpretação*. Luanda, Gráfica Maiadouro, S. A., 2000, pp 161 – 186.

BIRMINGHAM, David. *Portugal e África*. Lisboa: Vega, 2010.

CABRAL, Amílcar. O papel da cultura na luta pela independência. In: *Textos Políticos de Amílcar Cabral*. Lisboa: Distribuidora Livraria Ler, 1972.

_____. Libertação nacional e cultura. In: ANDRADE, Mário (coord.) *Obras Escolhidas de Amílcar Cabral: A Arma da teoria. Unidade e Luta*”, vol. 1, Lisboa, Comité Executivo da Luta do PAIGC e Seara Nova, 1995.

CATROGA, Fernando. Pátria, nação, nacionalismo. In: *Comunidades Imaginadas: nação e nacionalismo em África*. PIMENTA; TORRAL; SOUSA orgs. Imprensa da Universidade de Coimbra: Coimbra, 2008.

CÉSAIRE, Aimé. *Discurso sobre o colonialismo*. Lisboa, Livraria Sá da Costa Editora, 1978.

CHAM, Mbye. Film and history in Africa: a critical survey of current. Trends and tendencies. In: PFAFF, Françoise. *Focus on African Films*. London: Indiana University Press. 2004

CHARTIER, Roger. *A História Cultural entre práticas e representações*. Lisboa: Difel, 1990.

CUNHA, Teresa. Justiça Cognitiva, identidades e diásporas. In: *O Cabo dos Trabalhos*. Ver. *Eletrônica dos Programas de doutoramento do CES/FEUC, FLUC, N°1*, 2006.

D'ALMEIDA, Julio. *Imagens de Angola*. Porto: Manuel Barreira Editor, 1949.

DE B'ÉRI, BoulouEbanda. Blacks and Cinema: the construction of 'Othernesse' vis-à-vis the Reappearance of Self. In: *Mapping Alternative Expressions of blackness in Cinema*. A horizontal Labirinth of Transgeographical practices of identity. Bass, Germany, 2006.

DEBREY, Régis. *Vida e morte da imagem: uma história da imagem no ocidente*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1993.

DEL PRIORE, Mary. Imagens da Terra Fêmea: a América e suas mulheres. In: VAINFAS, Ronaldo (Org.). *América em tempos de conquista*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1992.

DIAKHATÉ, Lydie. O documentário em África e na sua diáspora: uma emancipação pela imagem. In: DIAWARA, Manthia; DIAKHATÉ, Lydie. *Cinema africano: novas formas estéticas e políticas*. Lisboa: 2009.

DIAS, José António Fernandes (2004). "Conversando com António Ole" In: MACHADO, Rosário Sousa (ed). *António Ole. Marcas de um Percurso (1970/2004)*. Catálogo da exposição, Lisboa, Grupo Caixa Geral de Depósitos, Culturgest, p. 4-37.

DOSSE, François. *A História*. Bauru, SP: EDUSC, 2003.

DUARTE, Ruy. *A câmara, a escrita e a coisa dita... Fitas, textos e palestras*. Instituto Nacional do Livro e do Disco (INALD): Luanda, 1997.

_____. *Memória de tanta guerra (Antologia Poética)*. Ed. Veja: Lisboa, 1992.

DUBY, George. LARDREAU, Guy. *Diálogos sobre a nova história*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1989.

EAGLETON, Terry. *A ideia de cultura*. São Paulo: Editora UNESP, 2005.

EDMUNDO, Francisco K. O nacionalismo militante em o "Livro dos rios", de José Luandino Vieira, 2003 disponível em: <<http://www.buala.org/pt/a-ler/o-nacionalismo-militante-em-o-livro-dos-rios-de-jose-luandino-vieira>> acessado em 02 de julho de 2013.

ELLERSON, Beti. Sarah Maldoror. Guadeloupe/ Angola. In: *Sisters of the screen. Women of Africa on film, video, and television*. Africa World Press, Inc. 2000.

