

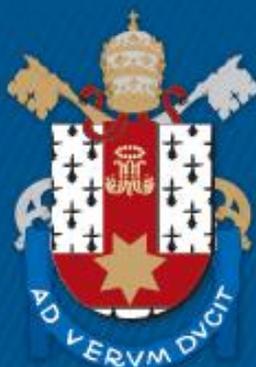
ESCOLA DE HUMANIDADES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA
MESTRADO EM HISTÓRIA

RENATA DARIVA COSTA

***OXALÁ CRESÇAM PITANGAS (2005/7) E É DREDA SER ANGOLANO (2006/8): OLHARES
SOBRE LUANDA ATRAVÉS DO CINEMA DE RETOMADA ANGOLANO E DO CINEMA DE
POEIRA***

PORTO ALEGRE
2020

PÓS-GRADUAÇÃO - STRICTO SENSU



Pontifícia Universidade Católica
do Rio Grande do Sul

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DO RIO GRANDE DO SUL
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA

RENATA DARIVA COSTA

OXALÁ CRESCAM PITANGAS (2005/7) E É DREDA SER ANGOLANO (2006/8):
OLHARES SOBRE LUANDA ATRAVÉS DO CINEMA DE RETOMADA ANGOLANO
E DO CINEMA DE POEIRA

PORTO ALEGRE
2020

RENATA DARIVA COSTA

OXALÁ CRESCAM PITANGAS (2005/7) E É DREDA SER ANGOLANO (2006/8):
OLHARES SOBRE LUANDA ATRAVÉS DO CINEMA DE RETOMADA ANGOLANO
E DO CINEMA DE POEIRA

Dissertação apresentada como requisito para a obtenção de grau de Mestre no Programa de Pós-Graduação em História da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul.

Linha de Pesquisa: Sociedade, Política e Relações Internacionais.

Orientador: Dr. Marçal de Menezes Paredes

PORTO ALEGRE
2020

Ficha Catalográfica

C837o Costa, Renata Dariva

Oxalá Cresçam Pitangas (2005/7) e É Dreda ser Angolano (2006/8) : Olhares sobre Luanda através do cinema de retomada angolano e do cinema de poeira / Renata Dariva Costa . – 2020.
245 f.

Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em História, PUCRS.

Orientador: Prof. Dr. Marçal de Menezes Paredes.

1. Nacionalismos. 2. Cinema. 3. Angola. I. Paredes, Marçal de Menezes. II. Título.

Elaborada pelo Sistema de Geração Automática de Ficha Catalográfica da PUCRS
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

Bibliotecária responsável: Clarissa Jesinska Selbach CRB-10/2051

RENATA DARIVA COSTA

***OXALÁ CRESCAM PITANGAS (2005/7) E É DREDA SER ANGOLANO (2006/8):
OLHARES SOBRE LUANDA ATRAVÉS DO CINEMA DE RETOMADA ANGOLANO
E DO CINEMA DE POEIRA***

Dissertação apresentada como requisito para
a obtenção de grau de Mestre no Programa de
Pós-Graduação em História da Pontifícia
Universidade Católica do Rio Grande do Sul.

Aprovado em: ____/____/____

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Marçal de Menezes Paredes (Orientador)
Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul

Prof. Dr. Inácio Valentim
Instituto Superior Politécnico Sol Nascente

Prof. Dr. José Rivair Macedo
Universidade Federal do Rio Grande do Sul

A todos os pesquisadores e professores do país que lutam dia após dia. Aos recomeços. Às mulheres professoras e cientistas. Ao meu companheiro, meus familiares e aos meus filhos de quatro patas.

AGRADECIMENTOS

Esta dissertação foi realizada num contexto nacional de cortes de incentivo à pesquisa. Nesse aspecto, é mais do que necessário agradecer o investimento público e a oportunidade da realização deste trabalho, já que, sem o investimento, diversas pesquisas como esta não poderiam se concretizar. Espero que este trabalho traga, no mínimo, novos olhares que fujam dos estereótipos comuns e coloniais sobre o continente africano, em especial sobre Angola. Esta pesquisa não é necessariamente inédita, pois tem sido um trabalho de desconstrução e autoconstrução iniciado ainda na graduação, e que tem se mostrado um grande desafio interno. Gostaria de agradecer ao professor Dr. Marçal de Menezes Paredes, pessoa que me faltam palavras para descrever, que mais uma vez vem acompanhando esse processo.

Ao Programa de Pós Graduação de História da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Rio Grande do Sul pela abertura para o desenvolvimento desta pesquisa e pela grande bagagem teórica das disciplinas ofertadas. Cada aula foi um grande aprendizado. Gostaria de agradecer, especialmente, aos professores Dr. Charles Monteiro e a Dr^a Carolina Etcheverry. Muito obrigada pelas considerações a respeito deste trabalho durante seu processo de gestação, além da oportunidade de apresentá-lo em outros espaços e pela participação do grupo de estudos de História e Cinema, junto com o Alexandre Guilhão. À professora Dr^a Ruth Gauer, que talvez nem se recorde de mim, mas foi responsável pela quebra e desconstrução de muitos conceitos sobre história e demais humanidades. Até hoje, tento compreender a obra de Lovejoy.

Ao professor Dr. José Rivair Macedo, muito obrigada pela abertura desde os tempos das reuniões no ILEIA da UFRGS, e, posteriormente, nas disciplinas. Obrigada pelo empréstimo de materiais e pelos diálogos sobre o continente africano e cinema.

Ao professor Dr. Marcelo Bittencourt, meu mais singelo agradecimento pela digitalização e fotografias de cada catálogo sobre cinema angolano de seu acervo pessoal. Obrigada pela atenção e disponibilidade. Gostaria de agradecer igualmente ao professor Sílvio Marcus de Souza Correa pelo diálogo sobre cinema africano e acervos relacionados à Angola, bem como a oportunidade de apresentação no LEHAf. Meus singelos agradecimentos ao professor Marcos Napolitano, que, após uma pequena disciplina realizada na PUCRS, ofertou novos olhares e indagações a respeito do cinema angolano e as suas relações com Cuba, assim como ao doutorando Alexsandro de Sousa e Silva e de Christian Fischgold, sobre Ruy Duarte.

À equipe do Arsenal de Berlin, que me possibilitou acesso a inúmeras restaurações de produções fílmicas no continente africano, assim como o diálogo com diretores como Ondjaki. À professora Maria Piçarra, que, através de suas publicações, me proporcionou um contato extensivo a cinematografia angolana.

Aos bibliotecários do departamento de Ciência Política da Universidade Estadual do Rio de Janeiro, do departamento de História da Universidade Federal do Rio de Janeiro e da falecida biblioteca departamento do programa de Pós-graduação em Antropologia da Universidade Federal do Rio de Janeiro, com sede no Museu Nacional. Obrigada pela recepção única. Que cenas tristes como as atuais tragam resoluções mais efetivas em todas as questões relacionadas ao ensino e à cultura nesse cenário triste que se encontra o Brasil. Assim como meu muito obrigada aos bibliotecários e arquivistas do Gabinete Real Português e a biblioteca da PUCRS. A Ana Camila, que chegou no processo final da gestação deste trabalho e foi um grande gás para a escrita dos momentos finais.

Aos amigos que o mundo da história me deu, a Priscila Weber, sempre Njinga e dedicada. Ao Walter Lippold pelas conversas sobre Argélia e sobre o Fanon, sempre entusiasmadas. Aos colegas do programa de pós graduação, alguns já conhecidos, outros que a vida me deu oportunidade de conhecer: Ana, Alexandre e outros que porventura no atual momento possa ter me esquecido. Muito obrigada, pessoal, grande parte desse processo foi mais tranquilo por causa de vocês.

Aos familiares e amigos da “História” ou de “histórias”: Minha mãe Teresinha Dariva, a Débora Dariva, pelo apoio do outro lado do mundo para todo o meu processo de mestrado. A Tuany, por estar comigo nos momentos difíceis. Ao meu companheiro Daniel Del Sent Soares pelo suporte e paciência. Aos meus amigos, pelas minhas ausências. A todos os professores que acreditam na educação num país que cada vez mais a está sucateando. E meu muito obrigada a todos aqueles que fizeram diferença na minha trajetória individual, antes do ingresso a um curso de licenciatura e, principalmente àqueles que não esquecem diariamente da importância do ensino de História e de seu papel como educador de futuros professores de História. Gostaria de agradecer igualmente a todos meus ex-orientadores, esse trabalho também é de vocês.

A Holle, a I.G. e a Carine, e a todas as mulheres que recomeçam. A todas mulheres que acreditam em seus sonhos e lutam diariamente contra as mais diversas pressões de uma sociedade, infelizmente, bastante machista e sexista.

RESUMO

Esta pesquisa está inserida, contextualmente, no complexo movimento da construção identitária nacional angolana, no espaço luandense, a partir da análise do filme *Oxalá Cresçam Pitangas, Histórias de Luanda* (2005/7) e *É Dreda ser Angolano* (2006/8). O primeiro documentário é dirigido por Ondjaki e Kiluanje Liberdade e é uma produção luso-angolana que faz parte do *cinema de retomada* angolano (2003), que surgiu a partir do término da Guerra Pós-eleitoral (1992-2002), com a morte de Jonas Malheiro Savimbi, fundador da União Nacional para a Independência Total de Angola (UNITA). Para além da UNITA, serão vistos outros movimentos e partidos vinculados a descolonização e independência de Angola, assim como, alguns impasses com o cinema sobre e de Angola. Já a segunda obra fílmica, *É Dreda Ser Angolano* (2006/8), é uma produção do coletivo Fazuma e está vinculada ao cinema de poeira de Angola, ou seja, o cinema realizado nos *mussekes* angolanos, regiões periféricas de Angola. Estas duas “formas” de se fazer e pensar o cinema em Angola, refletem na relação entre Cinema-História e as narrativas de identidades nacionais.

Palavras-Chave: Nacionalismos, Cinema, Angola.

ABSTRACT

This research is inserted, contextually, in the complex movement of the construction of Angolan national identity, in Luanda, from the analysis from the film *Oxalá Cresçam Pitangas, Histórias de Luanda* (2005/7) and *É Dreda ser Angolano* (2006/8). The first documentary is directed by Ondjaki and Kiluanje Liberdade and is a Portuguese-Angolan production that is part of the *Angolan retake cinema* (2003), which emerged from the end of the Post-election War (1992-2002), with the death of Jonas Malheiro Savimbi, founder of the National Union for the Total Independence of Angola (UNITA). In addition to UNITA, other movements and parties linked to the decolonization and independence of Angola will be seen, as well as some impasses in cinema about Angola. The second film, *É Dreda Ser Angolano* (2006/8), it is a collective production by Fazuma and is linked to the dust cinema of Angola, that is, to the cinema made in Angolan *mussekas*, peripheral regions of Angola. These two “ways” of making and thinking about cinema in Angola, reflect on the relationship between Cinema-History and as narratives of national identities.

Keywords: Nationalisms, Cinema, Angola

LISTA DE SIGLAS

ABAKO - Associação dos Bakongo
AFRICADOC - Programa de Formação para Jovens Cineastas na Área do Documentário
AGC - Agência Geral das Colónias/ Agência Geral do Ultramar (1951)
SPN - Secretariado da Propaganda Nacional
CITA - Centro de Informação e Turismo de Angola
SCE - Serviços Cartográficos do Exército
RTP - Rádio e Televisão de Portugal
APROCIMA - Associação Angolana de Profissionais do Cinema e Audiovisual
ATCAR - Associação dos Tchokwe [Quioco]do Congo, de Angola e da Rodésia
CPLP - Comunidade dos Países de Língua Portuguesa
FESPACO - Festival Panafricano de Cinema e Televisão de Ouagadougou
FEPACI - Federação Pan-Africana de Cineastas
FNLA - Frente Nacional de Libertação de Angola
FRAIN - Frente Revolucionária Africana para a Independência Nacional), das Colónias Portuguesas)
IAC - Instituto Angolano de Cinema
IACAM - Instituto angolano de Cinema, Audiovisual e Multimédia
IAV - Internacional Audio Vision
SNI - Secretariado Nacional de Informação
NBC - National Broadcasting Company
ICIAC - Instituto Cubano Del Arte e Indústria Cinematográficos
ICRT - Instituto Cubano de Rádio e Televisão
LNC - Laboratório Nacional de Cinema
MDIA - Movimento pela Defesa dos Interesses de Angola
MINA - Movimento para a Independência Nacional de Angola
MLEC - Movimento de libertação do Enclave de Cabinda
MPLA - Movimento Popular de Libertação de Angola
NBC - National Broadcasting Company
OMA - Organização das Mulheres Angolanas
OPO - Ovamboland Peoples Organization
OUA - Organização da Unidade Africana
PAIGC - Partido Africano para a Independência da Guiné e Cabo Verde

ONU - Organização das Nações Unidas
COTONAG - Companhia Geral dos Algodões de Angola
PALOP- Países Africanos de Língua Oficial Portuguesa
PCA - Partido Comunista Angolano
PCP - Partido Comunista Português
PCP - Partido Comunista Português
CEI - Casa dos Estudantes do Império
MUD - Movimento de Unidade Democrática
GRAE - Governo Revolucionário de Angola no Exílio
UPA - União das Populações de Angola
PLUA - Partido da Luta Unida dos Africanos de Angola
PSA - Parti de La solidarité Africaine
RDA - República Democrática de Angola
RPA - República Popular de Angola
SCE - Serviços Cartográficos do Exército
SWAPO - South West African Peoples' Organisation
TPA - Televisão Popular de Angola, atual Televisão Pública de Angola
UPA - União das Populações de Angola
UPNA - União das Populações do Norte de Angola
URSS - União das Repúblicas Socialistas Soviéticas
CASA-CE - Convergência Ampla de Salvação de Angola
FPD - Frente para a Democracia
PAJOCA - Partido da Aliança da Juventude Operários e Camponeses Angolanos
PADEPA - Partido de Apoio Democrático e Progresso de Angola
PRS - Partido de Renovação Social
PDP-ANA - Partido Democrático para o Progresso e Aliança Nacional Angolana
PLD - Partido Liberal Democrático
PRD - Partido Renovador Democrático
AD - Coligação Angola Democrática
FOFAC - Fórum Fraternal Angola Coligação
ND - Nova Democracia-União eleitoral
PPE - Plataforma Política Eleitoral
FRELIMO - Frente de Libertação de Moçambique
OPA - Organização do Pioneiro Angolano

JMPLA - Juventude Movimento Popular de Libertação de Angola

ANCINE - Agência Nacional do Cinema

ICA - Instituto do Cinema e do Audiovisual

FSA - Fundo Setorial do Audiovisual

BRDE - Banco Regional de Desenvolvimento do Extremo Sul

PNUD - Programa das Nações Unidas para o Desenvolvimento

INE - Instituto Nacional de Estatística

IBEP - Inquérito Integrado sobre o Bem Estar da População

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	15
2 NACIONALISMO(S) E OS MOVIMENTOS POLÍTICOS	24
2.1 NACIONALISMO(S) ANGOLANOS.....	25
2.2 A UPNA/UPA/FNLA.....	31
2.3 A UNITA	36
2.4 O MPLA	42
3 LUANDA, “A GERAÇÃO DOS ASSISTENTES”, PRODUÇÃO DE IMAGENS ESTATAIS (1975-) E O CINEMA DA POEIRA (1990-)	54
3.1 A “GERAÇÃO DOS ASSISTENTES” E AS PRODUÇÕES COLONIAIS EM ANGOLA.....	54
3.2 LUANDA E OS APARELHOS ESTATAIS (1975-).....	65
3.3 CINEMA DA POEIRA, CINEMA DOS <i>MUSSEKES</i>	82
4 OXALÁ CRESÇAM PITANGAS (2005-7): A REAFIRMAÇÃO DA REPÚBLICA DE LUANDA	87
4.1 OXALÁ EM POEMA, FILME, LIVRO	87
4.2 OXALÁ EM FILME: RESILIÊNCIAS SOCIAIS E A REPÚBLICA POPULAR DE LUANDA.....	98
4.3 CALEY, CLÍMAX E A LEGITIMIDADE DA OBRA	113
5 É DREDA SER ANGOLANO (2006-8): O/SER/ESTAR DREDA	120
5.1 É DREDA EM ÁLBUM/FILME.....	120
5.2 A MUSICALIDADE EM DREDA: DENÚNCIA E (RE)INTEGRAÇÃO SOCIAL.....	122
5.3 O PÓS-GUERRA PÓS-ELEITORAL (1992-2002) E A REFORMULAÇÃO DOS ESPAÇOS DOS <i>MUSSEKES</i>	136
6 CONSIDERAÇÕES FINAIS	149
REFERÊNCIAS	156
ANEXO A - Cartazes filme Sambizanga, de Sarah Maldoror	182
ANEXO B - Mapa Etnolinguístico de Angola	183
ANEXO C - Tabela “síntese” de Edmundo Rocha	184
ANEXO D - Estátua de Njinga na cidade de Luanda e Imagens do filme <i>Oxalá Cresçam Pitangas e Njinga Rainha de Angola</i>	185
ANEXO E - Cartaz do filme <i>O feitiço do Império</i> (1940) António Lopes Ribeiro	187
ANEXO F - Algumas salas de cinema em Angola	188
ANEXO G - Lista de Salas de Cinema em Angola até 1975	201
ANEXO H - Linha dos Cineclubes	202

ANEXO I - Fachada Instituto Angolano de Cinema	203
ANEXO J - Capa da obra de José Mena Abrantes, realizada por António Ole ...	204
ANEXO K - Eventos de Santiago Alvarez em Luanda.....	205
ANEXO L - Cartaz Cinema Nosso.....	206
ANEXO M - Cadernos da Frente Cultural, volume dedicado ao cinema.....	207
ANEXO N - Cartaz da amostra 2005	208
ANEXO O - Cartaz cinema e nacionalismo.....	209
ANEXO P - Cartazes <i>Oxalá Cresçam as Pitangas, Histórias de Luanda</i>	210
ANEXO Q - Algumas poesias de “<i>Todos os Sonhos: Antologia da Poesia Moderna Angolana</i>” e “<i>Oxalá Cresçam Pitangas Literatura de Angola</i>”	211
ANEXO R - Alguns fragmentos da obra <i>Agora Luanda</i>, de Inês Gonçalves e Kiluanje Liberdade	221
ANEXO S - Algumas músicas presentes no filme <i>Oxalá Cresçam Pitangas</i>.....	232
ANEXO T - Mapa dos bairros da cidade de Luanda	235
ANEXO U - Planos arquitetónicos para a cidade de Luanda	236
ANEXO V - Capa do filme <i>É Dreda ser Angolano</i>.....	237
ANEXO W - Algumas Músicas na obra <i>É Dreda Ser Angolano</i>	238

1 INTRODUÇÃO

O objetivo central deste trabalho é a análise das produções fílmicas em Angola através das obras *Oxalá Cresçam Pitangas*, *Histórias de Luanda* (2005/7) e *É Dreda ser Angolano* (2006/8). Para isso, vamos abordar um pouco sobre os movimentos partidários em Angola e as suas relações com o cinema angolano (ou não), além de percorrer a trajetória do cinema angolano do período pré-independência (1961-1975) e pós-independência (1975-), bem como a análise fílmica das duas obras.

No segundo capítulo veremos a relação das três frentes partidárias surgidas entre os anos de 1950-1960. Ao analisar brevemente estes movimentos vemos uma pluralidade de contatos tanto intra como extra angolanos. Como estas frentes partidárias irão se utilizar do recurso imagético fílmico é o que veremos no capítulo a seguir.

No capítulo seguinte iremos percorrer uma trajetória do cinema angolano, buscando entender um pouco mais sobre o contexto do cinema e fílmico em Angola. Poderemos ver se os elementos da cinematografia inicial de Angola estão presentes em obras mais contemporâneas como os filmes que serão analisados.

Em *Oxalá Cresçam Pitangas* (2005-7): *A reafirmação da república de Luanda* veremos o contexto do filme. Passaremos pelas produções cinematográficas de seus diretores, os usos de outros aparelhos, como o livro surgido pós-filme, além da análise fílmica da obra.

Já em *É Dreda Ser Angolano* (2006-8): *O/ser/Estar Dreda* veremos como esta outra narrativa fílmica, de um suporte diferenciado em relação as estruturas cinematográficas angolanas, relata sobre Luanda, em especial sobre os *mussekes* luandenses, e em como a música presente na obra pode ser um item para se refletir sobre o papel das musicalidades angolanas.

As diferentes obras percorrem caminhos distintos de produção e circulação sobre a capital angolana, Luanda. A cidade foi o principal palco de diversas produções em Angola, ainda num cinema produzido pelo MPLA (Movimento Popular de Libertação de Angola) nos finais dos anos de 1960 e, principalmente, a partir de 1975 com foco na cidade de Luanda, com a criação de aparelhos estatais como o LNC (Laboratório Nacional de Cinema) e IAC (Instituto Angolano de Cinema). Os filmes deste período tinham como objetivo de se pensar a “angolanidade” a partir da cidade de Luanda, o que ainda se faz presente ou ausente na obra *Oxalá Cresçam Pitangas*, como veremos no capítulo destinado à sua análise.

Para Abrantes (2015), *Oxalá Cresçam Pitangas Histórias de Luanda*, se classifica numa fase de impasses de futuro incerto no cinema angolano. Para o autor, a fase do cinema angolano, iniciada entre 2001 e 2005, marca “a retomada e concretização dos dois projetos de longas metragens que se arrastam há muito” (ABRANTES, 2015, p. 30), se referindo às obras do *Comboio da Canhoca* e *Na cidade Vazia*, assim como o financiamento final da obra *O Herói*, de Zezé Gamboa¹, se constituindo na sua terceira fase, sendo a primeira de um cinema anterior a independência de Angola, e a segunda com a criação de blocos e chegada de apoio técnico de cineastas estrangeiros, apesar de seus hiatos.

Esse período, a terceira fase, é marcado pela criação, em 2003, do Instituto Angolano de Cinema, Audiovisual e Multimédia (IACAM) e por “voltar a dinamizar a Edecine, empresa distribuidora de filmes, e a Cinemateca Nacional”. Em 2005, no I Encontro Nacional de Cinema e Audiovisual e Multimédia, segundo o autor, foram definidas as bases das iniciativas público-privadas para a distribuição, exibição e conservação de filmes nacionais angolanos, assim como a finalização dos estatutos e regulamentos da IACAM e da Cinemateca Nacional, além da formação de atores e técnicos, e da aprovação da Lei do Cinema e do Audiovisual (ABRANTES, 2015, p. 32).

Entre 2006 e 2015, data da publicação do terceiro volume da coletânea *Angola O Nascimento de uma Nação*, Abrantes (2015, p. 33) classifica o período do cinema angolano como a década de incertezas, pois houve muitas promessas e iniciativas, mas nem todas se concretizaram. O autor destaca as parcerias realizadas com o Brasil para a recuperação do acervo fílmico e com Cuba para a formação de quadros nesse período. Também foi firmado, nessa época, o AFRICADOC (em 2007), uma das iniciativas mais importantes dentro da produção fílmica no continente africano. O AFRICADOC tem como objetivo a circulação de documentários sobre o continente². Além dessa iniciativa, há o projeto Animarte, voltado para novos talentos e para a “educação cívica e moral do cidadão”. O projeto Redeafrika.com,

¹ Maiores informações introdutórias das obras em MELEIRO, Alessandra; BAMBA, Mahomed. **Filmes da África e da Diáspora objetos de discursos**. Salvador: EDUFBA, 2012. e ARENAS, Fernando. *The Renaissance of Angolan Cinema*. In: ARENAS, Fernando. **Rememberig Angola**. Eua: University of Massachusetts Dartmouth, 2010.