FANON, Franz. *Os condenados da terra*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

_____. *Em defesa da revolução africana*. Luanda: INALD, 1980.

_____. *Peles negras, máscaras brancas*. Salvador: Edufba, 2008.

FINA, Cristina; FINA, Luciana; NEVES, António. *Cinemas de África*. Lisboa: Litografia Tejo/Lisboa, 1995.

FRANCO, Paulo F. *Amílcar Cabral: a palavra falada e a palavra vivida*. Dissertação de mestrado defendida no programa de Pós-Graduação em História da Universidade de São Paulo, em 2009.

GALVÃO, Henrique. *Nacionalização de Angola: conferência realizada na Sociedade de Geografia de Lisboa em 13 de Janeiro de 1930*. Lisboa, 1930.

GEERTZ, Clifford. *A interpretação das culturas* / Rio de Janeiro : LTC, 2008.

GOLDFARB, Brian. A pedagogical cinema: development Theory, colonialism and post-liberation African film. In: *Iris*. A journal of theory on image and sound. News discourses of african cinema. N° 18, Iowa City (spring, 1995).

GONÇALVES, Antonio C. Identidades e Alteridades culturais: desafios às solidariedades sociais e aos poderes políticos. In: *Multiculturalismo, poderes e etnicidades. África Subsariana*. Porto: Ed. Faculdade de Letras e Centro de Estudos Africanos da Universidade do Porto, 2001.

GONÇALVES, José J. *A informação em Angola (alguns subsídios para o seu estudo)*. Pesquisa resultado do Curso de Extensão Universitária (1963 – 1964) do Instituto Superior de Ciências Sociais e Política Ultramarina da Universidade Técnica de Lisboa, 1964.

GRAMSCI, Antonio. *Os intelectuais e a organização da cultura*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

GRUZINSKI, Serge. *O pensamento mestiço*. São Paulo, Cia das Letras, 2001.

GUGLER, Josef. *African film: re-imagining a continent*. Oxford J. Currey, 2003.

GUIMARÃES, César. *Imagens da memória: entre o legível e o visível*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1997.

HAMA, Boubou & KI-ZERBO Joseph. Lugar da história na sociedade africana. In: *História Geral da África*. Brasília: UNESCO, 2010.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HENRIQUES, Isabel. *Os Pilares da Diferença: relações Portugal-África. Século XV – XX*. Portugal: Caleidoscópio, 2004. (2004a).

_____. A materialidade dos símbolos: marcadores territoriais, marcadores identitários angolanos (1880 -1950). *Revista Textos de História*, vol. 12, nº 1/2, 2004. 9 – 41. (2004b)

HONDO, Med. What is cinema for us? In: BAKARI, Imruh; CHAM, Mbye B. *African experiences of cinema*. London: BFI Publishing, 1996.

JAMESON, Frederic. *Espaço e imagem: teorias do pós-moderno e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 1994.

KI-ZERBO, Joseph. Cinema and development in Africa. In: BAKARI, Imruh; CHAM, Mbye B. *African experiences of cinema*. London: BFI Publishing, 1996.

KOSSOY, B.. *Fotografia & História*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.

LABAN, Michel. Mário Pinto de Andrade. *Uma entrevista dada a Michel Laban*. Lisboa, Edições João Sá da Costa. 1997.

_____. *Angola: encontro com escritores*. Maia: Gráfica Maiadouro, 1991.

LE GOFF, Jacques. *História e Memória*. São Paulo: Editora da Unicamp, 1994.

LOUREIRO, João. *Angola. Memória em Imagens 1890 -1970*. Lisboa: Expresso, 2009.

MAGALHÃES, Nancy A. *Ordem Política e a questão da democracia no Brasil: o Governo Castelo Branco*. Dissertação de mestrado defendida no Instituto Universitário de Pesquisas do Rio de Janeiro, IUPERJ, Brasil, 1979.

_____. *A. Marcas na terra, marcas da terra. Um estudo da terra como patrimônio cultural e histórico*. Tese de doutorado em História Social, FFLCH, Depto. História, USP, São Paulo, 1996.

_____. Narrativas em vídeo: oral e visual como experiência de criação de sentidos e temporalidade na memória e na história em BARBATO, Silviane e MATSUMOTO, Roberta K. (orgs) *Cadernos CEAM 15*. Brasília, UnB-CEAM-NECOIM, dez 2004, PP. 11- 30.

_____. Narradores: vozes e poderes de pensadores. *História Oral*. Revista da Associação Brasileira de História Oral. São Paulo, nº 05, junho de 2002, p. 45- 70, também publicado no livro COSTA e MAGALHÃES (Orgs), *Contar história, fazer História – História, cultura e memória*. Brasília: Paralelo 15/ PPGHIS – UnB, 2001, p. 12- 28.

_____; MATSUMOTO, Roberta (orgs.). *Entreveres: memórias de estudantes angolanos e de moradores Kalunga (Brasil – Angola)*. Brasília: LGE Editora, 2009.

_____. *Marcas da terra, marcas na terra: um estudo da terra como patrimônio cultural e histórico. Guarantã do Norte – MT (1984- 1990)*. Brasília, Ed. UnB, 2013.

MAGNO, David. *Guerras Angolanas: a nossa ação nos Dembos*. Porto: Companhia Portuguesa Editora, 1934.

MALDOROR, Sarah. To make a film means to take a position. In: BAKARI, Imruh; CHAM, Mbye B. *African experiences of cinema*. London: BFI Publishing, 1996.

_____. Interview held at the 15th FESPACO in february 1997, Ouagafougou, Burkina Faso (Translated from French. In: ELLERSON, Beti. *Women of Africa on Film, vídeo, and television*. London: Africa World Press, Inc., 2000.

MATO-CRUZ, José. & ABRANTES José. *Cinema em Angola*. Luanda: Ed. Caxinde, 2002.

MATOS, Olgária. A narrativa: metáfora e liberdade. In: *História Oral*. Revista da Associação Brasileira de História Oral. São Paulo, nº 4, junho de 2001, pp 9- 24.

MAUREL, Christian. Quando a fotografia era uma cerimônia. In: *Amazônia: luz e reflexão*. Ângela Magalhães e José Carlos Martins (orgs.). Rio de Janeiro: Funarte, Caracas, 1997.

MHANDO, M; TOMASELLI, K.G. Film and trauma: Africa speaks to itself throughthuth and reconciliation films. In: *Black Camera an international film journal*. Volume 1, N° 1, Winter 2009. 30 - 50

MEMMI, Albert. *Retrato do colonizado precedido do retrato do colonizador*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.

MENESES, U T. B de. Fontes visuais, cultura visual, história visual: balanço provisório, propostas cautelares. *Rev. Bras. Hist.*, São Paulo, v. 23, n. 45, 2003.

MOORMAN, Marissa. Of Westerns, Women, and War: Re-Situating Angolan Cinema and the Nation. *Research in AfricanLiteratures*, Sep 2001, Vol. 32, No. 3: 103–122.

MUDIMBE, V. Y. *A invenção da África: gnose, filosofia e a ordem do conhecimento*. Lisboa: Ed. Pedago, 2013.

NETO, Agostinho. *Angola. Sobre a cultura nacional*. Luanda : União dos Escritores Angolanos, 1979.

_____. ...Ainda o meu sonho: discursos sobre a cultura nacional. Luanda: UEA, 1980.

_____. *Sagrada Esperança*. Série “autores africanos”. São Paulo: Ática, 1985.

NETO, Maria da Conceição. Ideologias, contradições e mistificações da colonização de Angola no século XX. In: *Lusotopie*, 1997, pp. 327-359.