² <https://afridocs.net/watch-now/>. Acesso em 07 jun. de 2020. O projeto além de incentivar a produção do “cinema africano”, possui uma plataforma para assistir diversas obras. Atualmente consta com o filme do “Outro lado do Mundo” (2016), produzido por Kamy Lara, filha de Lúcio Lara, ex-militante do MPLA e integrante do grupo Geração 80, importante produtora de audiovisual em Angola. A obra foi exibida no projeto Nossa Língua, no Brasil em 2016: <http://pav.cplp.org/> Acesso em 07 jun. 2020.

que previa maior circulação do trabalho de diversos diretores angolanos, sofre com a carência de recursos³.

Abrantes (2015, p. 34) destaca que, nesse contexto, é feita a obra *Oxalá Cresçam Pitangas, Histórias de Luanda* (2005/7), que será analisada nesta dissertação e foi realizada pelos diretores Ondjaki e Kiluanje Liberdade, com a falta de recursos de fundos públicos. O autor segue relatando as produções posteriores do diretor Killuanje Liberdade, que juntamente com Inês Gonçalves (responsável pela imagem do filme), realiza o documentário *Mãe Ju* (2007) e *Luanda - Fábrica de Música* (2009). Como veremos no capítulo quatro, o filme *Oxalá Cresçam Pitangas*, que começou a ser divulgado primeiramente em festivais de cinema em 2005, tem seu lançamento mundial em 2006, e em 2007 teve uma pequena edição em DVD realizada pela Mar Filmes⁴. Também é em 2005 que Kiluanje e Gonçalves fundam a Lo Lands, produtora coletiva onde está disponível uma das cópias virtuais da obra. No site oficial de Ondjaki observamos a mesma proposta⁵. O conteúdo do DVD e da obra virtual é o mesmo, não contendo nenhum extra na versão do DVD, porém, a informação da distribuidora Mar filmes não consta em nenhuma fonte senão na versão física.

Na obra fílmica *Oxalá Cresçam Pitangas*, é possível observar, como afirma Pocock (2003, p. 70), múltiplas camadas de contextos linguísticos. Apesar de Pocock (2003) estar voltado à análise do texto, a imagem também é um conteúdo narrativo onde diversos elementos visuais e não visuais, intencionais ou não intencionais, formam a criação de uma narrativa única, sintetizada na obra, não sendo uma mera representação da sociedade, ou seja, a imagem também é texto, pois há signos que são transmitidos.

Oxalá Cresçam Pitangas, Histórias de Luanda apresenta inúmeras camadas de imagem dentro da imagem sobre o questionamento do que seria ser angolano. A partir de dez diferentes personagens, podemos verificar que a narrativa central da obra se vincula por diversas narrativas antes construídas a partir da cidade de Luanda sobre a “angolanidade”, pelos antigos aparelhos do LNC e do IAC. Essa multiplicidade de camadas não é homogênea nem estanque. Como ressalta Bittencourt (2002), houve inúmeras clivagens dentro da ideia

³ http://www.angop.ao/angola/pt_pt/noticias/lazer-e-cultura/2013/10/47/Agentes-cinematograficos-proclamam-rede-Africa-com,2190c493-ec94-42b1-84e9-933343af02b2.html. Acesso em 06 de jun. de 2020. Atualmente não há mais a existência do site do projeto.

⁴ Distribuidora e agência de propaganda e cinema. Possui acordos com o Brasil. Tem se dedicado a promoção de cinemas africanos de língua portuguesa. Conforme Ondjaki, em palestra da Feira do Livro de 2017 de Porto Alegre, o DVD obteve apenas 100 tiragens para o mercado europeu. MAR FILMES. Disponível em: <http://www.marfilmes.com/pt/home/index.htm>. Acesso em: 24 fev. 2020.

⁵ O filme se encontra disponível no site Youtube e no Vimeo. No vimeo foi disponibilizado pela própria No Lands films e no site oficial de Ondjaki, após uma breve apresentação do filme há um link que remete a obra ao youtube http://www.kazukuta.com/ondjaki/pitangas_%28doc%29.html. Acesso em 07 jun. de 2020.

de construção nacional do que é ser angolano no projeto do MPLA, assim como dentro do próprio MPLA. O filme faz parte de um novo contexto em Angola, após diversas guerras civis. Entretanto, para a sua análise é necessário entender o próprio projeto do IAC e do LNC, assim como seu encerramento, que será abordado no capítulo três.

Paralelo a este cinema, há o cinema dos *mussekes*, da poeira, do gueto (LEVIN, 2015). Sonhando com o modelo de cinema similar ao modelo nigeriano, onde com pouco investimento há a circulação das obras pelas ruas e mesmo assim elas ganham repercussão em todo país e internacionalmente, este cinema ainda pouco trabalhado reflete outras formas de se pensar a produção cinematográfica e audiovisual em Angola. Os *mussekes*, ou musseques, região periférica de Luanda, correspondente similar as favelas brasileiras, foram mobilizados pelos cineastas e músicos pioneiros tanto no período colonial, assim como nos primeiros anos pós a independência em 1975. *Musseke* significa chão de abobe de terra, ou chão vermelho.

A obra *É Dreda ser Angolano* com o início das suas gravações em 2006, obteve seu término em 2007 e foi lançado em DVD apenas em 2008. A edição para DVD foi esgotada rapidamente, sendo possível adquirir a sua obra física com uma maior facilidade através de compras internacionais de países baixos, assim como *Oxalá Cresçam Pitangas*. Apesar de ser um filme de uma baixa produção financeira (não sabemos o quanto se foi gasto financeiramente em ambas as obras), seus prêmios em festivais marcam a importância dessa outra forma de se pensar o cinema. O filme que não tinha pretensão de ser uma obra fílmica, como veremos no capítulo quinto, surgiu através de iniciativas musicais alternativas e coletivos de rappers.

É Dreda é uma conotação correspondente a legal, bacana, ou seja, é legal ser angolano. Entretanto a na narrativa, a sua conotação é ambígua, realizando uma denúncia de e sobre uma Angola ainda marginalizada, apesar de ser um dos países mais ricos do continente africano. A partir das obras é necessário a reflexão da relação Cinema-História.

Marc Ferro (1992) se tornou talvez o nome mais conhecido com a popularização do debate dos usos do cinema na História e das possibilidades de análise fílmica através da “Terceira geração da escola dos Annales”. Como afirma Guilhão (2019, p. 17), no Brasil o debate foi apurado por José Honório, anos antes da própria publicação de Ferro com seu famoso artigo *O filme: uma contra análise da sociedade*. É inegável, atualmente, a força potencial do cinema e das imagens para os estudos históricos. No decorrer do século XX, o cinema foi utilizado para diversos fins, passando a legitimar através da imagem diversos discursos nacionalistas, autoritários ou para fins de ‘entretenimento’ e/ou melhorias sociais.

Além dos inúmeros trabalhos específicos sobre a relação cinema-história há outras definições sobre o campo da História Visual, interessantes para os estudos de análise fílmica. Ulpiano de Menezes em *Rumo a História Visual* (2005, p. 35-38), traz importantes definições para o trabalho com a História visual. Em seu artigo, o autor diz que não tem a pretensão de definir epistemologicamente o que seja a História Visual. Entretanto, a partir de elementos como o visual, o visível e a visão busca lançar alguns cuidados para o historiador que deseja trabalhar com imagens. Na sua definição, o visual é a identificação dos sistemas de comunicação:

Os ambientes visuais das sociedades ou cortes mais amplos de estudo. Assim também as instituições visuais ou os suportes dos sistemas visuais (p. ex., escola, empresa, administração pública, o museu, o cinema, a comunicação de massa, etc), as condições técnicas, sociais, culturais de produção, circulação, consumo e ação dos recursos e produtos visuais. Enfim é necessário circunscrever o que vem sendo chamado de iconosfera, isto é, o conjunto de imagens-guia de um grupo social ou de uma sociedade num dado momento e com qual ela interage. (MENEZES, 2005, p. 34)

Além das imagens-guia, que se resultam de instituições. Buscando a sua definição de conceitos entre visual, visível e a visão, Menezes define o visível como:

O visível (com naturalidade, sua contrapartida, o invisível), representam o domínio do poder e do controle, o ver/ser visto, dar-se/não a ver os objetos de observação obrigatória assim como os tabus e segredos, as prescrições culturais e sociais e os critérios normativos de ostentação ou discrição- em suma, de visibilidade e invisibilidade. [...] O oculocentrismo é o privilegiamento epistemológico da visão, cuja hegemonia caracteriza a modernidade. Desemboca na assimilação do conhecimento à visualização (como nos telejornais), à aceitação de que o evento se realiza na imagem ou não tem existência social. Aliás a imagem acaba por dispensar o evento. (MENEZES 2005, p. 36-37)

Por fim, a visão:

Compreende os instrumentos e técnicas de observação, o observador e seus papéis, os modelos e modalidades do olhar (o olhar de relance, o olhar patriarcal, o olhar retificador, o olhar masculino, o olhar turístico, o olhar erótico, o olhar casto, o olhar reprimido ou condicionado, etc) [...] A visão e seus efeitos são sempre inseparáveis das possibilidades de um sujeito que observa, que é tanto um produto histórico como o lugar de certas práticas, técnicas, instituições e procedimentos de subjetivação. (MENEZES, 2005, p. 38-39)

Ou seja, para Menezes é necessário observar no mínimo três aspectos: quem produziu essa obra imagética, em qual contexto ela foi produzida, com o que ela dialoga, ressaltando determinados elementos ou não e como será realizado o olhar para ela, através dos sujeitos. Essa decupagem das imagens em movimento também é necessária para se trabalhar a relação Cinema e História, pois como afirma Aumont e Marie (2009, p. 7-8),

apesar de não existir um método universal para a análise fílmica, diversos elementos devem ser analisados na decomposição da obra, como a presença/ausência de sons, planos, ângulos, fazendo o historiador a produzir fichas com os diferentes elementos que observa para conseguir analisar os discursos que a obra produz.

Marc Ferro, que popularizou a relação Cinema e História com a terceira geração da Escola dos Annales também afirmava essas premissas norteadoras. Seu artigo *O filme uma contra-análise da sociedade* (1971) abordava a falta do uso do cinema como fonte histórica. Propondo um uso da imagem para além da ilustração, Ferro (1971, p. 85) aborda os usos dos poderes públicos e/ou privados para a formulação de uma obra fílmica, às escolhas, os silenciamentos. É necessário associar o filme com o mundo que o produz e por isso o uso do cinema pode ser uma vasta fonte para o trabalho do historiador. Buscando sintetizar algumas concepções de “método”, Ferro, afirma:

O filme aqui não está sendo considerado do ponto de vista semiológico. Também não se trata de estética ou história do cinema. Ele está sendo observado não como uma obra de arte, mas sim como um produto, uma imagem-objeto, cujas significações não são somente cinematográficas. Ele não vale somente por aquilo que testemunha, mas também pela abordagem sócio-histórica que autoriza. A análise não incide necessariamente sobre a obra em sua totalidade: ela pode se apoiar sobre extratos, pesquisar “séries”, compor conjuntos. E a crítica também não se limita ao filme, ela se integra ao mundo que rodeia e com o qual se comunica, necessariamente.

[...] É preciso aplicar esses métodos a cada um dos substratos do filme (imagens, imagens sonorizadas, não sonorizadas), às relações entre os componentes desses substratos; analisar no filme tanto a narrativa quanto o cenário, a escritura, as relações do filme com aquilo que não é filme, o autor, a produção, a crítica, o regime de governo. Só assim pode se chegar à compreensão não apenas da obra, mas também da realidade que ela representa. Resta dizer também que esta realidade não se comunica diretamente. Será que os próprios escritores chegam a ser mestres das palavras, da língua? Porque as coisas se passariam de outra forma com o homem da câmera que, além de tudo, filma tantos aspectos da realidade? (FERRO, 1992, p. 87)⁶

Mônica Almeida Kornis em *História e Cinema: um debate metodológico* (1992) busca aproximar, justamente, os trabalhos desenvolvidos Marc Ferro e Pierre Sorlin, que inicialmente defendia o uso da análise imagética do ponto de vista semiológico, ao contrário de Ferro, trazendo algumas indagações como: “o que a imagem reflete? Ela é expressão da

⁶ Nesse trecho, vemos uma discordância direta da concepção levantada por Pierre Sorlin. Sorlin (1997), por sua vez, negava a concepção de uso fílmico de Marc Ferro (1992), voltando-se para os estudos da estética, entre outros elementos visuais. Posteriormente, ele iria rever algumas ideias antes propagadas. Na sua principal obra, *Sociologie Du Cinema* (1977), Sorlin aponta o uso da semiótica como a principal ferramenta para o trabalho historiográfico. Independentemente da preocupação, do filme, e/ou película como documento ou representação levantada por Ferro e Sorlin, o trabalho desenvolvido por esses pesquisadores abre um campo de pesquisas e debates das mais variadas “correntes” históricas.

realidade ou é uma representação? Qual o grau possível da manipulação da imagem?” (1992, p.237). A autora busca abordar, de forma geral, a contribuição inicial dessas duas “correntes”. Sua resposta para esses questionamentos é: “a imagem não ilustra nem reproduz a realidade; ela *reconstrói*, a partir de uma linguagem própria, que é produzida num dado contexto histórico” (1992, p. 238. grifo nosso)⁷.

O cinema é uma linguagem feita da mistura de escolhas, técnicas, equipe e narrativas. Gerbase (2012, p.85-86), destaca que para Umberto Eco o cinema é uma das maiores fábricas de mentira da atualidade e, subdivide os filmes em ficção e documentário e aqueles que se misturam entre um gênero e outro⁸. Destacando a questão da “mentira”, Gerbase (2012) aborda a importância da análise da imagem fílmica, desde itens como plano tomada, corte, cena sequência, entre outros, que são indispensáveis na composição de se realizar uma obra fílmica.

Manuela Penafria (2009, p. 1) afirma que analisar um filme é decompor o mesmo e que não há uma só metodologia, apropriando-se de vários preceitos lançados por Aumont (2004). Entretanto, apesar de não haver uma metodologia em específico, analisar é descrever e interpretar diversos elementos da obra. A decomposição consiste em fragmentar os elementos como planos, enquadramentos, composições, som etc. Buscar informações sobre a análise textual do filme, da análise de conteúdo, da busca pelas informações gerais da obra, do entendimento das cenas e do clímax da cena principal da obra.

Portanto, os diferentes autores, Ulpiano Menezes ao falar sobre a análise de uma História Visual, Marc Ferro, Mônica Almeida Kornis e Manuela Penafria apesar de terem visões distintas sobre a relação cinema-história, concordam que para um primeiro passo, é necessário a compreensão do contexto de produção da obra, seguido da decomposição (no caso com enfoque textual como aborda Penafria) dos elementos integrantes da obra e as suas relações com outros elementos, como a questão sonora.

José d’Assunção Barros (2012, p. 55-102) destaca o cinema como fonte inesgotável para o trabalho historiográfico. Buscando uma classificação didática numa tentativa de tecer “tipologias” de filme, o autor destaca que há três espécies de filme: os filmes históricos- que

⁷ Grifo nosso para a palavra “reconstrói”. Não acreditamos que uma obra fílmica reconstrói um dado momento “histórico”, pois nem mesmo a “História” pode ser reconstruída. A História é um processo da própria operação historiográfica realizada pelo historiador. A operação historiográfica a que nos referimos é todos aqueles conceitos e preceitos lançados por Michel Certeau no capítulo destinado a “operação historiográfica” (CERTEAU, Michel de. **A Escrita da História**. Rio de Janeiro: Florense Universitária, 1982).

⁸ ‘Docudrama’ ficou conhecido como o termo para designar essas misturas de gênero dentro da prática de se pensar em fazer uma obra fílmica.

são aqueles que buscam uma aproximação de eventos históricos, nos quais também se enquadram os filmes épicos, cuja a narrativa é altamente romanceada; os filmes de ambientação histórica - que não têm como objetivo a “representação”, mas se utilizam de elementos históricos para a construção de seus enredos, como, por exemplo, os filmes de fantasia; e o cinema documental - o qual não necessariamente está preocupado com a estética, mas principalmente com a construção da narrativa e da sua própria construção fílmica, podendo se valer de elementos de outros trabalhos para o seu “ensaio” fílmico. Barros (2012) ainda afirma que o uso do cinema documental como uma forma educativa pode trazer elementos didáticos e/ou democráticos para o ensino de história ou pode impor determinada visão histórica. Além disso, os agentes do cinema podem utilizá-lo como uma forma de resistência ou domínio de determinada visão através das questões vinculadas ao cotidiano, característica bem comum ao cinema ação. Entretanto, de certa forma todo o cinema é também uma ação, tanto por parte de seus diretores e produtores, como por parte das agências de fomento e firmamento para a produção. Como afirma Barros (2012, p. 66):

Um filme, enfim, pode se apresentar como um projeto para agir sobre a sociedade, para formar opinião, para iludir ou denunciar; portanto, como um projeto para interferir na história, por trás do qual podem se esconder ou se explicar desde os interesses políticos de diversas procedências até os interesses mercadológico encaminhados pela indústria cultural.

Por isso, o papel da decupagem do filme é extremamente importante para a operação historiográfica. Analisar planos, cenas, músicas, trilhas e demais sons, ângulos além da própria construção da narrativa do filme é extremamente importante. Neste processo não há uma fórmula mágica, ou uma receita de bolo propriamente dita, mas a busca pelos indícios, a leitura de contextos, entre outros elementos são extremamente importantes para o fazer historiográfico.

Como ressalta Aumont (2009, p. 16-32) o cinema e as obras fílmicas tem uma linguagem específica, que se mistura o contexto das imagens fotográficas, agora em movimento, com outros fazeres artísticos como a música e a própria análise do pensar fílmico que pode ser realizada pelo cineasta, como, por exemplo, no caso de Eisentein. O autor sugere a produção ou uso de fichas com elementos como os segundos, a descrição, o posicionamento da câmera, os diálogos entre outros elementos que podem ser realizados pelo pesquisador devem ser elaborados.

Oxalá Cresçam Pitangas (2005/7) e *É Dreda ser Angolano* são filmes angolanos que partem da mistura dos *mussekes* luandenses, mas, mesmo com esse elemento em comum,

que busca demonstrar o papel da resiliência dentro da sociedade angolana, a produção de seus discursos são distintas. Como veremos nos capítulos seguintes, a primeira obra está vinculada ao IACAM, mesmo contando ou não com seu financiamento. Já a segunda é realizada pelos cineastas dos *mussekes*, da poeira, ou seja, veremos duas “formas” de cinema angolano, o da retomada e o da poeira. Nestas formas de se pensar o cinema como vários discursos que se misturam sobre o que é a angolanidade, apesar de partirem de espaços distintos e das críticas ao governo do MPLA, o ponto de partida do cinema angolano continua sendo a cidade de Luanda.

2 NACIONALISMO(S) E OS MOVIMENTOS POLÍTICOS

Neste capítulo veremos questões vinculadas a “angolanidade” e a formação dos principais movimentos políticos angolanos. Após a descolonização⁹ do país, o MPLA irá tecer um projeto de construção para formulação de uma “identidade nacional”, que no cinema teve como palco principal a cidade de Luanda (a partir de 1975), tanto na produção das obras fílmicas, como presentes nas próprias obras fílmicas. Mesmo após a guerra anticolonial (1961-1975), a guerra civil (1975-1992) e a guerra pós-eleitoral (1992-2002), a narrativa de uma “angolanidade” única a partir da cidade de Luanda é reafirmada no cinema de retomada (2003 em diante) como veremos nos próximos capítulos. Ou seja, no caso angolano, a esfera partidária se vincula a tentativas de construção de uma “angolanidade” e por isso é importante o conhecimento dos principais movimentos políticos em Angola. A construção de uma memória comum no cinema angolano também remete a tentativa de uma história única dentro do MPLA. Paralelo a essa conjuntura há o cinema da poeira, do qual veremos no capítulo três.

Além disso, o MPLA aparece nas narrativas fílmicas como grande vitorioso na luta contra o colonialismo português, o que remete conflitos com as outras frentes partidárias angolanas e acaba silenciando novas narrativas tanto sobre a guerra anticolonial, assim como, sobre as guerras civis posteriores distintas e sobre os demais movimentos partidários, tornando o partido como uma representante “atemporal” para Angola. A partir de 1975, com a independência de Angola, surgem “duas Angolas”, uma no Huambo, com a República Democrática de Angola, e outra proclamada em Luanda, a República Popular de Angola. A primeira foi propagada pela FNLA e UNITA, e a outra, pelo MPLA¹⁰.

⁹ Cahen (2012), ao pensar sobre a ideia de nação e de anticolonialismo, aborda três esferas de categorias de colonização: independência sem descolonização, descolonização sem independência e independência com descolonização. Ao trazer estes paradigmas o autor trabalha com diferentes casos como os da África, em especial, das antigas colônias portuguesas, além de exemplos do Brasil e da América. Ver: CAHEN, Michel. *Anticolonialism & Nationalism: deconstructing synonymy, investigating historical process*. In: MORIER-GENOUD (org.). **Sure road? Nationas e nationalisms in Guinea, Angola and Mozambique**. Leiden: Brill, 2012, pp. 1-30.

No caso angolano, com o fracasso do Acordo do Alvor e o estabelecimento de uma primeira guerra civil em Angola entre os governos da FNLA, MPLA e UNITA, houve uma retirada massiva dos portugueses que moravam em Angola, ocorrendo assim uma independência com descolonização. Muitos portugueses retornaram para Portugal, outros, porém, se estabeleceram em diversos países como o Brasil. A respeito do assunto: BARRETO, Isabel. **Migrantes da descolonização: Portugueses e Luso-Angolanos no Brasil (1974-1977)**. Rio de Janeiro. 246f. Tese (Doutorado em História) - Programa de Pós-graduação de História, UFF, Niterói, 2014.

¹⁰ Respectivamente, Frente Nacional de Libertação de Angola e União Nacional pela Independência Total de Angola e Movimento Popular de Libertação de Angola.

2.1 NACIONALISMO(S) ANGOLANOS

Primeiramente, a “angolanidade” não é um processo estanque que se possa realizar uma espécie de *check list* dada por diversos elementos aglutinadores de uma única identidade¹¹. O que veremos aqui é uma breve noção das diferentes construções dos movimentos partidários que foram levadas a fins de uma construção nacional de uma comunidade imaginada¹². Em Angola, o processo de independência e descolonização obteve um vínculo onde a esfera partidária se mistura com as noções de estado-nação. Iremos dar enfoque principalmente no projeto levantado pelo MPLA, entretanto, vale ressaltar que o próprio MPLA possuiu diversas clivagens internas, que podem ser demonstradas através de diversas crises do partido, como a crise de 1962-1964¹³, a crise *nitista* de 1977 e o pós-morte de Agostinho Neto, em 1979, o congresso de Lusaka, entre outras.

Militantes vinculados ao MPLA produziram diversos materiais de cunho educativo, como o cinema, a literatura e a música para a criação do seu projeto de “Homem Novo” e o estabelecimento das suas propostas de um projeto nacional para um recente país que buscava a sua independência nos anos de 1960 e 1970. Com as suas primeiras obras anteriores a descolonização do país e a criação de diferentes blocos estatais de cinema como o Laboratório Nacional de Cinema (LNC) e o Instituto Angolano de Cinema (IAC), e da TPA (Televisão Pública de Angola) o cinema angolano não esteve desvinculado as demais esferas

¹¹ Utilizamos a palavra *check list* nos remetendo ao texto de Anne-Marie Thiésse (2001/2002), *Ficções criadoras: as identidades nacionais*. Para a autora, a concepção da nação é uma concepção de escolhas, como uma espécie de *check list* dadas por duas concepções a francesa e a romântica, onde elementos como a escolha dos “ancestrais”, a língua, as fronteiras nacionais entre outros elementos formam “a identidade nacional”. Autores como José Álvares Junco (2005) trazem uma perspectiva didática ao tentar definir concepções como nação, estado nação, povo entre outros elementos através de dicionários e gramáticas, mostrando as multiplicidades das camadas construídas e usos sobre estes conceitos. JUNCO, José. **El nombre de la cosa**. Debate sobre el término nación y otros conceptos relacionados. Madrid: Centro de Estudios Políticos y constitucionales, 2005. E: THIÉSSE, Anne-Marie. *Ficções criadoras: as identidades nacionais*. **Anos 90**. Porto Alegre, nº 15, 2001/2002, p. 723.