NEVES, Fernando. *Negritude e revolução em Angola*. Paris: Edições ETC, 1974.

NICOLAU, Teresa. A utopia da identidade no cinema de Ruy Duarte de Carvalho. In: *Revista Sete Palcos*. N°05, julho de 2006. Cenalusófona. Lisboa, 2006

NOVA, Cristiane. Narrativas históricas e cinematográficas. In: NÓVOA, J, FRESSATO, S & FEIGELSON, K. (orgs). *Cinematógrafo: um olhar sobre a história*. Salvador: EDUFBA; São Paulo: Ed. Da UNESP, 2009.

NOVAES, Aduino (org.) *Muito além do espetáculo*. São Paulo: Editora Senac, 2005.

NÓVOA, Jorge. Apologia da relação Cinema e História. IN: *O Olho da História: Revista de História Contemporânea*. Disponível em: < www.oohodahistoria.ufba.br – Artigos >. Acesso em: 11 de abril de 2006.

NÓVOA, Jorge e SILVA, Marcos. “Cinema-História e razão poética: o que fazem os profissionais de história com os filmes?” In: PESAVENTO, Sandra et al (orgs). *Sensibilidades e sociabilidades: perspectivas de pesquisa*. Goiânia: Ed. UCG, 2008, p. 11-18.

OLIVA, A. De Indígena a Imigrante: O Lugar da África e dos Africanos no Universo Imaginário Português dos Séculos XIX ao XXI. *Sankofa*. Revista de História da África e de Estudos da Diáspora Africana N° 3 junho/2009.

OLIVEIRA, Fernando R. *O cinema como elemento educacional nos meios rurais africanos*. Boletim da Sociedade de estudos Moçambicanos. Vol. 32, N° 135. Lourenço Marques: Tipografia Progresso LDA., 1963.

ORLANDI, Eni P. *Discurso fundador, a formação política do país e a construção da identidade nacional*. Campinas, Pontes, 1993.

PACAVIRA, Manuel P. *Memórias 1974/76: Angola e o movimento revolucionário dos capitães de abril em Portugal*, Lisboa?: QB Comunicações, 2008.

PACHECO, C. *MPLA: um nascimento polêmico*. Lisboa: Veja, 1997.

PÉLISSIER, René; WHEELER, Douglas. *História de Angola*. Lisboa: Tinta da China, 2011.

PEREIRA, Teresa I. M. *Uma travessia da colonialidade: intervisualidades da pintura, Portugal e Angola*. Tese defendida na Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa, 2011.

PFAFF, Françoise. *Twenty-five Black african filmmakers: a critical study, with filmography and bio-bibliography*. London: Greenwood Press, 1988.

POLLAK, Michael. Memória, esquecimento, silêncio. In: *Revista Estudos Históricos*, 1993.

PRADO, Giliard da Silva. *Guerrilhas da memória: estratégias de legitimação da Revolução Cubana*. 2013. 258 f. Tese (Doutorado em História) – Programa de Pós-Graduação em História, Universidade de Brasília, Brasília, 2013.

PRATT, M. L. *Os Olhos do Império: relatos de viagem e transculturação*. São Paulo: Edusc, 1999.

RIBEIRO, Margarida C. *África no feminino: as mulheres portuguesas e a guerra colonial*. Porto: Edições Afrontamento, 2007.

RIBEIRO, Carla Patrícia S. O “heróico Cinema Português”: 1930-1950. *História*. Revista da FLUP - Porto, IV Série, vol. 1 - 2011, pp. 209-220, 209.

RICOEUR, Paul. *Tempo e Narrativa*. Tomo I. São Paulo, Papirus, 1994.

ROOF, María. African and Latin American Cinemas: contexts and contacts. In: PFAFF, Françoise. *Focus on African Films*. London: Indiana University Press. 2004

RUSSEL, Sharon A. *Guide to african cinema*. London: Greenwood Press, 1998.

SAID. Edward W. *Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

SALGADO, M. T. A geração de 50 e a modernidade literária angolana. *Revista eletrônica Sarará*, 01 jan. 2008.

SANTAELLA, L. *Cultura das Mídias*. São Paulo: Experimento, 1996

SANTOS, Boaventura. *A gramática do tempo: para uma nova cultura política*. 2. Edição. São Paulo: Cortez, 2008.

_____. *Pela mão de Alice: o social e político na pós-modernidade*. 11 ed. – São Paulo: Cortez, 2006.

SAVIMBI, Jonas. *Angola: a resistência em busca de uma nova noção*. Lisboa: Ed. Agência Portuguesa de Revistas, 1979.

SEABRA, Jorge. *África nossa: o império colonial na ficção cinematográfica portuguesa 1945 – 1974*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2011.

SECCO, Lincoln F. *O imperialismo Tardio. Sul da Europa: 1870 – 1900*. Tese de livre docência defendido na FFLCH/ USP, 2010.

SERRANO, Carlos. *Angola: nascimento de uma nação. Um estudo sobre a construção da identidade nacional*. Angola: Kilombelombe, 2008.

SHOHAT, Ella & STAM, Robert. *Crítica da Imagem eurocêntrica: multiculturalismo e representações*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

SILVA, Ana Cristina F. N. Fotografando o mundo colonial africano, Moçambique 1929. In: *Varia História*, Belo Horizonte, vol. 25, n. 41, jan.jun 2009, p. 107 – 128.

- SILVA, Marcos A. *História: o prazer em ensino e pesquisa*. São Paulo: Brasiliense, 1995.
- SOUSA, Jorge. P. *Sociologia da Comunicação: o trabalho pioneiro de José Júlio Gonçalves em Portugal*. Revista Comunicação & Sociedade, vol. 31, n.o 53, Julho de 2010, pp. 123-144
- SOUSA, Ivo C. A conflitualidade na África Subsariana: do problema das fontes à renovação das teorias. IN: *Multiculturalismo, poderes e etnicidades. África Subsariana*. Porto: Ed. Faculdade de Letras e Centro de Estudos Africanos da Universidade do Porto, 2001.
- TARKOVSKI, Andrei. *Esculpir o tempo*. São Paulo: Martins Fontes, 2010.
- THIONG'O, NgugiWa. A descolonização da mente é um pré-requisito para a prática criativa do cinema africano? In: *Cinema no mundo: indústria, política e mercado/ África*. Alessandra Meleiro (org.) São Paulo: Escrituras Editora, 2007.
- TONDELA, Nelson. *O filme realista na Missão Cinegráfica: considerações sobre a sua importância como paradigma do cinema de propaganda nacional por altura do segundo conflito mundial*. Dissertação apresentada para à obtenção do grau de Mestre em Ciências da Comunicação Cinema e Televisão da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 2010.
- VENÂNCIO, José Carlos. *Ofacto Africano: elementos para uma sociologia da África*. Luanda: Veja, 2000.
- VIEIRA, Luandino. *A vida verdadeira de Domingos Xavier*. Lisboa: Ed. Caminho, 2003.
- _____. *Nós, os do Makulusu*. Lisboa: Ed. Caminho, 2004.
- _____. *Luuanda*. Lisboa: Ed. Caminho, 2004.
- _____. *Vidas Novas*. Lisboa: Ed. Caminho, 2006.
- _____. *A cidade e a infância*. Lisboa: Ed. Caminho, 2007.
- VIDROVITCH, Catherine Coquery-. *A descoberta da África: lugar da história*. Lisboa: Edições 70, 2004.
- ZAHAR, Renate. *Colonialismo e alienação: Contribuição para teoria política de Frantz Fanon*. Ulmeiro Terceiro Mundo e Revolução Vol 02, 1976.