¹² Utilizamos aqui o conceito de comunidades imaginadas nos remetendo aos conceitos lançados por Benedict Anderson (2005). Anderson (2005) afirma que a nação é uma construção social que se estabelece e se organiza em torno de um estado e um território definido, onde há uma construção social. Essa construção social não é a essência de um grupo. A nação para o autor é uma comunidade imaginada pois um indivíduo partilha com elementos dos demais indivíduos, apesar de não os conhecerem. É imaginada por que seus limites são estabelecidos pelas fronteiras. A nação para o autor é soberana, pois partilha de elementos “de origem”, que buscava dar legitimidade aos reinos dinásticos, que posteriormente foram contestados pelas revoluções burguesas e pelo iluminismo. A partir destes elementos, o autor destaca o papel da imprensa e da língua para a construção das comunidades imaginadas. Ver: ANDERSON, Benedict. **Comunidades Imaginadas**. Lisboa: Edições 70, 2005.

¹³ A tese de Marcelo Bittencourt (2002) abriu caminhos para trabalhos de pesquisa no Brasil sobre as próprias diferenças internas no MPLA. A falsa ideia de unidade dentro do MPLA é reforçada a todo o momento em sua tese, que também é ressaltada na saudação dos dirigentes do partido entre parênteses “Estamos Juntos”. BITTENCOURT, Marcelo. **“Estamos juntos” O MPLA e a Luta Anticolonial (1961-1974)**. Rio de Janeiro. 742f. Tese (Doutorado em História) - Programa de Pós-graduação de História, UFF, Niterói, 2002.

de produção fílmica do continente africano num contexto de abertura para as independências de diversas localidades no decorrer dos anos de 1960 ou mais tardiamente, no decorrer dos anos de 1970, como foi o caso das antigas colônias portuguesas em África.

Diversos especialistas na área de estudos africanos, como René Pélissier, Douglas Wheeler (2009, p. 276) e Elikia M'Bokolo (2011, p. 578), caracterizam o ano de 1960 como o “ano africano”. Nigéria, Mali, Zaire, Argélia, entre outros países experimentaram o processo de independência de forma diferenciada. A descolonização da mente, ou seja, uma educação voltada para os problemas africanos que fugissem da perspectiva dos diferentes colonialismos era um objetivo em comum a ser alcançado através de novas formas de educação e estímulo à cultura.

No caso angolano, houve inicialmente duas grandes “escolas” de cinema, uma de Jean Rouch e outra de Ousmane Sembéne. Além dessas duas escolas, houve influência direta de outras formas de produção fílmica após a descolonização, como é o caso da influência cubana, francesa, portuguesa, italiana, entre outras vinculadas a quadros de apoio ao MPLA. A descolonização da mente, que conforme Nguri Wa Thiong'o (2007, p. 27-28) foi o principal elemento aglutinador para a formulação de um cinema africano, se transformou após a independência no cinema do projeto de estado-nação do MPLA no caso angolano.

Para entendemos a relação entre cinema e história em Angola, é preciso levar em consideração três elementos temporais distintos a partir da leitura de Bittencourt (2002): A Guerra Anticolonial (1961-1975), a Guerra Civil (1975-1992) e a Guerra pós-eleitoral (1992-2002). As primeiras produções fílmicas em Angola foram realizadas ainda no período da guerra anticolonial (1961-1975). O primeiro curta-metragem foi realizado em 1968, por Sarah Maldoror chamado *Monangambé*, já o primeiro longa-metragem da mesma autora, intitulado *Sambizanga* (1972)¹⁴, é a ampliação da sua primeira obra. Maldoror esteve diretamente vinculada aos espaços de cinema argelinos e grande parte da sua formação cinematográfica ocorreu na URSS, onde estabeleceu contato com diferentes nomes como Serguei Guerassimov e Mark Donskoi, além de conhecer Ousmane Sembéne e seu futuro marido, Mário Pinto de Andrade, um dos principais líderes da fase inicial da propagação do MPLA (PIÇARRA, 2017, p.14-15)¹⁵. Além disso, como destaca Piçarra (2020, p. 66) em

¹⁴ Anexo A- cartazes da obra *Sambizanga*.

¹⁵ A tese de Marcelo Bittencourt traz importantes elementos para a compreensão das “divisões” dentro da história contemporânea de Angola, assim como do MPLA. BITTENCOURT, Marcelo. “**Estamos juntos**”: O MPLA e a Luta Anticolonial (1961-1974). Rio de Janeiro. 742 f. Tese (Doutorado em História) - Faculdade de História, UFF, Niterói, 2002.

1969 é criado o Departamento de Informação e Propaganda do Movimento Popular de Libertação de Angola, onde era predominante o registro militar para a luta contra o colonialismo. Após a independência de Angola, em 1975, é declamada duas “Angolas”, onde uma é vinculada ao projeto nacional e político do MPLA em Luanda, que será realizado o cinema estatal que veremos no próximo capítulo.

Esse processo das duas “Angolas” não está desvinculado ao Acordo do Alvor¹⁶ e da guerra anticolonial (1961-1975). O acordo previa uma transição¹⁷ gradual para a independência de Angola. Nele, as três forças distintas (MPLA, UNITA e FNLA) deveriam entrar em comum acordo frente ao processo de transição elaborado pelo governo português. Conforme Pimenta (2015, p. 11-12), era impossível pensar num governo de transição pacífico em Angola, afinal os três principais movimentos de libertação (FNLA, MPLA, UNITA) possuíam as suas divergências internas e já haviam guerreado entre si, além das suas diferenças com o próprio governo português. Portugal acabava de sair de um golpe de estado e buscava estabilidade governamental de diversas formas, tanto economicamente quanto politicamente¹⁸.

Pimenta (2015, p. 102-103) afirma que o Acordo estabelecia a criação de um governo de transição, liderado por um colégio presidencial onde deveriam constar três membros (um de cada movimento partidário), além da composição de doze ministérios (divididos entre os movimentos) mais o governo português. Esse governo transitório entraria em vigor a partir de 31 de janeiro de 1975 e seria o responsável por organizar as eleições para

¹⁶ O Acordo do Alvor está disponível na íntegra no Centro de Documentação 25 de Abril da Universidade de Coimbra. Propagado em 15 de janeiro de 1975, na cidade costeira do Alvor, estabelecia a independência de Angola para 11 de novembro de 1975 (ACORDO do Alvor. 15 de janeiro de 1975. Disponível em: <http://www1.ci.uc.pt/cd25a/wikka.php?wakka=descon21>. Acesso em: 24 fev. 2020). O acordo ganhou o nome da cidade do qual foi propagado, além do acordo, houve um decreto lei de sua suspensão por não ter ocorrido conforme o estabelecimento do mesmo. (PORTUGAL. **Decreto-lei nº 458-a/75, de 22 de agosto**. Suspensão do Acordo de Alvor. Disponível em: <http://www1.ci.uc.pt/cd25a/wikka.php?wakka=descolonizacao04>. Acesso em: 24 fev. 2020). No Brasil, o Acordo do Alvor e a independência de Angola foram amplamente divulgados pela imprensa através de jornais da editora globo e demais publicações da editora abril. (O GLOBO. **Angola, independência e guerra civil após quatro séculos de domínio português**. 28 mar. 2013. Disponível em: <https://acervo.oglobo.globo.com/fatos-historicos/angola-independencia-guerra-civil-apos-quatro-seculos-de-dominio-portugues-10110726>. Acesso em: 24 fev. 2020). Parte do governo brasileiro, em plena ditadura militar, vai apoiar o regime do MPLA, após a independência de Angola. Mais considerações sobre o assunto em: DÁVILA, Jerry. **Hotel trópico: o Brasil e o desafio da descolonização africana, 1950-1980**. São Paulo: Paz e Terra, 2011.

¹⁷ A lista dos membros presentes na formulação do governo de transição pode ser conferida na obra de MBAH (2010, p. 378-379), *As rivalidades políticas entre a Frente Nacional de Libertação de Angola (FNLA) e o Movimento Popular de Libertação de Angola (MPLA), 1961-1975*. Ver: MBAH, Jean. **As rivalidades políticas entre a Frente Nacional de Libertação de Angola (FNLA) e o Movimento Popular de Libertação de Angola (1961-1975)**. Luanda: Mayamba, 2010.

¹⁸ Este processo ficou conhecido como Revolução dos Cravos e marcava o fim da ditadura e do Estado Novo Salazarista. (PÉLISSIER, WHELLER, 2009, p. 358).

a Assembleia Constituinte antes do final de outubro de 1975. Haveria, igualmente, uma espécie de “constituição provisória”, que entraria em vigor a partir da vigência da Constituição angolana e da formação de um exército nacional, composto por representantes da FNLA, do MPLA e da UNITA. O acordo não assinaria um processo pacífico, mas sim legitimaria o futuro conflito civil em Angola logo após a sua independência (1975-1992). Ao mesmo tempo em que foi proclamada a República Popular de Angola (RPA), em 11 de novembro de 1975, em Luanda – processo do qual o cinema angolano tivera participação direta com o MPLA – “outra” Angola foi proclamada no Huambo, a República Democrática de Angola (RDA), por parte dos militantes da FNLA e UNITA. A partir de 1975, então, “Angola” já independente se divide em “duas Angolas”, uma na República Popular de Angola, com a capital em Luanda e com a base partidária vinculada ao MPLA, e uma “outra Angola” no Huambo, com a base política vinculada a FNLA e a UNITA¹⁹.

O Movimento Popular de Angola (MPLA) tem suas origens em movimentos associativos que tinham como objetivo a descolonização/independência de Angola. Segundo Bittencourt (2002, p. 36-37), é nos anos de 1950, através de correntes de contestação clandestinos em meios urbanos e de mecanismos como a Casa dos Estudantes do Império (CEI)²⁰, que surgirá o MPLA. É nos anos de 1950 que a PIDE (Polícia Internacional e de defesa do Estado), órgão surgido para a manutenção do regime salazarista, aumenta seu controle em Angola. Neste mesmo período, alguns cineclubes, que veremos a seguir, também serão controlados.

¹⁹ Savimbi, Líder fundador da UNITA (União Nacional para a Independência Total de Angola), partido surgido em 1966, já no decorrer da guerra anticolonial (1961-1975) nega a sua participação na outra Angola no Huambo em *Angola: A resistência em busca de uma nova nação*. Esta obra em específico é extremamente importante para compreendermos o discurso oficial da UNITA. Produzida em 1979, contexto do qual Savimbi esteve vinculado a operação-madeira, que foi um movimento de vínculo com parte dos portugueses que não queriam retornar para Portugal e eram contra ao regime do MPLA, é neste mesmo período que surgem diversas publicações portuguesas de apoio a UNITA, como o filme desaparecido *Savimbi: Muata da paz em Luanda (1975)*. Ver: SAVIMBI, Jonas. **Angola a resistência em busca de uma nova nação**. Lisboa: Agência Portuguesa de Revistas, 1979. A respeito dos múltiplos acordos da UNITA, além da operação madeira, há o trabalho de MELÍCIAS, Tomás Diel. **O feitiço do moderno: Jonas Savimbi e seus projetos de nação angolana (1966-1988)**. Porto Alegre. 125f. (Mestrado em História) - Programa de Pós-graduação de História, PUCRS, Porto Alegre, 2017. E: OLIVEIRA, Ariel. **Angola em Guerras: Jonas Savimbi e as Linguagens da Nação**. Campinas. 151f. (Mestrado em Antropologia) - Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, UNICAMP, Campinas, 2013.

²⁰ A Casa Dos estudantes do império foi um importante espaço dentro de Portugal que abrigava estudantes assimilados do próprio regime colonial português. Diversos trabalhos foram e têm sido realizados sobre a importância da CEI para a abertura das independências africanas. No âmbito fílmico, a RTP (Rádio e Televisão de Portugal) já produziu diversos curtas e longas metragens de cunho “documental” sobre o assunto. Uma das mais recentes produções a respeito da Casa dos Estudantes do Império foi realizada pela Real Ficção produções, dirigida por Rui Simões, *A Casa* (2017). A coprodução brasileira, *O Grande Kilapy* (2012), que tem como seu protagonista principal o ator Lázaro Ramos, também aborda o espaço da CEI.

A data de criação do MPLA foi um grande debate nos anos de 1990, e ainda é um impasse não resolvido e mostra as separações existentes dentro do próprio partido. Autores como Marcelo Bittencourt (2002) em sua tese de doutorado, mostra a existência destas clivagens através do próprio título de seu estudo – *Estamos juntos* – o que o autor explica que era uma saudação de militância de seus dirigentes, mas na realidade, a própria ideia suposta pelas palavras “estamos juntos” não ocorria de fato e mostra as políticas heterogêneas dentro do MPLA.

Em linhas gerais, o MPLA tem duas datas de criação, uma de 1956 e outra de 1959. A data de 1956 é mantida oficialmente pelo partido devido a busca por uma oposição a UPA e da criação da PLUA - Partido da Luta Unida dos Africanos em Angola, que legitimaria o apoio internacional ao partido. Bittencourt (1997) em seu artigo, *A criação do MPLA*²¹, relata que o mesmo ocorreu com a UPA, futura FNLA: “No tocante a criação da UPA, outros estudos alertam para o fato que o movimento de Holden Roberto teria *antecipado* a data de nascimento real da União das Populações do Norte de Angola (UNPA) sua matriz.” (BITTENCOURT, 1997, p. 1-2)²². Ainda segundo Bittencourt (1997), o próprio surgimento da PLUA é algo a ser debatido:

É assim que encontramos duas versões para a data de criação da PLUA. Mário de Andrade, um dos principais líderes do MPLA na década de 60, parece ser responsável pela divulgação de ambas. A primeira apresentada em 1960, na revista *Democratie nouvelle*, afirma que a PLUA teria sido criado em 1956 e seria um desdobramento do Partido Comunista Angolano (PCA) formado no ano anterior. A segunda lançada dois anos depois, aponta para a criação do PLUA como tendo ocorrido em 1953 (BITTENCOURT, 1997, p. 2).

Esta confusão sobre a PLUA abre espaço para um outro debate dentro do movimento, onde alguns autores relatam a importância do distanciamento com o PCA (Partido Comunista Angolano), e outros reforçam a importância do PCA, o mesmo que ocorreu com o papel da militância vinculada ao PCP (Partido Comunista Português). Há ainda alguns autores, como Carlos Pacheco, que utilizam a sigla PLUAA, ao invés de PLUA.

²¹ BITTENCOURT, Marcelo. A criação do MPLA. In: **Estudos Afro-Asiáticos**, n. 32, pp. 185-208, Rio de Janeiro, CEEA/UCAM, dez. 1997.

²² Pesquisadores que realizaram obras “sínteses” como René Pélissier em *História de Angola*, mostram as duas datas, mas adotam a data de 1956. Na maioria dos trabalhos mais paradigmáticos que são divulgados facilmente em meios eletrônicos, ou na compilação de obras “síntese”, a data de criação do MPLA aparece no ano de 1956, o que é evidente, traz implicações políticas e historiográficas de memória oficial do partido como único responsável pela luta anticolonial. WHEELER, Douglas; PÉLISSIER, René. **História de Angola**. Lisboa: Tinta da China, 2009.

Carlos Pacheco, na obra *MPLA: um nascimento polémico: as falsificações da História*²³, em 1997, sem dúvida ampliou ao máximo uma contrapartida historiográfica criticando as origens da militância do partido, dentro deste debate dos anos de 1990.

Independente do ano de surgimento do MPLA, acreditamos que debates como este mostram a heterogeneidade do movimento. Isto não é uma exclusividade única do MPLA, como veremos brevemente, o mesmo ocorreu com a UPNA/UPA/FNLA. A UNITA neste caso, se difere dos demais movimentos, surgindo em 1966, já com o decorrer da guerra anticolonial (1961-1975) fundada pela figura emblemática do Jonas Malheiro Savimbi.

Na fase de formação dos movimentos nacionalistas partidários em Angola, os partidos normalmente são divididos a partir de dois critérios: a questão ideológica e os critérios etnolinguísticos. Apesar dessas definições serem didáticas, as implicações destas definições levaram as inúmeras continuidades e rupturas das guerras civis num período pós-independência²⁴.

A economia colonial portuguesa era arcaica para os angolanos. Pélissier e Wheeler (2009, p. 203) destacam que “[...] a autonomia econômica e financeira de Angola foi praticamente anulada entre 1926 e 1932”. Essa quase estagnação permaneceu até meados da segunda guerra mundial. Marcada pelo cultivo da economia cafeeira, durante os anos de 1940-1960, Angola ganhou o mercado africano e se tornou entre o terceiro e quarto produtor de café a nível mundial. O cultivo do café foi um dos principais responsáveis pelo aumento de portugueses em território angolano. Desde 1926, igualmente a Cotonang (Companhia Geral dos Algodões de Angola), empresa de economia mista localizada no noroeste do território, marcou uma política de precariedade, onde a população “indígena” no distrito do Malange irá se revoltar. A Revolta da baixa do Cassange (1960, 1961), para Pélissier e Wheeler (2009, p. 250-251), foi um dos fatores dos desdobramentos para o começo da guerra anticolonial. A participação de movimentos messiânicos e de outros movimentos internacionais, como o *Parti de La Solidarité Africaine*, segundo os autores, também não podem ser descartados deste processo, fora as ações de menor ou maior grau da UPA, entre outros agentes, tais como a participação de alguns membros do MPLA. Além destes fatores, as inúmeras descobertas de poços de petróleo no norte e as jazidas de ferro ao sul nos anos

²³ PACHECO, Carlos. **MPLA: um nascimento polémico: as falsificações da história**. Lisboa: Vega, 1997. Disponível em: <http://casacomum.org/cc/visualizador?pasta=015688#!43>. Acesso em: 25 fev. 2020.

²⁴ Wheeler e Pélissier, por exemplo, ao falarem sobre o surgimento do MPLA, utilizam-se dos conceitos modernistas e, ao falar da FNLA e UNITA, de etnonacionalistas, ressaltando: “Geralmente, os próprios etnonacionalistas rejeitam essa designação, que tem demasiadas conotações com o tribalismo” (WHEELER, Douglas; PÉLISSIER, René. **História de Angola**. Lisboa: Tinta da China, 2009, p. 241).

de 1950, possibilitam maiores ganhos para os portugueses, fazendo-os buscar alternativas para a entrada de capital estrangeiro para a exploração destes recursos.

Em 1955, a Petrofina *Compagnie Financière Belges des Pétroles* - companhia belga, passou a explorar petróleo em solo angolano (PÉLISSIER; WHEELER, 2009, p. 213-225). Com o crescente interesse de capital estrangeiro, Portugal se via num grande empecilho entre a falta de mão de obra para a exploração desses recursos e uma crescente pressão para a independência do território angolano por parte da ONU e dos Estados Unidos (PÉLISSIER; WHEELER, 2009, p. 196-197). Porém, após o término da segunda Guerra Mundial, a divergência emergente entre duas grandes potências - de um lado, o bloco socialista, e do outro, os países ocidentais orientados pelos Estados Unidos - facilitou a abertura para as independências africanas. O clima de Guerra Fria que se instalou nos dois blocos facilitou a emergência de uma terceira força que, sobretudo, procurava defender os interesses dos países árabes e asiáticos. Os novos países africanos formaram o bloco dos “países não alinhados”. A Conferência de Bandung, em 1955, marcaria o nascimento político do Terceiro Mundo, que impulsiona uma terceira força em relação aos outros blocos da Guerra Fria, facilitando, assim, a busca pela descolonização dos países africanos (ROCHA, 2002, p. 27-37). É neste contexto que surgem as diversas frentes partidárias que veremos a seguir.

2.2 A UPNA/UPA/FNLA

A corrente partidária do UPNA/UPA/FNLA²⁵ tem sua base no grupo etnolinguístico bacongo²⁶ (ROCHA, 2002, p. 101). Seus membros localizados basicamente na região do norte de Angola, onde abrangia o antigo reino do Congo. As constantes tensões na região levaram muitos bacongos para um processo imigratório no Congo. Este fluxo ocorreu tanto pela administração belga, por questões comerciais, familiares e religiosas (MBAH, 2010, p. 40-42).

Por parte do movimento da UPNA/UPA/FNLA e a questão dos bacongos, após o falecimento do rei D. Pedro VII em 1955, o grupo dos bacongo passa por uma grande clivagem por interesses políticos de outros dois grupos rivais. Parte dos bacongos, defendiam um representante católico com alianças com Portugal para ser o novo rei. Por outro lado, os protestantes também defendiam a entrada de um representante, mas ligado ao protestantismo,

²⁵ Respectivamente, União dos Povos do Norte de Angola, União dos Povos de Angola, Frente Nacional para a Independência de Angola.

²⁶ Ver Anexo *Mapa Etnolinguístico de Angola* (Anexo B).

sem alianças com Portugal, mas com o vínculo com os Estados Unidos. Desta vertente, origina-se a corrente de Holden Roberto²⁷. Conforme Pélissier e Wheeler (2009, p. 242-243):

Entre esses grupos que possuíam alguns membros angolanos contavam se, pelo menos, três organizações congolenses: o grupo Abako; o Parti de La solidarité Africaine (PSA); e a Associação dos Tchokwe [Quioco]do Congo, de Angola e da Rodésia (ATCAR). Os “quioco” angolanos, que viviam na Rodésia do norte (actual Zâmbia), fundaram uma associação de auto-ajuda, que prepararia o caminho para futuras reivindicações étnicas, abarcando todo o território quioco. Similarmente, no sul de Angola, a Ovamboland Peoples Organization (OPO), fundada em 1959, que acabaria de se tornar na South West African Peoples’ Organisation (SWAPO), exigia a reunião dos ovibundos angolanos com os seus irmãos do sul. A sua influência não representava uma ameaça séria no domínio português.

Além desses movimentos, havia ainda os bacongos de Cabinda, que almejavam o reino do Ngolio. Seu principal movimento era os MLEC (Movimento de libertação do Enclave de Cabinda). Porém, havia outros movimentos menores com interesses diferenciados na região²⁸.

A UPNA aproximou-se inicialmente da Associação dos Bakongo (ABAKO). Assim como o MPLA, sua data de origem é incerta, possuindo duas datas: uma em 1954 e a outra em 1957. Barros Nekada apoiou internamente a candidatura de Holden Roberto (seu afilhado) para a presidência do partido na sua reformulação. A Primeira Conferência dos Povos Africanos, em Accra de 1958 marcou o estabelecimento do movimento como uma frente nacionalista para demais lideranças africanas do continente (ROCHA,2002, p. 141-142), e é a partir dessa reestruturação que o partido vai ganhar forças em âmbito

²⁷ Holden Roberto foi um dos principais líderes da futura FNLA. A antiga UPNA, movimento que surgiu ao sul do rio do Congo, que tinha como presidente Barros Nekaka (tio de Holden Roberto), era formada,principalmente, de “baxicongos” (quase 29% dos bacongos angolanos). A UPNA se transformaria em UPA após a continuidade de Holden Roberto na política. As autoridades portuguesas tinham impedido a eleição de um novo rei do Congo de 1957 a 1962. Neste contexto, com o surgimento de novos apoios internacionais, a UPNA retiraria da sua sigla a palavra “Norte”, assumindo novas aspirações pan-angolanas.

²⁸ Na escrita dos capítulos subsequentes deste trabalho, conhecemos a dissertação de João Pinto (2016), que buscando explicar uma definição para a “identidade angolana”, se valeu de autores como Edmundo Rocha (2002) e Jean Mbah (2010), que também foi o aporte para esse trabalho. No trabalho de sua dissertação há a análise de documentos sobre os movimentos dos quais este trabalho não irá se deter, mas busca principalmente, nesta parte, contribuir com uma singela base documental, principalmente da Fundação Mário Soares, que possui documentos importantes para o entendimento dos movimentos partidários em Angola. Infelizmente com o acervo em risco, se torna cada vez mais necessário notas de rodapé como esta, buscando a valorização deste acervo digital riquíssimo do qual se não existisse, dificultaria (e muito) a aproximação de pesquisadores brasileiros com questões de pesquisa em Angola. Gostaria de agradecer o pesquisador João Pinto pelos filmes ofertados, assim como, a continuidade da digitalização do acervo do professor Dr. Marcelo Bittencourt. FUNDAÇÃO MÁRIO SOARES. Homepage. Disponível em: <http://www.fmssoares.pt/>. Acesso em: 25 fev. 2020. PINTO, João Paulo Henrique. **A identidade nacional angolana-definição, construção e usos políticos**. Rio de Janeiro. 286f. Dissertação (Mestrado em História) - Programa de Pós-graduação de História, UFF, Niterói,2016.

internacional, apoiado principalmente pelos Estados Unidos. No início da luta anticolonial, a UPA/FNLA se mostrava com um certo favoritismo frente as lideranças internacionais, mas seus problemas com os diferentes subgrupos dos bacongus nunca foram completamente sanados, o que fez o partido perder forças após a independência (MBAH, 2010, p. 60-63). De acordo com Pélissier e Wheeler (2009, p. 245-246):

A UPA enviou o jovem Holden para o estrangeiro, para alargar o âmbito da sua educação e denunciar Portugal perante a opinião mundial. De então em diante, a sua personalidade ligou-se indissolúvelmente à política da UPA, que ele guiou e, por fim, encarnou. Roberto possuía várias vantagens em relação aos outros líderes dos movimentos etnonacionalistas angolanos, que estavam a tentar sobreviver com poucos recursos económicos nos bairros africanos de Léopoldville. Era protestante, falava inglês e estava em contato com líderes anticolonialistas do seu tempo, tão distinto quanto Lumumba, Bourguiba, Nkrumah, George Padmore, Frantz Fanon, e a organização argelina FLN. Encontrava-se baseado em Accra ou Léopoldville, fora do alcance dos portugueses. Viajando muito, enriquecia a sua ainda modesta educação, e aprendia os rudimentos necessários para organizar um partido que pretendia ser moderno. Recebia subsídios e conselhos de uma variedade de fontes como modificações divergentes.

No ano de 1960, o “ano das independências africanas ou do despertar africano”, é consolidado o Estatuto da UPA, que previa uma união dos povos angolanos sem distinções dadas pelas diferenças de qualquer forma, a favor da independência. Entretanto, a ideia de união não ocorreu na prática, tanto pelas clivagens internas do partido, como pelas diferenças etnolinguísticas já existentes. A ala interna do partido mais “radical”, sob liderança do próprio tio de Holden Roberto, iria criticar as medidas adotadas por Holden Roberto posteriormente, por possuir aspirações pan-africanistas, que para muitos integrantes se aproximava do comunismo soviético. Havia também os integrantes “moderados”, que buscavam uma negociação com os portugueses para a independência de Angola, que também eram críticos as posturas adotadas por Holden Roberto (MBAH, 2010, p. 68)²⁹.

Segundo Mbah (2010, p. 69-70), Manuel Barros Nekaka convocou uma reunião com demais membros da UPA em Leopoldville, em 1960, buscando uma negociação com o governo português, assim abandonando a luta armada de Holden Roberto e buscando

²⁹ A nomenclatura de “radical” e “moderados” aparece na obra de MBAH (2010) como recurso didático para separar as clivagens dentro da própria FNLA. Obviamente, conceitos como estes, apesar de didáticos mostram o ponto de vista do autor frente a movimento. Em sua obra, ao falar tanto sobre a FNLA como o MPLA, o autor separa em subitens dados por pequenas abas, na tentativa de fazer uma síntese sobre as clivagens iniciais dos movimentos. MBAH, Jean. **As rivalidades políticas entre a Frente Nacional de Libertação de Angola (FNLA) e o Movimento Popular de Libertação de Angola (1961-1975)**. Luanda: Mayamba, 2010.

parcerias com o governo congolês. Essa atitude enfraqueceu muito o partido, que em 1961³⁰ sofre com as disputas entre Holden Roberto e Jean Pierre Mbala, que, contrário da vertente adotada por Holden, irá posteriormente fundar o Movimento pela Defesa dos Interesses de Angola (MDIA). Com o posterior enfraquecimento dos movimentos, outras frentes de apoio irão surgir, da qual Holden Roberto irá conhecer Jonas Malheiro Savimbi³¹. Além das divergências internas da UPA/FNLA, Holden Roberto possuía divergências com outro grupo nacionalista angolano: o MPLA. Em 1960, Holden Roberto se recusou a aderir a FRAIN (Frente Revolucionária Africana para a Independência Nacional das Colônias Portuguesas) de Viriato da Cruz e Lúcio Lara.

Havia vários pontos de divergência entre o MPLA e a UPA: o MPLA era constituído, basicamente, de assimilados com alguma formação universitária no exterior. O movimento iria adotar uma postura marxista-leninista ao longo da sua trajetória. Um dos seus objetivos mais propagados era a criação do “homem novo”³² que se constituía, em linhas gerais, em um homem independente das antigas colônias portuguesas e de meio urbano. A UPA, por mais que tivesse apoio de outros blocos e da OUA, possuía uma política fortemente vinculada às questões étnicas.

A UPA/FNLA, no contexto da Guerra Anticolonial (1961 a 1974), era muito mais “forte” que o MPLA, devido a seu posicionamento na OUA. Porém, suas rivalidades internas com Savimbi e outros desistentes – que, em 1966, fundaram a UNITA – e as questões ligadas à atenção aos seus refugiados, enfraqueceram, de certa forma, o movimento, ampliando o cenário da Guerra Anticolonial para outros partidos (PÉLISSIER; WHEELER, 2009). Em relação ao apoio pan-africano da OUA:

[...] o comitê de conciliação da Organização da Unidade Africana, em Kinshada, deu a Holden Roberto a sua maior vitória política, ao recomendar o reconhecimento

³⁰ Na obra de MBAH (2010 p, 327-328) consta algumas das reformulações da UPNA/UPA/FNLA na seção de anexos, assim como as acusações trocadas entre militantes do MPLA e da UPA/FNLA.

³¹ Edmundo Rocha em *Angola Contribuição ao Estudo do Nacionalismo Moderno Angolano* (2002), tenta estabelecer tabelas sintéticas que relatam a dissolução das diversas frentes partidárias em Angola. Estas tabelas podem ser conferidas em Rocha (2002, p. 138) e no quadro geral de “síntese” anexado na obra e neste trabalho. Optamos por anexar o quadro de Rocha para mostrar a diversidade de movimentos e colisões entre 1950-1970, entretanto, algumas datas realizadas pelo autor podem conter elementos de escolha pessoais (Anexo C). ROCHA, Edmundo. **Angola Contribuição ao Estudo do Nacionalismo Moderno Angolano (período de 1950-1964) Vol II**. Luanda Kilombelombe, 2002.

³² O projeto de “homem novo” foi uma concepção de diversos países vinculados aos blocos socialistas, havendo diferenças entre os diversos projetos. O projeto previa toda uma educação voltada para este novo homem unificado a ideia nacional. Exemplos de um dos cadernos de terceiro ano de ensino voltados para a educação do novo homem angolano: MPLA. **Formação Militante** - 3ª. Classe. Angola: MPLA, 1970. Disponível em: <http://casacomum.org/cc/visualizador?pasta=04333.003.007#11>. Acesso em: 20 fev. 2020. MPLA. **Livro de Português** - 3ª. Classe. Angola: MPLA, 1970. Disponível em: <http://casacomum.org/cc/visualizador?pasta=10188.003>. Acesso em: 20 fev. 2020.

da GRAE, com a exclusão de todos os outros movimentos angolanos. A sua supremacia foi confirmada ao ser oficialmente reconhecida por cerca de 20 governos africanos, incluindo os de países tão diversos quanto à Argélia (de tendência pró-MPLA), o Senegal, e a República Árabe Unida” (PÉLISSIER; WHEELER, 2009, p.295).

O Governo Revolucionário do Exílio (GRAE) foi um dos órgãos de luta da UPA/FNLA. Seu ministro das relações exteriores era Jonas Malheiro Savimbi, que, futuramente, se desligaria do partido e fundaria a UNITA. O GRAE era um órgão que entrava em contato com diversas frentes no período da busca pela independência, pois tinha como objetivo o papel propagandista da FNLA. Os agentes do GRAE tiveram contatos diversos, como a MPLA, de Viriato da Cruz, de tendências maoístas, além do diálogo com governos pró-americanos (GUERRA, 2002, p.22-30). A FNLA, não tinha um plano traçado para a independência, entretanto, formulou o *Plate-Forme et Programme du Front Nacional de Libertação d'Angola*³³, publicado pela GRAE em 1966 (BITTECOURT, 2002, p. 133).

O início do desenvolvimento da Guerra Anticolonial foi marcado justamente pelas desigualdades sociais presentes no território angolano. O desenvolvimento de políticas de branqueamento, que gerava cada vez mais impasses entre negros e brancos, e as péssimas condições de vida, devido às altas taxas de impostos e à dificuldade para obter bons empregos, geram uma constante emigração no noroeste do país. As fazendas produtoras de algodão, localizadas na baixa do Cassange, no distrito de Malange, produziam grande quantidade de matéria-prima à custa da mão de obra local e devido a revoltas do campesinato, Portugal reprimia incisivamente as manifestações locais. Posteriormente a repressão iria ocorrer na cidade de Luanda, mas foi somente em 1961 que a Guerra Anticolonial partiu para o interior do território angolano (PÉLISSIER;WHEELER, 2009, p. 250-251).

Em março de 1961, inúmeros ataques por parte da UPA ocorreram nas províncias do Zaire e Uige (localizadas no norte o país), assim como na região de Demos. Os colonos brancos e alguns de seus empregados negros foram dizimados; o objetivo era a retirada total dos brancos em ambas as províncias. A UPA buscou propagar um discurso de separação racial, e o slogan era bastante simplificado: “O homem branco roubou a terra do homem negro; enriquece obrigando o homem negro a trabalhar nas plantações de café; bate-lhe e

³³ O documento se encontra disponível na iniciativa da Casa Comum, vinculada à fundação Mário Soares. O documento é publicado mais ou menos no mesmo período que é proclamado o surgimento da UNITA. FNLA. **Documents GRAE** - Plate-forme et Programme du Front Nacional de Libération de l'Angola. Angola : Ministère de L'information du GRAE, 1966. Disponível em : <http://casacomum.org/cc/visualizador?pasta=04308.002.001>. Acesso em: 20 fev. 2020.

trata-o como criança, mas a Idade Dourada surgirá após a independência [...]” (PÉLISSIER; WHEELER, 2009, p. 247).

Após março de 1961, Angola mergulhou em um grande conflito de tensão étnica, fazendo o estado salazarista revogar o Estatuto do Indígena, entre outras leis, para garantir o trabalho angolano. Em 1963, foi criada uma lei - a Lei Orgânica do Ultramar Português - com objetivo de apaziguar as memórias do conflito anterior e evitar futuros confrontos. Entretanto, uma medida de apaziguação já não era mais suficiente (PÉLISSIER; WHEELER, 2009, p. 273).

Enquanto Holden Roberto teve uma formação fortemente batista, no modo colonial belga, empregando uma política de afastamento nas relações interétnicas, os dirigentes do MPLA possuíam fortes ligações com o ensino lisboeta e buscavam criar um nacionalismo único, caracterizado pelas mudanças de um novo homem angolano.

O etnonacionalismo foi negado como teoria dentro dos movimentos partidários. Savimbi, fundador da UNITA (movimento que será tratado a seguir), foi criticado por possuir uma política etnonacionalista (mesma acusação feita á UPA/FNLA). O etnonacionalismo, neste caso, vinculou-se ao tribalismo. Esse conceito era visto de forma pejorativa por muitos movimentos independentistas, dentro e fora da esfera angolana.

2.3 A UNITA

A fundação da União Nacional para a Independência Total de Angola ocorreu em março de 1966, quando já havia iniciado a Guerra Anticolonial. Após Jonas Malheiro Savimbi despedir-se do cargo de ministro da GRAE do FNLA, durante uma conferência da OUA, no Cairo, em 1964, grande parte do movimento da FNLA desintegrou-se e, juntamente com Savimbi, formaram a UNITA (PÉLISSIER; WHEELER, 2009, p. 315-317). Como Secretário geral da GRAE, Savimbi estabeleceu diversos contatos internacionais. Devido a conflitos diretos com Holden Roberto, Savimbi, vinculado ao grupo etnolinguístico dos ovimbundo, fará sérias críticas à política propagada por Holden Roberto³⁴.

³⁴ No documento *Why we quitted the U.P.A. and the G.R.A.E. of Mr. Holden Roberto*, de 15 de janeiro de 1965, Savimbi estabelece uma série de críticas à gestão da UPA. Entre algumas críticas do documento, Jonas Malheiro crítica a proximidade da UPA com os Estados Unidos, que tenciona para ele uma nova forma de colonialismo. Além disso, o documento mostra a crítica do surgimento da FNLA, além de críticas ao “tribalismo” de Holden Roberto e as acusações que ele era ditatorial com os membros do partido, mas não se aproximava da população em geral. (SAVIMBI, Jonas. **Why we quitted the U.P.A. and the G.R.A.E. of Mr. Holden Roberto**. 15 jan. 1965. Disponível em: <http://casacomum.org/cc/visualizador?pasta=04308.002.013>. Acesso em: 25 fev. 2020).

O GRAE foi um órgão que propagou a ação da UPA a nível internacional. Devido a esta característica, Jonas Malheiro Savimbi perpassou por uma grande maleabilidade de pensamentos e correntes políticas desde a sua entrada na GRAE, maleabilidade que seria continuada na UNITA. Os estudos sobre UNITA e Savimbi mostram essas diversidades e conflitos, principalmente através de obras pró-MPLA e pró-UNITA, além dos próprios escritos de Savimbi. Nos discursos pró-MPLA, era comum o tratamento de Savimbi como Dr. Savimbi. Dentre as diversas acusações realizadas sobre os estudos de Savimbi, João Paulo Guerra (2002) acusa-o de não ter estudado Medicina no exterior; já Bridgland (1988) afirma que a caminhada política de Savimbi começara ainda como estudante.

Nascido de uma família ovimbundo (da atual região do Huambo), Savimbi tinha uma condição financeira favorável. Seu pai trabalhava no caminho de Ferro de Benguela e possuía diversos funcionários. Sendo assim, ele teve uma educação protestante, foi-lhe concedida uma bolsa pela *United Church of Christ*, e teve oportunidade de entrar em contato com o ensino europeu lisboeta. As acusações a Savimbi indicavam que ele teria sido um péssimo aluno, não concluindo seus estudos (devido à sua ganância, conforme Guerra, 2002), e fazendo-o ter contato com o Partido Comunista Português para, depois, renegá-lo. Independentemente da versão propagada, Savimbi teve contatos com Agostinho Neto, no final dos anos 50 (GUERRA, 2002, p.13-30).

Devido às pressões da PIDE, Savimbi partiu para a Suíça, onde começou seu contato mais direto com Holden Roberto. Num primeiro momento, Savimbi ficou numa linha cruzada na sua atuação entre a UPA e o MPLA. Foi a partir de um discurso realizado na África Oriental Britânica que Savimbi juntou-se à UPA, de Holden Roberto, em 1961 (FERNANDO, 2012, p. 11-12). Guerra (2002) afirma que essa escolha não foi ao acaso, pois seu campo ideológico ainda constava como aberto, enquanto o MPLA estava apoiado em ideias vinculadas à esquerda soviética. Neste aspecto, Guerra (2002) denuncia novamente a “ambição” de Savimbi, reafirmando a intenção do título de sua obra, *Vida e Morte*, que, numa primeira visão, parecia um título autobiográfico. Entretanto, segundo as palavras do autor:

A vida de Jonas Savimbi foi de morte. E não só inimigos morreram às suas mãos. Também morreram amigos e inocentes. Morreram homens acusados de traição, mulheres acusadas de feitiçaria, e morreram crianças, acusadas de nada. É esse o sentido do título desde livro-Savimbi – “Vida e Morte”. (GUERRA, 2002, p. 11).

Segundo Fernando (2012, p. 14)³⁵ a demissão de Savimbi da GRAE ocorreu em 19 de julho de 1964, após uma série de acusações da FNLA sobre Savimbi formular intrigas nos movimentos nacionalistas e embolsar das finanças do partido. Após a sua saída da UPA/FNLA, Savimbi buscou reafirmar contato com o MPLA³⁶, porém sem êxito; e ainda discordou de Viriato da Cruz, que ao sair do MPLA assumiu uma postura política vinculada ao maoísmo³⁷ (que num primeiro momento, a UNITA iria aderir) (PÉLISSIER; WHEELER, 2009, p. 315-317). A ideia de formação de um novo partido passou a amadurecer, principalmente pelo contato de Savimbi com países como a Zâmbia e a Tanzânia. Por não obter apoio do MPLA, Savimbi mudou sua concepção de uma frente única na luta contra o colonialismo, fazendo-o aproximar-se de outros governos, como o do presidente egípcio, Gamal Nasser. A partir dessas novas formas de apoio, Savimbi e alguns outros ex-militantes da FNLA seguiram para a China comunista de Mao. Além do treinamento militar, ele recebeu ajuda para continuar com a sua luta em Angola (GUERRA, 2002, p. 40-45).

Logo após retornar da China para o leste angolano, Savimbi decretou a fundação do seu partido – a União Nacional para a Independência Total de Angola, em 1966. Inicialmente, este primeiro Savimbi realizaria ataques os portugueses que estavam presentes a leste do território angolano. No decorrer desses ataques, a UNITA acabaria cruzando as linhas diplomáticas com a Zâmbia ao adentrar no Caminho de Ferro de Benguela, uma importante rota para a economia zambiana (FERNANDO, 2012, p. 12). Após o retorno para o leste angolano, em Mungai, na província do Moxico, há o 1º Congresso da UNITA, com duração de dois dias fica estabelecido os sete princípios básicos do partido:

- 1-Contar essencialmente com as nossas próprias forças
- 2- Mobilizar os camponeses guiados por um partido revolucionário
- 3- Fazer a guerra no contexto atual de Angola
- 4- Aplicar uma ideologia válida para todas as circunstâncias
- 5- Formar uma frente democrática

³⁵ A obra de Emílio Fernando, Jonas Savimbi- no lado errado da história traz uma série de entrevistas de integrantes da UPA, além de algumas das bases norteadoras da UNITA no seu período inicial. (FERNANDO, Emídio. **Jonas Savimbi: o lado errado da História**. Portugal: Dom Quixote, 2012).

³⁶ Autores como Fernando (2012) e Guerra (2002) afirmam que Savimbi não conseguiu integração ao MPLA pois buscava uma posição de destaque no partido. Enquanto terminava seus estudos na Suíça (elemento que foi questionado por guerra, por afirmar que o mesmo não havia capacidade para tais estudos), Jonas Malheiro percorreu diversos países vinculados ao antigo bloco socialista. A antiga URSS reconhecia o MPLA como o único movimento partidário que lutava contra o colonialismo português em Angola. Além disso, Savimbi tinha as suas “raízes” vinculadas ao grupo ovimbundu, do qual entrava em conflito direto com o MPLA.

³⁷ As ideias maoístas foram bastante divulgadas tanto entre o MPLA como a UNITA. Esse é um dos cadernos que foram divulgados no Centro de Estudos Angolanos na Argélia em 1965: CENTRO DE ESTUDOS ANGOLANOS. **Cadernos Revolucionários**. Angola: CAE - Centro de Estudos Angolanos, 1965. Disponível em: <http://casacomum.org/cc/visualizador?pasta=09702.009.001#!1>. Acesso em 25 fev. 2020.

- 6- Juntar-se ao povo do interior do país
 - 7- Priorizar o guerrilheiro
- (UNITA *apud* FERNANDO, Emílio. **Jonas Savimbi** - no lado errado da história. D. Quixote, 2012, p. 14)

Deste primeiro congresso, fizeram parte cerca de 18 dirigentes³⁸. Entretanto, apesar dos traços maoístas, Savimbi também tinha vínculos ocidentais bastante nítidos, entre eles (FERNANDO, 2012, p. 15):

- 1 - Liberdade e independência total para homens e mulheres e para a Pátria-Mãe.
- 2 – Democracia assegurada pelo voto do povo através de vários partidos políticos.
- 3 – Soberania expressa e impregnada na vontade do povo de ter amigos e aliados primando sempre pelos interesses angolanos.
- 4 – Igualdade de todos os angolanos na pátria do seu nascimento.
- 5- Na busca de soluções econômicas, priorizar o campo para beneficiar a cidade.

Porém, até meados de 1971, os Estados Unidos pouco sabiam do movimento de Savimbi em Angola, preferindo apoiar a FNLA, de Holden Roberto (FERNANDO, 2012, p. 16-17). É neste contexto que surgiu o segundo Savimbi, pois como manter um partido pequeno na guerra anticolonial com divergências a outros dois movimentos angolanos?

“O segundo Savimbi” aliou-se a Portugal para combater a MPLA na “operação madeira”. Em sua obra, *Angola - a resistência em busca de uma nova nação* (1979) ficou bem clara a visão do dirigente da UNITA que ocorria do “segundo” ao “terceiro” Savimbi. Em suas palavras:

Angola, Pátria querida e mártir, tem sido objecto de um longo e ignominioso processo de mistificação. Desde a vigência do regime colonial, de triste memória, passando pelas jornadas gloriosas da luta de libertação nacional, pela guerra civil e as suas condicionantes, até ao movimento de resistência popular contra o neo-colonialismo soviético cubano, tudo o que com ela se relaciona tem sido sistematicamente distorcido, manipulado ou escamoteado. A UNITA, o movimento de libertação de que fui um dos inspiradores e que, depois de se ter erguido contra o colonialismo português, o ajudou a vencer, combate agora, generosamente, para salvar o País e o Povo das garras do imperialismo, bem mais duro e humilhante que aquele, não tem também escapado a esse orquestrado coro detractor (SAVIMBI, 1979, p. 5).

³⁸ São eles Jonas Malheiro Savimbi; João José Liahuca; Tony da Costa Fernandes; David Jonotão Chinguji, José Samuel Chiwale; Samuel Pedroso Chinguni; Miguel n'zau pauna; Ernesto Joaquim Mulato; Alexandre Magno Chinguto; Pedro Paulino Moises; José Kalunduru; Jacob Hossi Inácio; Jeremias Kussia Nundu; Nicolau Biacho Tchiuca; Isaías Mussumba; Matheus Bundua; Samuel Chivava Muanangola; Tiago Sachilombo (FERNANDO, 2012, p. 12-13)

Esse novo imperialismo, para Savimbi, se constituía no governo do MPLA³⁹. Com o apoio do bloco socialista num período de guerra quente após a independência de Angola em 1975, e com os conflitos oriundos do Acordo do Alvor, a UNITA acusou o MPLA de possuir um certo favoritismo de apoios internacionais. A FNLA, após a independência, tinha perdido a sua força como partido político, o que ajudou a tensionar as diferenças entre a polaridade política entre o MPLA e a UNITA, que vão ser a marca registrada de uma segunda guerra civil, a guerra pós-eleitoral (1992-2002).

A obra *Angola - a resistência em busca de uma nova nação* (1979), foi publicada em Portugal, como diversos trabalhos da UNITA do período e traz diversos elementos vinculados a dicotomia de uma angola pós independência, onde a UNITA também se reestrutura, trazendo as novas bases do partido, o novo inimigo a ser combatido, frente de organização feminina da UNITA, (no MPLA, há a OMA - Organização das Mulheres Angolanas), entre outros elementos. Dessa fase, Savimbi pública também a obra literária *Quando a terra voltar a sorrir um dia* (1985), que se constitui numa série de poemas de exaltação da importância do partido para a formulação de uma nova nação. No período há ainda uma série de reportagens portuguesas mostrando os feitos do partido, além de produções como *Seis portuguesas em terra da UNITA*, publicado pela Bertrand Editora⁴⁰, além da produção fílmica *Savimbi: A muata da paz em Luanda*(1975).

Buscando novas formas de apoio, Savimbi iria se vincular a África do Sul, que estava presente no território fronteiriço da futura Namíbia. O avanço da *South West Africa Peoples Organization* (SWAPO) e do MPLA começou a ser temido em âmbito internacional. Os Estados Unidos, que pregavam uma política de não intervenção direta em Angola, em relação à UNITA e à FNLA, ao visualizarem a entrada de soviéticos de forma mais efetiva, mandaram um agente da CIA, que entrou em contato com o governo da UNITA. Em linhas gerais, estes foram os rascunhos que decretaram o início do conflito de 1975: a África do Sul entraria com apoio às tropas da UNITA, e os Estados Unidos, receosos com a entrada de mais um bloco socialista, interviriam na política angolana (FERNANDO, 2012, p.16-22).

³⁹ Há um capítulo na obra intitulado “O dedo envenenado russo-cubano no ‘bolo’ americano” que aborda em específico as novas relações “imperialistas”. Entretanto, esses elementos aparecerem no decorrer de todo o livro. Além das afirmações sobre a presença portuguesa na obra, a uma publicação realizada um ano antes, *O que é o <espírito de Bissau>os portugueses poderão regressar a Angola?* (1978). SAVIMBI, Jonas. **O que é o espírito de Bissau**, os portugueses poderão regressar a Angola? Aveiro: TIPAVE, 1978.

⁴⁰ SAVIMBI, Jonas. **Quando a terra voltar a sorrir um dia**. Lisboa: Perspectivas e realidades, 1985, e ROQUE, Fátima; SILVA, Helena; VINHENA, Luiza. **Seis Portuguesas em Terras da UNITA**. Portugal: Bertrand, 1988.

Entre 1974-1975, quase 330 mil portugueses retiraram-se do território angolano devido aos conflitos civis e raciais surgidos após a independência. Mesmo com os acordos realizados por Savimbi, a presença portuguesa minguava após o começo da primeira Guerra Civil angolana (PÉLISSIER; WHEELER, 2009, p. 356-362). Savimbi, ao propagar uma postura multirracial, tentou atingir diretamente Agostinho Neto em sua “solução reacionária” (NETO, 1974, p. 21). Savimbi foi acusado pelo MPLA de possuir inúmeras manobras políticas sem uma ideologia definida, em virtude da sua maleabilidade (FERNANDO, 2012, p.11-22).

Devido à ajuda do contingente cubano ao MPLA, na “operação Carlota”, os fronts dos dois lados passaram por derrotas, num primeiro momento (BITTENCOURT, 2002, p. 707). Cuba, ao auxiliar o MPLA, iria produzir uma série de filmagens, alegando a sua “missão de salvação internacionalista”, em Angola; logo, grande parte desses conflitos foi gravada em películas. Paradoxalmente, neste mesmo contexto de disputa da região de Luanda, e de busca por outros territórios angolanos, Savimbi optou por manter pontos estratégicos no planalto central angolano, favorecendo os ovimbundos (PÉLISSIER; WHEELER, 2009, p. 241-248).

Conforme Savimbi (1979, p. 87-100), o tribalismo era um catalisador de guerras e separações internas, mas a força que as tribos exerciam no país não podia ser ignorada. Portanto, essa construção nacional, realizada por Savimbi, partia da ideia de uma unidade total construída de vários retalhos étnicos.

A aproximação do governo Savimbi com o regime do apartheid era muito mal vista no âmbito internacional, o que tencionava algumas retiradas de apoio. Os pró-americanos romperam com Holden Roberto. A OUA, e outros estados africanos, legitimaram o governo do MPLA. Savimbi deslocou-se para a região da Jamba, onde havia um apoio mais estratégico da África do Sul, com o objetivo de derrotar o MPLA. Ele iria falecer em 2002, no distrito do Móxico, dando fim à segunda Guerra Civil angolana – a pós-eleitoral (1992-2002).

Tanto no cinema realizado pelas estruturas do Instituto Angolano de Cinema (IAC), pelo Laboratório Nacional de Cinema (LNC) como o cinema de retomada (2003 em diante) ainda mostram elementos da dicotomia entre os impasses do MPLA e da UNITA, que na atualidade costumam ser criticados por um cinema de poeira⁴¹.

⁴¹ O filme *Angola não é de ninguém*, de Diamantino Feijó, levanta algumas dessas questões históricas. Matéria sobre o filme disponível em: <https://www.dw.com/pt-002/filme-angola-n%C3%A3o->

2.4 O MPLA

O Movimento Popular de Libertação de Angola tem suas origens no próprio processo de assimilação português. Os dirigentes do MPLA, na sua maioria, eram os novos assimilados e mestiços, oriundos dos movimentos associativos dos anos 50. O partido era de pequena atuação dentro o território angolano, num primeiro momento, e era visto como ocidentalizado pela população, o que inicialmente não gerava adesão popular (PÉLISSIER; WHEELER, 2009, p. 233-240).

O MPLA investiu fortemente nas relações de ensino, literatura, música, cinema e televisão. Nessas esferas, eram observáveis algumas propagandas do partido, assim como os ideais de intelectuais diversos, como Luandino Vieira, Agostinho Neto, Pepetela, Ruy Duarte de Carvalho, David Zé, entre outros. Sua data exata de origem partidária é incerta⁴².

A fundação oficial do partido afirma que o mesmo surgiu em 1956. Esta documentação se encontra em fácil acesso. O manifesto escrito a lápis e datilografado presente no acervo da Fundação Mário Soares, traz um documento com a utilização da sigla do MPLA em 1956⁴³. No documento há algumas das definições do partido. O documento basicamente prevê a formulação de um movimento unido marcado pela importância da luta anticolonial. Porém historiadores como Carlos Pacheco (1997, p. 18-20) afirmam que não se pode pensar na formulação de fato do MPLA devido a turbulência de micro-organismos partidários e, a apresentação do partido apenas no congresso de Tunes em 1960.

Autores como René Pélissier e Douglas Wheeler (2009, p. 235) definem o MPLA como modernistas. Essa conotação foi recorrente no decorrer das duas guerras civis

%C3%A9-de-ningu%C3%A9m-levanta-quest%C3%B5es-hist%C3%B3ricas/a-16976095. Acesso em 25 fev. 2020. A obra foi disponibilizada pelo próprio *rapper* na rede Youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=RNCZZKuWq9g>, acesso 20 fev. 2020. O próprio filme que será analisado nesta dissertação, *É Dreda ser Angolano* (2006/8), faz uma denúncia acerca da sociedade angolana após tantos conflitos civis distintos. .

⁴² Alguns desses debates de memória dentro o MPLA podem ser verificados no artigo de Marcelo Bittencourt: A Criação do MPLA. **Revista de Estudos Afro-asiáticos**, n. 32, Rio de Janeiro, dez. 1997. Disponível em: <http://www.casadasafricas.org.br/wp/wpcontent/uploads/2011/08/A-criacao-do-MPLA.pdf>. Acesso em: 25 fev. de 2020. Marcelo Bittencourt (2017) em *O 25 de abril*, na obra *Depois dos cravos*, mostra as tensões entre os dois MPLA, um vinculado à revolta do leste e outra à ativa, assumindo diferentes posições antes e pós o 25 de abril, a revolução dos cravos, movimento responsável pelo fim do salazarismo/marcelismo e de abertura das antigas colônias africanas para a independência. Ver: BITTENCOURT, Marcelo. O 25 de abril e o MPLA. In: PAREDES, Marçal; Leandro Gonçalves (org). **Depois dos Cravos**, Liberdades e Independências. Porto Alegre: Edipucrs, 2017.

⁴³ MPLA. **Manifesto do MPLA**. Angola: MPLA, 1956. Disponível em: <http://casacomum.org/cc/visualizador?pasta=04357.005.001> (manuscrito) e <http://casacomum.org/cc/visualizador?pasta=04334.004.002>. Acesso em 25 fev. 2020.

posteriores. Num período de guerra quente, o partido com tendências marxistas, assumirá uma postura mais efetiva vinculada ao marxismo-leninismo em 1977⁴⁴.

A década de 1950 foi marcada pelo surgimento de alguns pequenos grupos anticolonialistas em Angola, entretanto, os movimentos de contestação nacional não eram homogêneos, fora as próprias divergências existentes dentro do processo de assimilação. (BITTENCOURT, 2002, p. 52-54). Com o surgimento do Partido Comunista Angolano (PCA), inspirado aos moldes do Partido Comunista Português (PCP), surge um primeiro MPLA, liderado por militantes como Viriato da Cruz⁴⁵. Com a crescente perseguição portuguesa e o afastamento de diversos membros, surgirá a PLUAA (Partido de Luta Unida dos Africanos de Angola), que foi uma roupagem de algumas ideias do PCA.

Com a maioria de seus membros localizados em Luanda ou em organismos como a CEI (Casa dos Estudantes do Império), devido ao próprio processo de manutenção do colonialismo português, o futuro MPLA inicialmente será um movimento clandestino e de pouca aceitação frente os demais projetos de protonacionalistas em Angola. Apesar de esse movimento ser clandestino, haverá um outro MPLA vinculado a guerrilha.

Além da CEI havia o Clube Marítimo de Lisboa, além disso, havia outros mecanismos de divulgação do partido em âmbito internacional via Europa. Os militantes presentes em Paris e em Portugal formulam o MAC (Movimento Anticolonialista), que posteriormente se tornará a FRAIN (Frente Revolucionária africana para a Independência Nacional das colónias Portuguesas)⁴⁶

⁴⁴ A primeira grande cisão do MPLA ocorreu entre 1977 a 1979, apesar do partido já possuir as suas clivagens desde os finais dos anos 50. Dalila Mateus e Álvaro Mateus em *Purga em Angola* relatam que os fatos ocorridos em 27 de maio de 1977 se assemelham às atrocidades ocorridas no Chile no regime de Pinochet. A obra num contexto geral traz a denúncia da tortura e dos campos de concentração. DALILA, Mateus; DALILA, Álvaro. **Purga em Angola**. Luanda: Texto, 2015.

⁴⁵ Viriato da Cruz será um dos fundadores do partido. Em Tunes em 1960, a sigla MPLA irá aparecer abertamente. Na apresentação aberta em Conacri, Mário Pinto de Andrade será o presidente e Viriato da Cruz o secretário geral. Viriato da Cruz posteriormente irá romper com o partido devido às suas dissidências com Agostinho Neto. Posteriormente irá se filiar a FNLA, do qual também sairá e acabará por se exilar na China onde morre. Mário Pinto de Andrade, por sua vez, teve seus confrontos com o partido se retirando e voltando algumas vezes. (DALILA, Mateus; DALILA, Álvaro, 2015, p. 27-29). Segundo os autores é ainda no início dos anos de 1960 que se formam dois grupos: “o grupo de Neto, Lara, Carreira, Anibal de Melo; e o grupo de Viriato da Cruz e Matias Miguéis (DALILA, Mateus; DALILA, Álvaro, 2015, p. 33). Essas divisões vão se intensificar formando os blocos da revolta da ativa e a do leste nos anos de 1960 e 1970.

⁴⁶ Os manifestos do MAC estão disponíveis na Fundação Mário Soares. MAC. **Manifesto do Movimento Anticolonialista**. Angola: Departamento de Informação Propaganda e Cultura do CC do PAIGC, 1965. Disponível em: <http://casacomum.org/cc/visualizador?pasta=04357.001.001#!4> e <http://casacomum.org/cc/visualizador?pasta=04336.001.001> e <http://casacomum.org/cc/visualizador?pasta=04334.004.002>. Acesso em 25 fev. 2020. A data da criação e de circulação dos manifestos corresponde ao mesmo período da criação da FRAIN: MAC. **Manifesto do Movimento Anticolonialista aos povos das colónias portuguesa**. Angola, 1965.

Segundo Edmundo Rocha (2002, p. 129) mesmo ocorre com a PLUAA, que posteriormente se torna MIA (Movimento pela Independência de Angola) devido à baixa adesão do movimento e as constantes perseguições da PIDE⁴⁷. O autor ainda fala sobre as proximidades e afastamentos de outro grupo surgido após as inúmeras prisões da PIDE, o MINA (Movimento para a Independência Nacional de Angola). Para Rocha (2002, p. 129) a UPA e o MPLA estavam de costas um para o outro devido a própria clandestinidade, mas MBAH (2010, pp. 195-205) afirma sobre as proximidades dos movimentos e as suas sucessivas tentativas de acordo sem êxito.

É justamente essa fragmentação de micro movimentos que geraram as duas datas de surgimento do MPLA, a oficial, dada pelo MAC, com seu manifesto de 1956 e outra abordada principalmente por Carlos Pacheco (1997, p. 25-28) de 1959, já que a fragmentação dos micropartidos e as crescentes perseguições da PIDE não corroboram para uma oficialidade do movimento. Essa disputa por datas oficiais também se vincula nas tentativas de aproximação e oposição com a UPA/FNLA. Os acordos de união na prática nunca ocorreram.

MBAH (2010, p. 205-225) destaca o afastamento das duas frentes principalmente na tentativa de um comité de libertação da OUA (Organização da Unidade Africana) em Angola, onde se obteve um panorama mais geral de como se “encontravam” os movimentos e inúmeras tentativas de acordo entre as frentes partidárias.

No início dos anos de 1960, o MPLA divulga seu programa de diretrizes maior e menor, se lançando como uma frente partidária (do ponto de vista do lançamento de um projeto)⁴⁸. No programa mínimo consta as seguintes diretrizes:

Disponível em: <http://casacomum.org/cc/visualizador?pasta=04334.002.004#13>. Acesso em 25 fev. 2020.

⁴⁷ “O clima de clandestinidade que se vivia em Angola nos anos 1955 a 1961, onde os militantes se moviam nas sombras dos *musseques*, dos templos e das sacristias e a muito provável infiltração de informadores africanos pela PIDE, não permitia divulgar abertamente as ligações políticas de cada um desses militantes. Só as fortes ligações étnicas, familiares ou ideológicas permitiam a base de confiança necessária ao trabalho clandestino. Compreende-se assim que as clivagens existentes entre os grupos fossem naturais, espontâneas” (ROCHA, 2002, p. 129). Neste período que ocorre o processo dos 50 em Luanda, no final dos anos de 1950, que será também o tema do primeiro curta metragem de Sarah Maldoror, *Monangambé*, (1968) baseado na adaptação literária de Luandino Vieira, *O fato completo de Lucas Matesso* (1967). Na obra de Mbah (2010, p. 339) há a lista das pessoas presas no processo dos 50.

⁴⁸ A própria data do estabelecimento do documento gera os debates historiográficos sobre o “surgimento” do MPLA. No mesmo período ocorre a reformulação da UPA, conforme o anexo quinto na obra de MBAH (2010, p. 353) e a convenção da, agora, FNLA, com a data de 23 de março de 1962 (anexo sete, p. 354). Nos anexos oito (p. 357), e nove (p. 359) há algumas das correspondências trocadas por Agostinho Neto e Holden Roberto. O anexo treze se designa a um parecer “final” na tentativa de união dos movimentos do MPLA e da FNLA, assim como as tentativas de reconciliação entre o MPLA e a GRAE, no anexo quatorze (p. 368-370), e o anexo dezesseis (p. 372). É na obra de Mbah que

O MPLA luta pelo seguinte programa mínimo:

- a) criação urgente de uma sólida rede angolana de libertação, que agrupe numa larga união, todos os partidos políticos, todas as organizações populares, todas as forças armadas, todas as personalidades eminentes do país, todas as organizações religiosas, todas as nacionalidades ou etnias de Angola, todas as classes sociais africanas, todos os angolanos residentes no estrangeiro, sem distinção de tendências políticas, de condições de fortuna, de sexo, de idade, com fim de prosseguir a:
- b) Luta, por todos os meios, pela liquidação, em Angola, domínio colonial português e de todos os vestígios de relações colonialistas e imperialistas, e pela independência imediata e completa da pátria angolana.
- c) Defesa constante, e em primeiro lugar dos interesses das massas camponesas e trabalhadoras, os dois grupos mais importantes do país que constituem, no conjunto, a quase totalidade da população de Angola
- d) Aliança com todas as forças portuguesas do Mundo e conquista da simpatia e do apoio de todos os povos à causa da libertação do povo angolano. (MPLA. Programa Político. 1961).

No programa maior do partido, há algumas das seguintes diretrizes: 1- Independência imediata e completa; 2- Unidade Nacional; 3- Unidade africana; 4- Estabelecimento de um regime democrático: com eleições gerais livres, num regime republicano e laico, com direitos de liberdade do cidadão, além da formulação de uma constituição e de estabelecimento de assembleias do povo, o governo de Angola será o órgão supremo do poder executivo; 5- Reconstrução econômica e desenvolvimento da produção: Criação de um banco do estado e de uma moeda nacional, integração entre campo e cidade nos meios de produção, valorização da produção da cultura tradicional africana; modernização das indústrias, controle da balança fiscal; 6- Reforma Agrária: Liquidação da propriedade privada de produção e nacionalização das terras; 7- Política social de Justiça e de Progresso: Jornada de trabalho de oito horas, fixação de uma base salarial comum independente de sexo, assistência privilegiada aos incapazes que lutaram pela libertação africana, direito de culto das igrejas, assistência às parturientes e crianças, independência dos sindicatos, abolição do trabalho forçado, garantias dos mesmos direitos para as mulheres; 8- Desenvolvimento da industrialização, da cultura e da educação⁴⁹; 9- Defesa nacional: criação

encontramos o estabelecimento do programa político do MPLA (p. 344). MBAH, Jean. **As rivalidades políticas entre a Frente Nacional de Independência de Angola (FNLA) e o Movimento Popular de Libertação de Angola (MPLA) 1961-1975**. Luanda: Mayamba, 2010.

⁴⁹ Conforme a íntegra do oitavo item: “8- Desenvolvimento da instrução, da Cultura e da Educação Liquidação da cultura e da educação colonialistas e imperialistas. Reforma do ensino em vigor. Desenvolvimento da instrução, da cultura e da educação ao serviço da liberdade e do progresso pacífico do povo angolano. Combate vigoroso e rápido do analfabetismo em todo o país. A instrução pública revelará da competência do Estado e estará sob sua direcção directa. Tornar efectiva, progressivamente, a instrução primária obrigatória e gratuita. Desenvolver o ensino secundário e o ensino técnico-profissional, e criar o ensino superior. Estabelecimento de relações culturais com países estrangeiros. Formação e aperfeiçoamento dos quadros técnicos necessários à construção do país. Impulso e

de um exército unificado que combata as tendências a regionalismo; 10-Política exterior independente e pacífica: não alinhamento a forças militares exteriores, política de boa vizinhança, proteção aos angolanos residentes no estrangeiro.

Por fim, nos debates sobre o “surgimento” do MPLA vale a pena ainda destacar a obra de Carlos Pacheco em *Angola um gigante com os pés de barro, outras reflexões sobre a África e o mundo* (2011, p. 23-77), que acusa novamente o MPLA as falsificações da história, mostrando os interesses geopolíticos do partido como o direito a água, ao petróleo e a colaboração da *intelligensia* que formulou uma futura ditadura angolana. Trazendo uma carta aberta de Pepetela⁵⁰, relatando alguns pontos de vista sobre os acontecimentos em 1977, é notável a geração de intelectuais que futuramente chamaram a fase de uma utopia de seu vínculo com o MPLA. É no ano de 1977 que o MPLA passa por sua maior reformulação, assim assumindo em linhas totais as aspirações vinculadas ao marxismo leninismo e a anexação da sigla PT (Partido dos Trabalhadores) no final de seu nome, se tornando MPLA-PT (Bittencourt, 2002).

No campo “cultural” da literatura, da música e do audiovisual, os movimentos associativos vinculados ao MPLA irão tecer diversos elementos para a elaboração e ampliação de um campo cultural vasto. Como afirma documento da fundação da União dos Escritores Angolanos:

A história de nossa literatura é testemunho da geração de escritores que souberam, na sua época, dinamizar o processo de nossa libertação exprimindo os anseios profundos de nosso povo, particularmente o das camadas mais exploradas. A literatura angolana surge assim não como simples necessidade estética, mas como

desenvolvimento das ciências, das técnicas, das letras e das artes. Instituição, no campo, de meios eficazes e suficientes para a assistência médica e sanitária das populações camponesas. Desenvolvimento equilibrado, à escala nacional, dos serviços de assistência médica e sanitária. Liquidação da prostituição e do alcoolismo. Estímulo e apoio às actividades progressistas da juventude. Fomento e proteção, em todo o país, da cultura física” (MPLA, Programa Político, 1961 *apud* MBAH, 2010, p. 340).

⁵⁰Num outro fragmento de uma entrevista cedida a Marcelo Bittencourt, Pepetela fala da importância da construção da figura de Agostinho Neto em Luanda pós 1974: “É, ele tinha muito poder, tinha demasiado poder. A direção estava realmente muito reduzida a ele [...] É possível que até não fosse absolutamente voluntário por parte dele. [...] Muitas vezes se explicava até por razões de funcionamento, de nós termos frentes separadas [e de] que a única ligação que se fazia pelo exterior [...], isto é, [através do] Neto. [...] Porque era muito mais fácil ser só uma pessoa, ela andava de um lado para o outro, era muito mais barato, [pois] não havia dinheiro para avião, para isto, para aquilo. Era o Neto. Mas também [...] é difícil separar uma coisa da outra, as circunstâncias e o interesse dele. E aí uma pergunta aos outros membros da direção: deixaram-se dominar? [...] Culpa de omissão? [...] Quando o MPLA chegou a Luanda, [...] o Neto acabou por sobressair. Era absolutamente insubstituível. Quando nós chegamos, isso ficou claro, ficou claríssimo. Quando ele chegou, a 4 de fevereiro de 1975 para mim era o óbvio” (entrevista com Pepetela, em Luanda, em 6 e 9 de fevereiro de 1995). BITTENCOURT, Marcelo. O 25 de abril e o MPLA. *In*: PAREDES, Marçal; Leandro Gonçalves (org). **Depois dos Cravos**, Liberdades e Independências. Porto Alegre: Edipucrs, 2017, p. 183.

arma de combate pela afirmação do homem angolano. (UNIÃO DOS ESCRITORES ANGOLANOS, 1975 *apud* CHAVES, Rita, 1999, p. 70)

Conforme Rita Chaves (1999, p. 31-47), a literatura angolana foi tecida desde os finais do século XIX, entretanto, assim como o próprio processo de assimilação e do surgimento de novos assimilados, é apenas no final dos anos de 1940 que se começa a visualizar algumas “bases” para uma literatura nacional angolana. Este processo é diretamente vinculado a movimentos como a ANANGOLA, que publicou a Revista Mensagem - *A Voz dos Naturais de Angola*. Pelo lado da CEI houve o Boletim Mensagem, iniciado em 1948 e finalizado em 1964. A Revista Mensagem proporcionou a entrada de novos intelectuais de Angola através do surgimento do movimento Vamos descobrir Angola⁵¹.

Das obras literárias, Luandino Vieira foi lido e relido inúmeras vezes pela construção imagética do cinema. As duas principais obras de Sarah Maldoror, seu curta metragem *Monangabé* (1968) e *Sambizanga* (1972) são adaptações de romances escritos pelo autor. *Monangabé* é uma denúncia crítica ao colonialismo onde os principais protagonistas, Domingos e sua mulher Maria, se encontram com empecilhos para evitar a morte e prisão de Domingos pela PIDE. Maria, após o seu marido preso, tenta ajudar o seu “homem novo”, partindo para Luanda para auxiliá-lo. Além das críticas ao regime colonial a entrada por Luanda como essa mistura de colonialismo e ao mesmo tempo luta, o filme aborda as perseguições aos movimentos clandestinos do MPLA. *Sambizanga* (1972) possui inúmeras conexões com o primeiro curta da autora, começando inicialmente pela música, do qual ao ritmo de tambores, similares ao ritmo do semba, é cantado *Monangabé*. No primeiro plano geral do filme se mostra o mar, que pode ser simbolizado pela mudança e pela transformação em busca de renovação. Nos planos seguintes, mostra a importância do trabalhador, lutando por uma nova nação, apesar de ainda escravo do colonialismo português, gerando assim a primeira sequência do filme⁵².

⁵¹ Rita Chaves (1999, p. 45-47) relata as diferenças entre a Revista Mensagem e o Boletim Mensagem, mostrando os atritos entre as duas publicações. Conforme a autora, a revista tinha um caráter dinâmico pela reunião dos intelectuais reunidos na revista.

⁵² Para a definição de planos e outros elementos técnicos da produção audiovisual nos valem das leituras de Carlos Gerbase (2012), Jacques Aumont e Michel Marie (2009). Para Gerbase (2012, p. 91-92) plano é tudo que é mostrado para o espectador de forma contínua, ou seja, uma sucessão de imagens em movimento. Cena é um conjunto de planos que acontecem no mesmo lugar e no mesmo momento. Para Aumont e Marie (2009, p. 30-31) o filme é uma linguagem discursiva, narrativa onde cada elemento deve ser analisado e descrito, como a música, os movimentos, as cores, o posicionamento da câmera (AUMONT; MARIE, 2009, p. 38,50). Para Danilo Filho (1990, p.11) “a linguagem deve ser tratada essencialmente como uma forma de ação e não de representação da realidade (...) Uma das principais



Figura 1: *Sambizanga*, 0'06.



Figura 2: *Sambizanga*, 0'17.



Figura 3: *Sambizanga*, 0'23.

As adaptações literárias para o cinema permanecem até a atualidade nos filmes angolanos. A obra *Angola Saudades de quem te ama* (2006), de Richard Pakleppa, mostra em toda a construção de sua narrativa vínculos com a obra *Luuanda*, de Luandino Vieira. O trabalho foi escrito enquanto ele se encontrava na prisão e ganhou alguns prêmios mesmo com a vigilância da PIDE. *Luuanda* é uma denúncia dos colonialismos existentes dentro dos *mussekes*. Escrita em português, com alguns termos em quimbundo, a obra mostra elementos como a escolha da língua (portuguesa) e a tentativa de mesmo ocorrendo uma unificação da

consequências dessa nova concepção de linguagem consiste no fato de a análise da sentença dar lugar a análise do ato de fala, do uso da linguagem em um determinado contexto, com uma determinada finalidade e de acordo com certas normas e convenções". O filme como uma linguagem não é uma representação do real, mas estabelece uma linguagem própria, que não é a de um cinema verdade, mas que mostra indícios de diversos elementos da sociedade que o produziu e da intenção do autor.

língua dada pela língua do colonizador, a escolha de se manter elementos “tradicionalis” angolanos⁵³.

⁵³ A obra *Luuanda* da edição da editora Ática da coleção autores africanos, possui um pequeno glossário do significado das palavras para o português brasileiro. No final da obra há ainda uma pequena síntese da circulação das principais obras de Luandino. *A vida verdadeira de Domingos Xavier* foi publicada na edição brasileira pela primeira vez pela Editora Ática em 1979. Já *Luuanda*, teria circulado por vezes em Lisboa em 1965 numa publicação clandestina e falsa que teria sido realizada em Belo Horizonte (ÁTICA, 1990, p. 124-125). A outra edição que tivemos acesso, da União dos Escritores Angolanos, foi realizada pela Edições 70, numa edição de bolso de maio de 1978 nas oficinas gráficas da Tipografia Lousanense, Lusã, Portugal. A edição não consta com nenhuma diferenciação da realizada pela editora Ática, exceto que não há o glossário de palavras e na contra capa relata: “Nas três estórias deste livro José Luandino Vieira faz a crónica do dia a dia dos mussekés de Luanda durante a opressão colonial. Cheia de colorido e humanidade, a linguagem das suas gentes vem repassada da amargura do sofrimento, mas contém já em si a determinação da luta que conduziu o nosso povo à Vitória. 2k De Kabinda ao Kunene União dos Escritores Angolanos”. Ver: VIEIRA, José Luandino. **Luuanda**. São Paulo: Ática, 1990 e VIEIRA, José Luandino. **Luuanda**. Lisboa: Edições 70. União dos Escritores Angolanos, 1978.

No acervo da Fundação Mário Soares, encontramos diversos documentos sobre a relação entre os trabalhos de Sarah Maldoror, as correspondências com Luandino Vieira e a divulgação de Mário Pinto de Andrade:

Divulgação da novela *A Verdadeira Vida de Domingos Xavier*, de Luandino Vieira, editada pela Présence Africaine. 1971. Disponível em: <http://casacomum.org/cc/visualizador?pasta=04306.006.003#!4>. Acesso em 25 fev. 2020.

Anúncio da publicação de duas novelas de Luandino Vieira: *A Verdadeira Vida de Domingos Xavier e O Fato de Mateus*, com prefácio de Mário de Andrade e editadas pelas Éditions Présence Africaine" (descrição do acervo). 1971. Disponível em: <http://casacomum.org/cc/visualizador?pasta=04306.006.001#!3>. Acesso em 25 fev. 2020.

Versão francesa, adaptada do Português por Mário Pinto de Andrade, que, no preâmbulo, explica que o seu autor, Luandino Vieira, se encontra preso no Tarrafal desde 1961. s/d. Disponível em: <http://casacomum.org/cc/visualizador?pasta=04306.002.006>. Acesso em 25 fev. 2020.

Agradecimento de L. Seghor para Mário Pinto de Andrade sobre as traduções de Luandino Vieira. 1971. Disponível em: <http://casacomum.org/cc/visualizador?pasta=04311.004.026>. Acesso em 25 fev. 2020.

Denúncia sobre o prémio literário da obra *Luuanda*, pelas atividades subversivas. 1965. Disponível em: <http://casacomum.org/cc/visualizador?pasta=04306.007.001>. Acesso em 25 fev. 2020.

Divulgação da obra de Luandino Vieira no Brasil via o Centro de Estudos Afro-Asiáticos (CEAA) da Universidade Candido Mendes. 1977. Disponível em: <http://casacomum.org/cc/visualizador?pasta=10192.001.042>. Acesso em 25 fev. 2020.

Capa de ilustração realizada por Luandino para a CEI. 1964. Disponível em: <http://casacomum.org/cc/visualizador?pasta=11123.003.003#!1>. Acesso em 25 fev. 2020.

Outra capa do jornal da CEI realizada por Luandino. 1964. Disponível em: <http://casacomum.org/cc/visualizador?pasta=11123.003.001>. Acesso em 25 fev. 2020.

Luandino Vieira pedindo ajuda a Mário Pinto de Andrade para pagamentos junto a Présence Africaine. 1974. Disponível em: <http://casacomum.org/cc/visualizador?pasta=04311.004.040>. Acesso em 25 fev. 2020.

Luuanda, versão em francês. 1973. Disponível em: <http://casacomum.org/cc/visualizador?pasta=04313.010.001>. Acesso em 25 fev. 2020.

Censura sobre a novela *Luuanda*. 1965. Disponível em: <http://casacomum.org/cc/visualizador?pasta=07419.006.007>. Acesso em 25 fev. 2020.

Cosseções para o apoio do filme de Sarah Maldoror da obra de Domingos Xavier. Acesso. 1971.

Disponível em: <http://casacomum.org/cc/visualizador?pasta=04311.004.016>. Acesso em 25 fev. 2020.

Folhetim do festival de Berlim sobre a obra *Sambizanga*. 1973.

Disponível em: <http://casacomum.org/cc/visualizador?pasta=07559.006.003>. Acesso em 25 fev. 2020.

Divulgação de Monangabé na Tunísia. 1970. Disponível em:

<http://casacomum.org/cc/visualizador?pasta=07559.001.029>. Acesso em 25 fev. 2020.

Postal de Jean Rouch para Sarah Maldoror e Mário Pinto de Andrade (tivemos dificuldades de ler o conteúdo do documento). s/d. Disponível em:

<http://casacomum.org/cc/visualizador?pasta=07559.003.019#!2>. Acesso em 25 fev. 2020.

Apesar de não adentrarmos numa análise mais profunda neste trabalho sobre as relações entre a literatura angolana e nacionalismo, a cidade de Luanda muitas vezes também foi um palco para as narrativas literárias. Conforme o poema de entrada de Tânia Macedo em Luanda, cidade e literatura citando Costa Andrade (2008, p. 9):

Luanda é a cidade

Luanda é a cidade
que não sabe se é cidade
se é país
Tanto país se encontra nela
tanta cidade compõe este país
tão país e tão cidade
Luanda criança velha
homem que por ela morre e vive
do Mucussu às alturas do Belize

Costa Andrade

Para a autora, a cidade é marcada ainda pelo próprio processo colonial, pela independência ocorrida em 11 de novembro de 1975, pela figura de Agostinho Neto e pela rainha Njinga⁵⁴. O papel brasileiro para os nomes dos lugares na cidade dado por telenovelas é outro elemento de destaque da autora, além das diferenças entre a Luanda do Sul, marcada por condomínios fechados e a Luanda do norte, marcada pelos *mussekes* (Macedo, 2008, p. 11-13). Ainda,

De fato, seria mais apropriado falar de três cidades: a antiga cidade colonial, incluindo a baixa, centro administrativo e dos negócios, o grande e demasiadamente extenso caniço (em Moçambique, musseque em Angola) onde moram dois terços dos cidadãos, e que já, não merece este nome por serem todas as suas construções em materiais duráveis; os subúrbios de luxo, edificadas nos

Tentativas de criação de um comité do MPLA na Alemanha, divulgação do curta de Maldoror. 1970.

Disponível em: <http://casacomum.org/cc/visualizador?pasta=04311.003.017>. Acesso em 25 fev. 2020.

⁵⁴ Agostinho Neto também ganhou adaptações no cinema, além de adaptações sobre a sua figura, algumas obras mostram fragmentos de sua poesia. Sobre a Njinga, foi realizado um filme ao estilo novelístico sobre a figura (*Njinga*, 2013 de Sérgio Graciano). Na mesma data de lançamento a obra houve Kwansas (moeda angolana) de homenagem a Njinga. A várias narrativas sobre a Jinga, Njinga e Njinga desde o século XVI até os dias atuais. Descrita por escritores como Antonio de Cadornega, a rainha era considerada ardilosa O MPLA também teceu releituras sobre Njinga através da obra didática *História de Angola*. Ver: MPLA. **História de Angola**. Lisboa: Afrontamento: 1965. Na literatura, a “rainha angolana” ganhou diversas adaptações. Sobre as adaptações de Njinga há a dissertação de Priscila Weber “Aquela belicosa rainha com valor costumaz”: as ambiguidades de Ginga na obra “história geral das guerras angolanas” de Oliveira de Cadornega e seus usos na historiografia brasileira. WEBER, Priscila. “**Aquela belicosa rainha com valor costumaz**”: as ambiguidades de Ginga na obra “História Geral das Guerras Angolanas” de Oliveira de Cadornega e seus usos na historiografia brasileira. Porto Alegre. 117f. (Mestrado em História) - Programa de Pós-graduação de História, PUCRS, Porto Alegre, 2014. No Anexo D deste trabalho, imagens do filme e da estátua de Njinga na cidade de Luanda, que aparece na obra *Oxalá Cresçam Pitangas* e da obra Njinga.

últimos anos sem nenhuma das infra-estruturas que normalmente caracterizam os bairros das cidades modernas. (Macedo, 2008, p. 13).

Essa cidade múltipla, dado pela mistura de inúmeras diferenças e de entrelugares⁵⁵, tanto pelas experiências coloniais quanto pela inúmera migração das demais localidades, moderna por se constituir numa amostra de toda a Angola é ainda cercada de silenciamentos. Manuel Jorge (2006, p. 3-10) buscando definir “angolanidade”, destaca elementos como a assimilação, a construção da nação, os fatores que geraram a unidade – como as lutas de libertação e os pré-conceitos, dados pelo fator da língua e das vivências. Defendendo a escolha de Agostinho Neto, na utilização da língua portuguesa para Jorge (2006) é necessário elementos de aglutinação para definir não só a angolanidade, mas a mentalidade angolana, que é uma mescla ainda de diversos fatores dados pelas vivências em nome da nação:

O nacionalismo é a expressão da luta de uma nação para obter o reconhecimento da sua Identidade Nacional, o que supõe a existência de um substrato cultural comum, a afirmação de valores e interesses gerais, em detrimento dos interesses particulares. Em Angola o nacionalismo encontra-se enfraquecido por causa do **relaxamento do espírito de Nação**. E a luta pela etnocracia, que veio substituir a luta pela democracia, ameaça a unidade do Estado angolano e a existência de Angola como nação independente. (JORGE, 2006, p. 3. Grifo nosso.)

Esta passagem bastante similar aos escritos de Fichte (1808; 2009), em virtude busca pelo espírito da nação, apesar de num contexto completamente distinto remete aos problemas de memória da construção nacional, que é aglutinadora dentro da ideia de “nação”, Fichte⁵⁶ já aplicava o voluntarismo para a construção do que seria posteriormente a ideia de nação. A construção tardia das independências africanas, no caso angolano, misturou-se intrinsecamente com os projetos partidários, onde a visão centralista do MPLA de Agostinho Neto ganhou destaque. Após a independência, a parte vinculada a Luanda ganhou destaque nas narrativas de construções de memória através de elementos citados por Jorge (2006)⁵⁷, entretanto, Angola vivencia inúmeras realidades, dadas pelas multiplicidades linguísticas, étnicas, entre outros elementos.

Se a “nação” é uma construção coletiva de memórias, dada pelo processo de negociação, para Michel Pollak (1989, p. 3-15) é necessário visualizar as memórias em

⁵⁵ Utilizamos aqui o conceito de entrelugar nos baseando no trabalho de Homi Bhabha (1998).

⁵⁶ Discurso à nação alemã: Discurso IV, Discurso V, Discurso XII. FICHTE, Johann G. **Discursos à Nação Alemã**. Lisboa: Círculo de Leitores. Coleção Temas e Debates [1808] 2009.

⁵⁷ O autor possui uma obra que busca trazer uma espécie de *check list* em questões vinculadas a angolanidade, Para compreender Angola, do qual o autor defende políticas de “nação” muitos similares em certos aspectos as propagadas por Agostinho Neto. Ver: JORGE, Manuel. **Para compreender Angola**. Lisboa: Dom quixote, 1998.

disputa, que se confrontam diretamente com a memória oficial que por muitas vezes é um campo silenciado de violências. Como vimos, o MPLA, já possuiu e ainda possui diversas clivagens, entretanto estas disputas pouco ou quase são inexistentes tanto num cinema que foi produzido em meados dos anos de 1970, assim como num cinema que está sendo produzido por parte de alguns dos setores da IACAM, sendo o cinema de poeira muitas vezes responsável por esta contra-narrativa.

O discurso nacional muitas vezes é um discurso redutor dado pela “coletividade”. A ideia de coletividade leva a silenciamentos e escolhas de memórias⁵⁸. O Instituto Angolano de Cinema e o Laboratório Nacional de Cinema surgiram com a lógica da “urgência” para a construção de uma nova nação, como afirma Ruy Duarte de Carvalho (2008, p. 388-9). Este projeto foi empreendido pelo Movimento Popular de Angola (MPLA).

A disputa por memórias partidárias e políticas tensionou as duas guerras civis posteriores, além do acirramento da própria guerra quente⁵⁹ em Angola. O MPLA sai como grande vencedor dentro dessa disputa onde a FNLA⁶⁰ perde forças no campo político no decorrer da primeira guerra civil (1975 -1992) e se inicia uma disputa mais acirrada a partir de 1992 entre o MPLA e a UNITA, onde após 2002, com a morte de Jonas Malheiro Savimbi, o MPLA sai como o divulgador da paz, tecendo uma “nova Angola”, onde ‘Angola começa agora’ e/ou “Angola está no ano Zero”⁶¹, assim reafirmando o projeto nacionalista do partido.

No caso do cinema angolano, o projeto de um cinema nacional estatal foi levado a cabo pelo MPLA, antes mesmo da formulação de institutos e laboratórios estatais em 1975. A Unita conta com apenas uma obra fílmica chamada *Savimbi: A muata da paz em Luanda*

⁵⁸ Halbwachs (2006) afirma que toda a escolha de memória é uma escolha coletiva e que estes recortes geram conflitos sociais de preservação da memória. Nesse sentido, a tentativa de criação de uma unidade dada pela “nação”, é uma escolha coletiva, dadas pela criação de monumentos e outros elementos celebrativos.

⁵⁹ Sobre a Guerra Fria, neste trabalho adotamos a conotação de Guerra Quente, pois muitas vezes o uso do conceito de guerra fria não levou em conta os diversos conflitos ocorridos no continente africano e asiático. A respeito do assunto ver a obra: SHUBIN, Vladimir. **The Hot “Cold War”**: The USSR in Southern Africa. Michigan University: EUA, 2008.

⁶⁰ A FNLA sai da primeira guerra civil em 1978, perdendo seu direito por disputas “nacionais”, pois perde o direito de participar dos acordos posteriores. (MARQUES, 2003, p. 44) Entretanto, sua tímida bancada política é visível nas eleições de 1990.

⁶¹ A expressão “Angola começa agora” é um dos itens abordados na obra de por Ricardo Soares em *Magnífica e Miserável- Angola desde a guerra civil e Angola ano zero* de Luciano de Andrade. Na primeira obra vemos como o MPLA realiza um estado paralelo dado pelo “socialismo” do partido o seu vínculo de empresas de petróleo e na segunda, a tentativa de um álbum fotográfico mostrando que ‘está tudo bem, não há mais traumas de guerra’. A iniciativa da segunda obra foi realizada pelo fotografo baiano Luciano de Andrade com patrocínio da Odechecht. SOARES, Ricardo de Oliveira. **Magnífica e Miserável: Angola desde a guerra civil**. Lisboa: Tinta de China, 2015. E: ANDRADE, Luciano. **Angola Ano Zero**. Luanda: Chá de Caxinde, 2007.

(1975) e a FNLA contou com algumas reportagens devido a guerra anticolonial ao norte do país, como veremos no capítulo a seguir.

3 LUANDA, “A GERAÇÃO DOS ASSISTENTES”, PRODUÇÃO DE IMAGENS ESTATAIS (1975-) E O CINEMA DA POEIRA (1990-)

Neste capítulo veremos um pouco sobre a produção estatal após a descolonização em 1975, as estruturas antecessoras à 1975 e as produções mais recentes tanto dentro da IACAM (Instituto Angolano de Cinema Audiovisual e Multimédia), como no cinema da poeira/*mussekes*. Apesar de não tratarmos obra por obra fílmica dentro da cinematografia angolana, todas as obras consultadas que estão presentes na filmografia tem como palco principal a cidade de Luanda. Como vimos no capítulo anterior, após a independência, Angola se divide em duas: uma na região do Huambo e a outra em Luanda. Além disso, geograficamente, muitos assimilados (alguns futuros militantes do MPLA) residiam ou eram naturais de Luanda. Apesar do nosso trabalho não se deter nos anos de 1970, se faz importante o conhecimento dessas estruturas estatais, pois no cinema “oficial” (a partir de 2003) há um *continuum* discursivo sobre o espaço de Luanda através de seus elementos como a música, literatura, esporte, entre outros, mesmo com uma sociedade completamente distinta daquela que formulou estes espaços estatais nos anos de 1970. Esse *continuum* muitas vezes reafirma o espaço do MPLA na construção de uma “Nova Angola”

Paralelo a este cinema, há o cinema da poeira, dos *mussekes*, que busca produzir muitas vezes uma *angowood*, se aproximando das produções nigerianas e por diversas vezes realiza uma crítica a construção de uma nova Angola. São produções caseiras, vindas das regiões periféricas de Luanda, os *mussekes*, que tem suas obras vendidas nos mercados de rua

3.1 A “GERAÇÃO DOS ASSISTENTES” E AS PRODUÇÕES COLONIAIS EM ANGOLA

A produção cinematográfica em Angola tem suas origens na experiência da “geração dos assistentes”. Muitos jovens sem experiência nas técnicas de produção cinematográficas literalmente pegaram a câmera na mão e saíram realizando as suas obras. Muitos deles, porém tiveram seu primeiro contato com as técnicas de produção ainda durante o período colonial. Com os equipamentos deixados num país recém descolonizado e diversas estruturas coloniais abandonadas, os jovens muitas vezes obtiveram as suas primeiras experiências de filmagem nas antigas estruturas coloniais que posteriormente se tornaram a TPA, Televisão Pública de Angola, atualmente Televisão Popular de Angola.

A produção cinematográfica colonial em Angola deixou profundas marcas e criação de estereótipos, dados por diferenças das políticas coloniais empregadas em tempos distintos. As primeiras produções se constituíam da amostragem da paisagem, do exótico da natureza, posteriormente, os corpos no final dos anos de 1920 e, principalmente, a partir dos anos de 1930 serão estereotipados. A primeira produção *O caminho de Ferro de Benguela* (1913), de Artur Pereira, mostra a preocupação da construção da estrada de Benguela. Nos anos de 1920, algumas produções já começam a ganhar corpo, saindo da amostragem nítida apenas da paisagem. Entretanto, é apenas nos anos de 1930 e 1940 que não só a paisagem começa a ser estereotipada e turística, mas também os sujeitos⁶².

Nos anos de 1940, surge o primeiro longa-metragem, resultado da Missão Cinematográfica às Colónias de África, *O Feitiço do Império* (1940)⁶³, de António Lopes Ribeiro⁶⁴. A partir dos anos de 1950, com a lógica ultramarina, a Agência Geral das Colónias altera seu nome para “Agência Geral do Ultramar”, nesta “terceira etapa do colonialismo em imagens” os filmes se constituem em obras para “informar” as pessoas de Angola, Moçambique e demais colônias (PIÇARRA, 2013, p.19-24)⁶⁵.

⁶² Em 1923/1924, surge a Agência Geral das Colónias, que amplia a formulação de filmes no estilo de documentário sobre as colônias portuguesas. Em 1933, foi realizado o filme *1ª Companhia de Infantaria Indígena de Angola*, em Lisboa, o primeiro a retratar a população local (PIÇARRA, 2013, p. 16-18). CINEMATECA DIGITAL. **1ª Companhia de Infantaria Indígena de Angola em Lisboa**. Documentário. 11m59s. Portugal, 1933. Disponível em: <http://www.cinemateca.pt/Cinemateca-Digital/Ficha.aspx?obraid=5069&type=Video>. Acesso em: 24 fev. 2020. Mais informações sobre a obra em: CINEPT · CINEMA PORTUGUÊS. **1ª Companhia de Infantaria Indígena de Angola em Lisboa**. Disponível em: <http://www.cinept.ubi.pt/pt/filme/4339/1%C2%AA+Companhia+de+Infantaria+Ind%C3%ADgena+de+Angola+em+Lisboa>. Acesso em: 24 fev. 2020. A pedido de Norton de Matos, é lançado nos anos 1920, *Angola: Exposição provincial, agrícola, pecuária e industrial*, de 1923 (CINEMATECA DIGITAL. **Angola: Exposição provincial, agrícola, pecuária e industrial**. Documentário. 11m49s. Portugal, 1923. Disponível em: <http://www.cinemateca.pt/Cinemateca-Digital/Ficha.aspx?obraid=2545&type=Video>. Acesso em: 24 fev. 2020). Entretanto, a amostragem da “paisagem” ainda é presente, como, por exemplo, em *O Deserto de Angola* de 1932. Ver: (CINEMATECA DIGITAL. **O Deserto de Angola**. Documentário. 8m10s. Portugal, 1932. Disponível em: <http://www.cinemateca.pt/Cinemateca-Digital/Ficha.aspx?obraid=3140&type=Video>. Acesso em: 24 fev. 2020). É ainda no período que ocorrem uma série de exposições coloniais, em Servilha, 1929, Antuérpia, 1930, e Paris, 1931. A partir de 1935, ocorre uma série de atividades promovidas pela Revista Mundo Português, por exemplo, *Cruzeiro de férias às colônias do ocidente*, de Manuel Alves San Payo em parceria com a Revista Mundo Português. (CINEMATECA DIGITAL. **I Cruzeiro de férias às colônias do ocidente**. Documentário. 1h31m13s. Portugal, 1936. Disponível em: <http://www.cinemateca.pt/Cinemateca-Digital/Ficha.aspx?obraid=1378&type=Video>. Acesso em: 24 fev. 2020).

⁶³ Anexo E cartaz do filme *O feitiço do Império* (1940) António Lopes Ribeiro.

⁶⁴ O filme encontra-se na cinemateca portuguesa com problemas de áudio. Do mesmo diretor, é importante salientar a obra *A grande exposição do Mundo Português (1940)*, que foi feita a partir de diversas iniciativas como a Revista Mundo Português.

⁶⁵ Alguns filmes “de informação” do período: Ricardo Malheiro (1950), *Luanda: Cidade feiticeira* (CINEMATECA DIGITAL. **Luanda: Cidade feiticeira**. Documentário. 19m31s. Portugal, 1950. Disponível em: <http://www.cinemateca.pt/Cinemateca-Digital/Ficha.aspx?obraid=2110&type=Video>.

A partir de 1957 passou a ser realizada a produção *Actualidades de Angola*⁶⁶, cinejornal exibido até 1961, com uma breve interrupção, retornando ao ar em 1967 e encerrando suas atividades em 1975. Este cinejornal fazia parte de uma série de investimentos realizados pela Direção dos Serviços da Fazenda e Contabilidade; e, a partir de 1959, do Centro de Informação e Turismo de Angola (CITA)⁶⁷. É justamente no final dos anos de 1940 e início dos anos de 1950 que ocorre uma ampliação tanto das salas de cinema em Angola, como o aparecimento dos cineclubes cinematográficos.

Com o crescente medo dos anseios independentistas, é formulado o série de filmes e cinejornais que mostravam as ações “terroristas” daqueles que buscavam a independência. Diferentes órgãos como a Divisão Fotográfica e Cinematográfica do Exército (criado ainda na primeira república portuguesa) e os Serviços Cartográficos do Exército (SCE) o aumentaram a sua produção fílmica. Obras como *Angola na Guerra e no Progresso* (1971) de Quirino Simões, *Uma Jornada Histórica- do terrorismo no Congo à Manifestação em Lisboa* (1961/3), de Perdigão Queiroga e António Lopes Ribeiro, tinham como objetivo mostrar os movimentos de independência como terroristas, independente da sua filiação

Acesso em: 24 fev. 2020). Outra produção importante de Ricardo Malheiro é *Macau: Cidade do nome de Deus* (CINEMATECA DIGITAL. **Macau: Cidade do nome de Deus**. Documentário. 9m54s. Portugal, 1952. Disponível em: <http://www.cinemateca.pt/Cinemateca-Digital/Ficha.aspx?obraid=3504&type=Video>. Acesso em: 24 fev. 2020); *O ensino em Angola*, de 1950 (CINEMATECA DIGITAL. **O ensino em Angola**. Documentário. 11m34s. Portugal, 1950. Disponível em: <http://www.cinemateca.pt/Cinemateca-Digital/Ficha.aspx?obraid=2110&type=Video>. Acesso em: 24 fev. 2020); *Os Karakul em Angola*, de 1950 (CINEMATECA DIGITAL. **Os Karakul em Angola**. Documentário. 10m47s. Portugal, 1950. Disponível em: <http://www.cinemateca.pt/Cinemateca-Digital/Ficha.aspx?obraid=2090&type=Video>. Acesso em: 24 fev. 2020); *Ação Missionária em Angola*, 1953, de João Silva e Felipe Somls, assinado pela Tobis digital, importante produtora no pós-independência (CINEMATECA DIGITAL. **Ação Missionária em Angola**. Documentário. 10m30s. Portugal, 1953. Disponível em: <http://www.cinemateca.pt/Cinemateca-Digital/Ficha.aspx?obraid=2380&type=Video>. Acesso em: 24 fev. 2020).

⁶⁶ A série *Actualidades de Angola* começou a sua primeira edição em 1957, contando com 55 números até 1961. Já a segunda edição, iniciada em 1967-1975 foi promovida pelo Centro de Informação e Turismo de Angola (CITA) e tem várias alterações de numeração. ver: ESTÓRIAS DE ÁFRICA E PORTUGAL. Disponível em: http://www.estoriasportugalafrica.pt/cartografia_cinejornais_africanos.html. Acesso em: 24 fev. 2020. Uma das Edições do cinejornal, a música de abertura, *Angola é nossa*, talvez tenha sido um dos maiores slogans da continuidade salazarista/marcelista. No episódio, em linhas gerais, aparecem diversas províncias “modernizadas” graças à ação civilizadora portuguesa (CINEMATECA DIGITAL. **Angola**. Documentário. 20m48s. Portugal, 1961. Disponível em: <http://www.cinemateca.pt/Cinemateca-Digital/Ficha.aspx?obraid=2235&type=Video>. Acesso em: 24 fev. 2020).

⁶⁷ A CITA foi criada pelo Decreto-lei nº 42.194, em 27 de março de 1959. O mesmo órgão foi criado em Moçambique, com o objetivo de divulgar os países ultramarinos (PIÇARRA, 2013, p. 25). Grande parte do acervo da CITA encontra-se na França e na África do Sul. Exemplo de uma das produções da CITA de 1973, *Luanda e a sua gente* (CINEMATECA DIGITAL. **Luanda e a sua gente**. Documentário. 15m46s. Portugal, 1973. Disponível em: <http://www.cinemateca.pt/Cinemateca-Digital/Ficha.aspx?obraid=2622&type=Video>. Acesso em: 24 fev. 2020).

partidária⁶⁸. Algumas outras iniciativas de um cinema “informativo” português passou por órgãos como internacional Audio-Vision (IAV) (cuja sede era em Bruxelas) através da produção de Jean-Noel Pascal Angot. Acordos firmados entre o serviço nacional de informação (SNI) em 1964 trazem uma série de nove documentários a cores, que incentivou inúmeras iniciativas do gênero que posteriormente serão rodadas na 20th Century Fox e Fox Movietone. Roma, Bélgica, Tóquio, França também passaram pelo circuito propagado por Jean-Noel Pascal Angot. Outros diretores, como Jean Leduc, realizaram produções de estereotipização da mulher africana e/ou “amostra” de Angola, além de trabalhos como *Esplendor Selvagem* (1972), de António de Sousa.

Na obra *Cinema em Angola*, de José Matos-Cruz e José Mena Abrantes⁶⁹ publicada em 2002 pela Chá de Caxide há a menção de diversos filmes produzidos antes da independência e após a mesma. Os autores abordam igualmente a obra *O caminho de Ferro de Benguela* de 1913 e buscam descrever toda cronologia fílmica dos vários colonialismos portugueses em Angola, a partir da consulta dessa obra, vale apenas descartar durante o período, a menção a trabalhos e críticas de diferentes autores como Perdigão Queiroga em *Luanda de hoje e Luanda dia a dia*, na série *Portugal além da Europa*, , juntamente com Lopes Ribeiro e *Viagem Presidencial a Angola* (1963), outras passagens jornalísticas como *Terrorismo em Angola* (1961), de Eduardo Elyseu, e outras iniciativas tanto do Serviço Cartográfico como do Secretariado Nacional de Informação (SNI). Estas obras são apenas algumas das diversas produções nítidas de crítica aos movimentos independentistas, em especial a futura FNLA (Frente Nacional de Libertação de Angola), pelas manifestações de

⁶⁸ Segundo Piçarra (2013), a segunda obra inclui o Dia da Raça, data institucionalizada por Portugal no solo angolano, para apaziguar os problemas com os assimilados (PIÇARRA, 2013). Exemplo de boletim informativo já do período da guerra anticolonial (1961-1975) encontra-se em: *Angola não está em venda* (1963), que mostra o patriotismo dos portugueses que irão para Angola, na colônia que era um exemplo de portugalidade antes das ações “terroristas” (CINEMATECA DIGITAL. **Angola não está em venda**. Documentário. 03m04s. Portugal, 1968. Disponível em: <http://www.cinemateca.pt/Cinemateca-Digital/Ficha.aspx?obraid=2357&type=Video>. Acesso em: 24 fev. 2020).

⁶⁹ Os autores dessa obra síntese merece ser destacados. José Matos-Cruz é um jornalista português, com formação em direito pela Universidade de Coimbra e tem se dedicado à poesia e ao acervo da Cinemateca Portuguesa. Já José Mena Abrantes, angolano formado em Filologia Germânica na faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, tem se dedicado sobre, principalmente, as relações do Teatro angolano, passando por países como Bélgica e Alemanha e desde 1993 trabalha como assessor de imprensa em Angola. A partir de 2012 foi nomeado para secretário de Estado para assuntos relacionados a comunicação em Angola, e tem trabalhado com consultorias diretas ao serviço da presidência da república angolana. Além da referida obra acima, o autor possui inúmeros artigos e publicações voltadas para a promoção do cinema angolano, tais como: *Cinemas em África*, realizada pela cinemateca portuguesa em 1995, com a contribuição do artigo *Imagens Desfocadas; Para uma História do cinema Angolano*, publicado em virtude do FIC Luanda de 2008, e *Cinema angolano: um passado a merecer melhor presente*, publicado ainda nos anos de 1980 pela Cinemateca da República Popular de Angola (em 1986), além do artigo publicado na coletânea organizada por Piçarra e António, já mencionada anteriormente.

guerra ao norte do futuro país e do MPLA nos anos de 1950-1960 (ABRANTES; MATOS-CRUZ, p. 9-18).

Ao mesmo tempo que havia as propagandas coloniais sendo intensificadas, surgia debates, mesmo que restritos sobre o papel do cinema além da exibição de obras “de massa”, que estavam em cartaz. Fernandes e Hust (2015, p.11-14) destacam a importância do espaço das salas de cinema e seus frequentadores como um espaço diferenciado dentro da sociedade angolana no pré-independência. Segundo os autores (2015, p. 11-12):

Em Angola surgiram diversas “salas de cinema” e “cine-esplanadas”. Até a independência, em 1975, contavam-se mais de meia centena, distribuídas por todo o país: de Cabinda ao Namibe, passando por grande parte das capitais provinciais. Podem destacar-se, na província de Benguela, o Cine Flamingo e o Kalunga; na Huíla, o Sagres e o Arco-íris; em Luanda, o Cinema Restauração, o Atlântico, o São Paulo, o Tivoli e o Miramar; No Namibe, o cinema estúdio e o Impala Cine. Estas estruturas são provas dignas de realce do progresso alcançado ao longo dos anos.

Foram criados cinemas para “brancos” e “pretos”: O Cine-Teatro Nacional, em Luanda, que foi edificado para os primeiros, e o Cinema Colonial para os segundos. Foram estes os cinemas da mudança. importa referir que, em Luanda, o Cinema Restauração (actual Assembleia Nacional), o Império (actual Cine Atlântico), o Miramar e o Avis (actual cinema Karl Marx) eram espaços elegantes com materiais nobres e arte de baixo e alto-relevo que se destinavam à alta sociedade. O Cine-Bar Tropical era uma estrutura mais informal e destinada a um público de classe média. Por sua vez, o cine colonial, ou clo clo, no Bairro de São Paulo, era destinado ao povo e, quando esgotava a sua lotação, as pessoas traziam cadeiras de casa. Nas restantes cidades acontecia a mesma hierarquização que, por si só, e pelo custo do acesso aos cinemas, determinava o tipo de público que podia ou não frequentar essas salas.

A maior sala de cinema é o Cine Miramar, em Luanda, com capacidade para 1.622 pessoas e, logo a seguir, o Cinema Atlântico, com capacidade para 1.489 pessoas. A nível das restantes cidades seguem-se-lhes o Cine Teatro Monumental em Benguela com capacidade para 1.194 pessoas. As salas de cinema com menor capacidade em Angola são para 300 pessoas e são as salas de cinema de Calulo na Província do Kuanza Sul e do Tômbwa na província do Namibe.

Ainda, segundo os autores, havia toda uma definição de classe, gênero e idade para assistir aos filmes, dividido em horários distintos. Para as mulheres era necessário usar salto e maquiagem. Os preços das salas de cinema nos anos de 1970 variam de 10 a 25 escudos, o que era um valor elevado para aqueles com menor poder aquisitivo, mas era importante para demonstrar o próprio processo de assimilação, já que era obrigatório mostrar o bilhete de identidade antes da entrada na seção. Quanto mais se frequentava o cinema, melhor era a distinção social, já que os espaços se constituem em lugares para além da exibição de um filme, havendo shows e outras atividades culturais. Havia sessões às 15 horas, destinada para as crianças, às 20 horas para maiores de 18 anos e às 22 horas para maiores de 21 anos, podendo variar os horários de sala para sala (HUST; FERNANDES, 2015, p. 12).

Os produtos mais consumidos se constituíam em pirulitos, chicletes, pipocas, e refrigerantes coca-cola. Consumir um produto dentro do espaço do “cinema” também era uma distinção social, já que em muitas salas não eram permitidas a entrada de alimentos comprados fora dos espaços de comércio. Entre uma sessão e outra, havia apresentações musicais, de fotografia, de pintura entre outras artes. No cinema de Avis, em Luanda, houveram concursos como o Miss Angola, além de apresentações como de Amália Rodrigues, Roberto Carlos, Ray Charles e Boney M, Luís Visconde⁷⁰ e Urbano de Castro, atrações locais, se apresentaram no Cine N’Gola⁷¹. *007, Robin Hood, Casablanca, Chica da Silva* entre outras obras foram rodadas em diversas salas angolanas (HUST; FERNANDES, 2015, p. 12-13).

Já no período pós-independência, assim como havia no período salazarista/marcelista, houve em alguns momentos a repressão de agentes vinculados às estruturas fílmicas que tinham como objetivo explicar a obra fílmica que estava rodando. O cinema era agora um espaço frequentado por todos, com o objetivo de popularizar os espaços, mas havia uma relação da exibição de obras que poderiam ser exibidas (FERNANDES, HUST, 2015, p.12-13)⁷².

Além dos técnicos ou assistentes que surgem dentro das estruturas do colonialismo português, tanto para operar nas salas de cinema como para fazer pequenas filmagens, Cruz (2013, p.65-86) destaca que, nas décadas de 1950 e 1960, algumas elites portuguesas estabelecidas em Angola passaram a ter acesso a equipamentos cinematográficos e fotográficos. Produziam, de forma independente, seus olhares sobre Angola, abrindo uma nova categoria de trabalhos fílmicos vinculados a acervos familiares.

Nos anos de 1950, surgiram movimentos cineclubistas no continente africano. Em Portugal, esses movimentos se intensificaram nos anos de 1940, apesar de algumas iniciativas isoladas anteriores. A atividade se intensificou independente do controle do governo salazarista. Essa estrutura também foi para as antigas colônias: Beira, Nampula, Lourenço Marques, e Quelimane (em Moçambique). E, em Huambo: Benguela, Lobito, Luanda, Huíla e Uíge (em Angola). No caso angolano, a criação desses cineclubes ocorreu entre 1956 e 1959, mas a maioria teve seu término com o desenvolver da guerra anticolonial, iniciada em

⁷⁰ Luís Visconde e Urbano de Castro, foram grandes nomes dentro da música angolana. Ambos músicos são recorrentes em obras cinematográficas angolanas como por exemplo *O Grande Kilapy* (2012) de Zezé Gamboa.

⁷¹ Anexo F: Imagens dos cinemas

⁷² Martins (2014, p. 48) expõe uma tabela com números aproximados das salas de cinema em Angola, a tabela consta em anexo (Anexo G).

1961. O primeiro cineclube surgiu em Huambo, em 1956, e ficou em vigor até meados de 1961. Inúmeras figuras públicas participaram deste cineclube, incluindo Sócrates Dáskalos. Já o cineclube de Benguela, também de 1956, teve suas atividades realizadas até 1963, e dele pode-se destacar a aproximação de trabalhos etnográficos. O cineclube de Lobito teve suas atividades iniciadas em 1957, “imitando” as atividades de Benguela e de Huambo. Este possuiu uma vasta programação fílmica, realizando pequenos festivais voltados para o cinema amador.

O cineclube de Luanda foi fundado, oficialmente, em 1958, e contou, no seu início, com 800 sócios, onde, posteriormente, 562 deles foram eliminados por não atender os critérios estabelecidos pelo cineclube. Ele possuía, além de uma vasta programação cinematográfica e a publicação de revistas próprias, a exibição de programas próprios. Sua entrada era uma das mais caras do período (cerca de 20 escudos) e contava com a presença de nomes como António Cardoso, João Silva e Antero Abreu. Posteriormente, em Luanda, surgiu mais um cineclube, de que, no momento da escrita desta dissertação, carecemos de informações. Huila-Sá da Bandeira entrou em vigor em 1959, realizando suas atividades até, aproximadamente, 1962. Sobre os cineclubes do Uige e Moçamedes, há carência de mais informações (CUNHA, 2013, p. 43-63)⁷³.

Manuel de Azevedo (1948) em *O movimento dos Cineclubes*⁷⁴ lança uma cartilha relatando todos os objetivos que um cineclube português deveria atingir. A partir de 1946 foi criado o fundo cinematográfico nacional, então era necessário estabelecer as bases do cinema. O cinema é uma ferramenta para elevar a cultura do povo⁷⁵. Para o autor, todo o cineclube é uma associação sem fins lucrativos (1948, p. 17). O nascimento dos cineclubes se deve a França, mas a sua ampliação pode ser verificada após o término da segunda guerra mundial (Azevedo, p. 23). Era ainda importante o afastamento das demais artes, para elevar a cultura do cinema:

⁷³ Anexo “linha dos cineclubes” (Anexo H).

⁷⁴ Agradecemos as arquivistas do Gabinete Real Português pela recepção única, que proporcionou literalmente uma busca de “formiguinha” nos materiais relativos a Angola tanto no pré-independência como no pós independência.

⁷⁵ Segundo o autor (1948, p. 9): “1º Promover em todo o país a fundação de clubes de cinema”; 2º Promover uma larga e conscienciosa ofensiva da literatura do cinema.” Portugal ainda deveria se aproximar das ideias de cineclubes como na França, pois todas as grandes metrópoles utilizam o cinema de forma educativa”. Azevedo (1948, p. 35) ainda destaca a iniciativa de inúmeros cineclubes como na Argentina em 1925, Bélgica, Egito em 1947, França e, 1921, África do Norte, devido às “iniciativas” francesas, Brasil, Palestina, Suécia, URSS, entre outros exemplos.

Se quiser defender a causa do verdadeiro cinema, fazer triunfar o cinema puro, afastá-lo das concepções da literatura e do teatro, será tudo o que fizemos pelo desenvolvimento do movimento dos cineclubes. (AZEVEDO, 1948, p. 26)

Apesar deste afastamento sugerido na cartilha, nas antigas colônias, como vimos, as salas de cinema e os cineclubes assumiam um papel importante de dentição social. O Estatuto da federação Internacional dos Cineclubes, também previa:

Capítulo I, art 2 A duração desta associação é ilimitada. A sede é fixada em Paris, podendo ser transferida por decisão do conselho de administração. Esta decisão terá de ser confirmada pela Assembleia Geral; Capítulo VI modificação dos estatutos e dissoluções, art. 21 prevê que as mudanças podem ser realizadas apenas com a presença de $\frac{2}{3}$ dos países e a assembleia deve ser organizada com três meses de antecedência.

Por fim, entre os elementos de destaque na obra, o trabalho com as legendas deveria ser sempre remunerado (AZEVEDO, 1948, p. 64) e a presença da Unesco era necessária em diversos momentos para a formulação da cultura cinematográfica (AZEVEDO, 1948, p. 67). Na prática grande parte dessas medidas não ocorriam de fato. Nas salas de cinema em Angola, música, cinemas, artes se misturavam e, apesar do controle da PIDE, não impediu as elites angolanas ou aqueles que tinham alguma forma de acesso ao cinema a participar das atividades dos cineclubes.

Durante o decorrer dos anos de 1960 e 1970, o cinema como “arma” ganha cada vez mais força frente ao modo de se pensar a produção cinematográfica. Segundo Piçarra (2013, p. 39-40), a respeito de um cinema necessário, publicado por Francisco Rodrigues no primeiro boletim informativo do cineclubes de Lobito, em agosto de 1974:

Há muitos anos, num dos primeiros números da Revista Francesa Estados Gerais do Cinema, foi publicado um “manifesto anticapitalista e anti-imperialista” para a promoção de um cinema militante. [...]
Aqui e agora, país a renascer da próxima independência, terá eu se chamar a colaboração total de todos os que tiveram capacidade de criação e, no caso dos cineastas, será essencial o novo cinema, o necessário à participação maciça nos programas imediatos, como a Independência em si e a descolonização.
Finalmente, poderão, mais uma vez, os cineastas amadores pegar a arma que se propunha empunhar naquele manifesto:
“...1º Utilização dos filmes como arma política.
2º Utilização dos filmes como base de trocas e experiências políticas, daí a necessidade de se fazer seguir cada filme e debates a partir dos programas concretos que os suscitem.
3º A utilização e a realização dos filmes em ligação com as ações políticas (encontros manifestações, greves, etc...)”
Ao novo produto, pois, desta sociedade ainda de consumo, o filme, ninguém mais amador, sem dependências comerciais nem obediências a grupos depressão, poderá melhor usá-lo como arma ao serviço da cultura, instrumento de paz e de descolonização, de compreensão entre os povos.

[...]

Para a eclosão, pois, o cinema necessário, importa uma renovação de todos desejada, afinal não só pela forma (e nisto a cinematografia amadora portuguesa já era exímia), mas, sobretudo, pelo conteúdo; pela fraterna conspiração entre o produtor, o espectador, o crítico, o ator, homens simples da rua ou a massa popular anônima, o Povo e a sua comunidade, para eclosão, em sua, do cinema necessário. (Rodrigues, 1974 *apud* PIÇARRA, 2013, p.39-40).

Inúmeras obras portuguesas foram produzidas com o intuito de tecer críticas ao governo salazarista/Marcelista. A obra *As armas e o povo* (1975), do Coletivo de Trabalhadores da Actividade Cinematográfica, do qual teve participação de Glauber Rocha, José Fonseca e Costa, António Escudeiro, João Matos Silva, Manuel Costa entre outros, mostra um pouco de toda a dinâmica do cinema, vinculada ao cinema-real. A obra questiona sobre o fim da guerra anticolonial em Angola, entre outros elementos da sociedade portuguesa daquele período⁷⁶.

No começo da guerra anticolonial, em 1961, houve a presença de cineastas que buscavam acompanhar os rumos da guerra, como é o caso do casal de jornalistas/cineastas Stefano di Stefani e Augusta Conchiglia⁷⁷, que irão produzir a obra *La Vittoria È Certa* (1971) pela Luanda Cine de Roma e posteriormente a obra foi montada em Portugal no livro *Guerra Di Popolo In Angola*. Outras produções de destaque do casal foram um filme de 80 minutos apresentado no Festival Pan-africano da Argélia, em 1969, e *A proposito dell'Angola* que Piçarra (2013, p. 29-30) afirma ter duas possíveis datas (1971/1973). O casal teve ainda uma importante participação na construção da *Associaioni per i rapporti com i movimenti africani di liberazione* (ARMAL), que se inspirou em filmes como de Gillo Pontecorvo, como *A Batalha de Argel* (1966)⁷⁸.

Além destes outras equipas de jornalistas e realizadores estiveram presentes no futuro território Angolano, como Robert Young e Charles Dorkings, que com o apoio da UPA (União das Populações de Angola) futura FNLA (Frente Nacional de Libertação de Angola), realizaram a série *Angola: A Journey to War* (1961), que posteriormente será exibida e patrocinada pela NBC no programa *White Paper*. A produção foi posteriormente cancelada pela NBC por ser considerada controversa (Piçarra 2013, p.17). A presença e apoio

⁷⁶ O filme possui ainda outros dados importantes (a sua distribuição foi realizada pelo Instituto Português de Cinema, e o seu laboratório de imagem foi a Tobis Portuguesa, laboratório extremamente reconhecido no contexto português da época). Além disso, a obra possui características singulares como a disputa entre o “socialismo” de Álvaro Cunhal e Mário Soares.

⁷⁷ Matéria com mais informações sobre o casal: <http://viajar.sapo.pt/descubra-o-pais/austral/augusta-conchiglia> Acesso em 08 jun. 2020.

⁷⁸ *A batalha de Argel* (1966) de Gillo Pontecorvo gerou influência direta ao cinema angolano. Sarah Maldoror irá convidar o argelino Mohamed Zinet, único ator profissional a participar do filme *Monamgabé* (1968) (PIÇARRA, 2013, p. 32).

de equipes internacionais de cinema e de jornalismo, que muitas vezes passaram por parte do próprio circuito português de cinema e por movimentos cineclubistas em Angola, mas estes movimentos também, muitas vezes estiveram vinculados ao MPLA⁷⁹.

Além do contexto estritamente angolano, havia todo um projeto de pan-africanismo vinculado a ideia de descolonização da mente através da imagem. Com a independência e/ou descolonização de diversos países africanos nos anos de 1960 e nos anos de 1970 no contexto do colonialismo português, diversos cineastas estabeleceram como base comum a ideia de um cinema que trouxesse novos olhares para o continente africano através da imagem⁸⁰.

Sílvio Marcus de Souza Correa (2018, p. 169) alerta que ao se falar sobre o “cinema africano e/ou a literatura africana”, as palavras e os gestos muitas vezes perdem a sua territorialidade. Entretanto, a mesma falta de cuidado não ocorre na cinematografia francesa, com figuras como Jacques Tati ou Jean Luc Godard, que são vistos quase que como um laboratório *made in france*. Além disso, as dificuldades de exibição das diversas obras do continente e a rotulação de “cinema africano” durante as mostras de cinema, expressam ainda as dificuldades do qual essa cinematografia de diferentes países ainda sofre. Analisando o caso de Ousmane Sembène, que não fez parte de nenhuma *intelligentsia*, o autor relata a dificuldade de se compreender as obras cinematográficas e literárias, mesmo com iniciativas já consolidadas como o FESPACO (Festival Pan-africano do Cinema e da Televisão de Ouagadougou) e a criação da Federação Pan-africana de Cineastas (FEPACI)⁸¹.

⁷⁹ Outras equipes e diretores deste período, são: Quirino Simões em *Angola na Guerra e no Progresso* (1970), Pierre-Pascal Rossi, suíço que possui ligação com o Exército de Libertação de Angola (ELNA) vinculado a GRAE. Canadenses como Jacques Roy produziram *Images et Chants Du MPLA*. Após a pesquisa inicial nas obras de Piçarra (2013, p. 20-30), infelizmente não encontramos maiores informações sobre a segunda obra.

⁸⁰ Carlos Lopes (1995, p. 21-29) coloca esse como um segundo momento da historiografia africana, sendo o primeiro realizado por perspectivas coloniais que não permitiam as vozes dos diferentes sujeitos. Numa terceira fase dentro da historiografia “do continente africano”, Lopes (1995) relata a ainda influência das “bibliotecas” coloniais se remetendo a trabalhos como de Mudimbe. Paulin Hountondji (2008, p. 149-160), ainda nos anos de 1970, afirmava que para uma melhor compreensão sobre o “continente africano” é se levando em consideração duas perspectivas, aquela realizada dentro do continente, ou seja, intra-africana e uma perspectiva sobre o que ocorria fora do continente, ou seja, uma perspectiva extra-africana. O cinema angolano, na sua fase inicial, dos anos de 1960-1970, não esteve desconectado às perspectivas sobre o que seria um cinema “africano”, cineastas como Jean Rouch, Ousmane Sembène, entre outros, vão lançar “escolas” e perspectivas diferentes sobre o que seria o cinema e qual o verdadeiro papel do cinema naquele período. Na América, inclusive no Brasil, surgiram debates sobre o “terceiro cinema”, numa perspectiva terceiro mundista além de debates sobre a estética do real, no caso brasileiro levado a cabo principalmente pelo cineasta Glauber Rocha. A dissertação de Victor Souza aborda alguns desses elementos. SOUZA, Victor. **A poética e a política no cinema de Glauber Rocha e Sembene Ousmane**. São Paulo. 214 f. (Mestrado em História) - Programa de Pós graduação em História, PUC-SP, São Paulo, 2012.

⁸¹ Willian Klein é talvez um dos cineastas mais destacados deste período numa perspectiva transnacional. Leandro Santos Bulhões de Jesus, através de sua tese *Imagens em Angola, Imagens de Memória: cinemas, marcas e descobertas (tempos das lutas anticoloniais, tempos das independências)* busca um

No caso angolano, o cinema foi utilizado largamente como uma “arma” de educação para a população, atrelada a militância do MPLA. Obras como *Uma festa para viver*, de Ruy Duarte de Carvalho foram realizadas com o objetivo de divulgar a recente independência do país para as camadas menos abastadas da população. Entretanto, apesar da influência internacional para a promoção cinematográfica do recente país, se pensar o cinema e, principalmente, se produzir obras, era bastante custoso, o que fez vincular as estruturas do Instituto Angolano de Cinema e do Laboratório nacional de Cinema com a recente TPA, Televisão Popular de Angola⁸².

pouco deste paralelo relacionado, principalmente, à memória do MPLA. JESUS, Leandro Santos Bulhões de. **Imagens de Angola, Imagens de Memória:** Cinema, marcas, descobertas (tempos das lutas anticoloniais, tempo das independências). Brasília. 333 f. Tese (Doutorado em História) - Programa de Pós-Graduação em História, UNB, Brasília, 2013. Ao relacionar estes aspectos de memória, Jesus (2013), menciona um pouco sobre as produções internacionais, destacando, ainda, as produções internacionais vinculadas à Moçambique, como Franco Cigarini e Robert F. Van Lierop. Um dos principais trabalhos de *Willian Klein Festival Panafricain d'Alger –The Algiers Pan-African Festival*, entre outras obras vinculadas a movimentos como os Panteras Negras se mostram como mecanismos importantes para entender o movimento pan-africanista. Em Moçambique, no mesmo período em que surgia um IAC e um LNC em Angola, tiveram estruturas similares tecidas por Samora Machel, baseadas na política, também de viés socialista, do “homem novo”. Machel investiu sobretudo no cinejornal Kuxa Kanema, do qual Margarida Cardoso realizou uma obra posteriormente com o mesmo nome. Em Moçambique, diversos produtores brasileiros estiveram presentes na construção dos espaços estatais de cinema, como é o caso do cineasta Licínio de Azevedo, que atualmente desenvolve inúmeros projetos vinculados a sua produtora. Para quem tem interesse na cinematografia moçambicana, recomenda-se o site Mozambique History Net (MOZAMBIQUE HISTORY NET. **Mozambican Film and Cinema, 1976-1991**. 15 nov. 2014. Disponível em: <http://www.mozambiquehistory.net/cinema.php>. Acesso em: 25 fev. 2020). No âmbito internacional, podemos destacar algumas obras como as de De Van Liorop, com o filme *A Luta Continua*: e Franco Cigarini *Dieci giorni con i guerriglieri nel Mozambico libero*, que tinham como objetivo mostrar um pouco sobre as construções da FRELIMO no âmbito internacional. Sobre os festivais pan-africanos, recomenda-se a leitura de Manthia Diawara, *African Cinema politics e culture*, capítulo quatro, *The artist as the revolution: the history of the fédération panafricaine des cineastes*; o capítulo nove, *African Cinema and Festivals FESPACO*, e, sobre o Kuxa Kanema, o capítulo seis, *Film production in Lusophone Africa: Toward the Kuxa Kanema in Mozambique*. DIAWARA, Manthia. **African cinema. Politics e Culture**. EUA: Indiana University, 1992. A respeito de Moçambique, recomenda-se a leitura de Marçal Paredes, *A Construção da Identidade Nacional Moçambicana no Pós-Independência: sua complexidade e alguns problemas de pesquisa* (PAREDES, Marçal. *A Construção da Identidade Nacional Moçambicana no Pós-Independência: sua complexidade e alguns problemas de pesquisa. Anos 90*, v. 21, n. 40, Porto Alegre, 2014. Disponível em: <http://www.seer.ufrgs.br/index.php/anos90/article/view/46176>. Acesso em: 25 fev. 2020). Uma das publicações brasileiras mais recentes sobre o assunto no Brasil é a obra de Carmen Secco, *Pensando o cinema Moçambicano* (2018), que consta com uma série de artigos sobre diferentes obras de Moçambique (SECCO, Carmen (org). **Pensando o cinema moçambicano**. São Paulo: Kapulana, 2018).

⁸² Muitos dos quadros do MPLA se formaram nestas bases jornalísticas e cinematográficas, produzindo “cinema colonial”, havendo ainda toda a manifestação dos movimentos cine-clubistas. A geração dos assistentes que nem sempre se tornaram quadros técnicos efetivos após a independência do país, apesar da sua grande maioria permanecer vinculado às atividades de produção de audiovisual. Autores como Jesus (2013, p. 248) abordam a importância da formação do DIP – Departamento de Informação e Propaganda, quadro do MPLA dos anos de 1960, que incentivou a produção cinematográfica, mesmo que ainda clandestinamente.

Se por um lado a televisão portuguesa é nacionalizada angolana em 1976, em 1975 já é visível as bases das futuras estruturas do Instituto Angolano de Cinema (IAC) e do Laboratório Nacional de Cinema (LNC). As obras de Sarah Maldoror⁸³ citadas anteriormente, a clandestinidade da DIP do MPLA (Departamento de Informação e Propaganda), os anseios pela descolonização da mente através da esfera imagética e cultural e a proclamação (e reconhecimento) da independência de Angola a partir da cidade de Luanda, A República Popular de Angola, serão os palcos para este processo.

3.2 LUANDA E OS APARELHOS ESTATAIS (1975-)

Luanda após a independência de Angola, em 11 de novembro de 1975 é proclamada como o lugar da República Popular de Angola, enquanto no Huambo é proclamado a República Democrática de Angola. Como vimos anteriormente, a cidade foi palco de uma grande parcela de assimilados, e recebeu diversas estruturas para a promoção e produção de cinema (como cineclubes e salas de cinema), ainda que vinculado ao cinema colonial.

Nas obras fílmicas da primeira fase do cinema angolano, as obras de Sarah Maldoror destacam o papel da cidade na luta contra o colonialismo através dos militantes do MPLA e a pressão da PIDE (Polícia Internacional e de Defesa do Estado), além disso, poetas como Costa Andrade já destacavam que não sabiam se Luanda era uma cidade ou um país. Luandino Vieira nessa mesma lógica irá tecer a obra *Luuanda*, ainda na prisão e que na atualidade ainda é narrada em vários filmes angolanos, como *Angola Saudades de quem te ama* (2006) e de *Oxalá Cresçam Pitangas* (2005-7), do qual este trabalho realizará análise.

Como já destacou também Macedo (2008 p. 11-13) ao falarmos da cidade de Luanda estamos a falar de três cidades: a antiga cidade colonial (onde está localizado o centro administrativo e alguns importantes negócios), a nova cidade de Luanda, onde há construções de materiais duráveis e de luxo e os *mussekes*. Várias obras fílmicas, na atualidade são produzidas na região dos *mussekes*, com o cinema de poeira, como é o caso da obra *É Dreda ser Angolano* (2006/8) e que não faz parte da estrutura estatal do IACAM (Instituto Angolano de Cinema Audiovisual e Multimédia). Entretanto, para entendermos tanto a produção fílmica realizada nos *mussekes* luandenses, como aquela vinculada em maior ou menor grau ao IACAM é necessário compreendermos as antigas estruturas do IAC (Instituto Angolano

⁸³ Sarah Maldoror em inúmeras entrevistas nas obras consultadas nesta dissertação, como na coletânea organizada por Maria Piçarra e Jorge António, afirma que os filmes por ela realizados não são filmes do MPLA, entretanto, o Movimento ajudou bastante para uma aproximação com as obras angolanas.

de Cinema)⁸⁴ e do LNC (Laboratório Nacional de Cinema), assim como a TPA (Televisão Popular de Angola/ Televisão Pública de Angola).⁸⁵

José Mena Abrantes (2015, p.15) classifica esta como uma segunda fase do cinema angolano, o estabelecimento das estruturas estatais. Segundo o autor, tal formação foi feita pela Cooperativa de Cinema Pomacine e pela recente TPA (Televisão Popular de Angola, atual Televisão Pública de Angola)⁸⁶. Na TPA há a formação técnica da equipe francesa da Unicité (Bruno Muel, Antoine Bonfanti e Marcel Trillat), além de colaboradores como Jean Luc-Godard, Jean Rouch e Chris Marker a convite de Luandino Vieira e em parceria com Ruy Duarte de Carvalho⁸⁷ Nesta primeira fase, outros importantes blocos de cinema, como a

⁸⁴ Anexo da fachada do Instituto Angolano de cinema (ANEXO I)

⁸⁵ Apesar da importância da TPA, a ausência de trabalhos e obras é alarmante. No decorrer dessa pesquisa não conseguimos encontrar nenhuma obra, mesmo que de caráter oficial sobre a Televisão Pública de Angola/ Televisão Popular de Angola. Os poucos trabalhos encontrados se constituem em dissertações de mestrado tanto na área da comunicação como da administração. Os trabalhos encontrados são: *A televisão em Angola no pós-guerra* (2017) de Alberto Manuel Sona Botelho, dissertação de mestrado em comunicação na Universidade do Porto; *TPA - o modelo de TV pública de Angola* (2007), de António Marcos de Guide, no Departamento de Comunicação da USP e a *Análise da maturidade organizacional para implantação de gestão de qualidade na imprensa pública angolana – estudo de caso: televisão pública de Angola* de Cabingano Vidal Manuel (2014) no Departamento de Administração da Fundação Getúlio Vargas. Ver BOTELHO, Alberto. **A televisão em Angola no pós-guerra**. 102 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação) - Universidade do Porto, Porto, 2017. E; GUIDE, António. **TPA - O modelo de TV pública em Angola**. São Paulo. 227 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação) - Programa de Pós Graduação em Jornalismo Comparado, USP, São Paulo, 2007. E; MANUEL, Cabingano. **Análise da maturidade organizacional para implantação de gestão da qualidade na imprensa pública angolana** - estudo de caso: Televisão Pública de Angola. 107 f. Dissertação (mestrado profissional em Administração Pública) - Fundação Getúlio Vargas, Rio de Janeiro, 2014.

Apesar da ausência de trabalhos sobre a TPA, há alguns trabalhos no sentido de uma história da imprensa em Angola, como a obra de Borges de Melo. Botelho (2017), Guide (2007) e Borges de Melo (1993) dividem a imprensa angolana em quatro fases: tempo colonial (1836-1974), pós- independência e monopartidaríssimo (1974-1991), multipartidarismo (1991-2002); quarta fase: pós 2002 até os dias atuais. A radiodifusão começa as suas atividades em 1933 em Benguela. Os projetos televisivos aparecem em 1959 em Angola e Moçambique, quando ainda o modelo televisivo português não estava completo e, em 1973 a ampliação da Radiotelevisão Portuguesa para as demais colônias, após o Acordo do Alvor, as emissões regulares se iniciam um mês antes da independência e, a partir de junho de 1976 o estado angolano nacionalizou a única emissora, que agora ganha o nome de Televisão Popular de Angola, em 1997 passa seu nome para Televisão Pública de Angola e é apenas em 1983 que se iniciou a transmissão a cores (BOTELHO, 2017, p. 25-26). Guide (2007, p. 69) afirma que até os dias atuais, a TPA busca uma variedade de transmissões nas línguas locais, já que as taxas de analfabetismo no país são bastante elevadas e dependendo da localidade a impressos para o uso da língua portuguesa como a única língua angolana. Entretanto, apesar dessas tentativas, muito da programação da TPA ainda é em língua portuguesa.

⁸⁶ “*A Promocine fora construída em Março de 1975, por uma ação de força dos trabalhadores em reacção à ameaça de encerramento da Cinangola, uma pequena unidade de produção de cinema informativo, propaganda e publicidade controlada pela Angola Filmes, uma das maiores distribuidoras de cinema em Angola antes da independência*”. ABRANTES, José Mena. *Cinema Angolano: Um passado com um futuro sempre adiado*, in: PIÇARRA, Maria; ANTÓNIO, Jorge (org.). **Angola, o Nascimento de uma nação**. Volume III: O cinema da Independência. Lisboa: Guerra e Paz, 2015, p. 16.

⁸⁷ Ruy Duarte de Carvalho foi escritor, antropólogo e cineasta. De naturalidade portuguesa, adquire a cidadania angolana devido aos seus trabalhos realizados em Angola. Adotando um vínculo inicial com a cinematografia de Jean Rouch, pela sua aproximação com a antropologia, Ruy Duarte como cineasta vai defender um ponto de equilíbrio entre a produção cinematográfica entre o debate de um cinema africano feito por Ousmane Sembène e Jean Rouch.

Equipa Ano Zero financiada pelo Instituto Português de Cinema e pelos irmãos Henriques, Francisco, Carlos e Victor, irão estruturar os primeiros passos do Laboratório Nacional de Cinema (LNC) e, posteriormente, o Instituto Angolano de Cinema (IAC). Além desses primeiros núcleos, a partir de 1976/77 há uma ampliação da presença cubana em Angola, dada pelos cursos realizados pelo Instituto Cubano de Rádio e Televisão (ICRT)⁸⁸.

Como afirma Ruy Duarte de Carvalho em *A câmara, a escrita e a coisa dita...fitas, textos e palestras*. Aqui, os usos do cinema direto são vinculados muitas vezes a um projeto de cinema urgente⁸⁹:

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

José Mena Abrantes na obra organizada pela Cinemateca portuguesa, Edecine e Instituto Angolano de Cinema, *Cinema Angolano Um passado a merecer melhor o presente* (1986), com as ilustrações de capa realizadas por António Ole⁹⁰ afirma uma série de questões que estarão presentes em seus trabalhos futuros. Segundo o autor: (ABRANTES, 1986, p. 6):

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

⁸⁸ Sobre as estruturas do ICRT, ver o trabalho de Villaça: VILLAÇA, Mariana. **Cinema Cubano: Revolução e Política Cultural**. São Paulo: Alameda, 2010.

⁸⁹ CARVALHO, Ruy Duarte. **A câmara, a escrita e a coisa dita...fitas, textos e palestras**. Lisboa: Livros Cotovia, 2008. Tanto o cinema direto como o cinema urgente se constituem como projetos de produções cinematográficas de países distintos vinculados a “blocos socialistas” em períodos de Guerra Quente. Nem sempre é possível uma distinção clara na relação entre o cinema e a produção de cada país, já que, os projetos de cinema direto e urgente, muitas vezes, andaram de mãos juntas, como no caso angolano. A conotação urgente, também pode ser pensada como uma forma urgente de novas construções através da imagem, já que o recente país conseguiu a sua descolonização.

⁹⁰ Anexo da capa da obra (Anexo J). Gostaríamos de agradecer novamente o professor Marcelo Bittencourt pelo acesso ao seu acervo pessoal. A obra teve uma tiragem de 2.000 exemplares. Através do endereço que consta na obra, Cinemateca Nacional, Largo Martin Luther King, 4 localizamos que o mesmo está no início da Rua Luther King, e é conhecido popularmente como Lac, onde ocorre algumas feiras e transmissões de rádio na atualidade.

inaugura uma linha de carácter marcadamente cultural que irá ser sobretudo continuada por António Ole.

Alguns trabalhos como *Caxito I e II, Retrosectiva* (1976) feitos por Souza e Costa, sendo o último com participação brasileira contam um pouco do clima da independência em diversas zonas de Angola, da importância da FAPLA e a criação do MPLA até a chegada de Agostinho Neto em Luanda. Ruy Duarte a respeito do 11 de novembro produz “*Uma festa para viver*”⁹¹ (1975/6) onde uma outra equipe se consolida, a “Chartertone” e recebeu prémios no Comité de solidariedade afro-asiático e “rude pravo”. António Ole e Asdrubál Rebelo⁹² produzem algumas obras marcantes no período, sendo algumas obras de Ole marcadas pela derrota da FNLA/UNITA. Rebelo faz obras abordando temas sobre a juventude e as crianças e a sua importância para as lutas de independência. (ABRANTES, 1986, p. 7). Nesta mesma fase, temos a informação da entrada de equipas cubanas nas equipas de quadros angolanos, que estava divididos em:

Importa talvez referir que, do mesmo modo que o foram Sousa Costa na “Promocine”, Francisco Henriques na Equipa “Ano O”, Ole e Rui Duarte na TPA, Asdrubál Rebelo é o realizador mais saliente de um novo grupo de quadros angolanos formados (em 1976 em Angola e no ano seguinte em Cuba) por uma equipa cubana do ICRT (Mário Viana, Simon Escobar, Pineda e Cabrera). As primeiras co-produções do cinema nacional, no caso entre a TPA e o ICRT, datam deste período (1976), altura que Simon Escobar realiza “Luanda”, *Mujeres de La OMA*, “Primer mayo de la libertad”, “Danzas angolanas” e “Bienvido Neto” e José Massip (do IACAIC) faz em “vitória da esperança” o resumo da história de Angola até a independência (ABRANTES, 1968, p.7)

Então, o quadro das equipas que estava desenhado, era da utilização dos espaços e equipamentos deixados pelos portugueses pela falta de estrutura e um forte idealismo na construção de uma nova nação, baseadas em paralelo com as equipas e apoios internacionais vinculadas ao MPLA. Luandino Vieira e Ruy Duarte pensaram em um projeto de cinema nacional, do qual algumas equipas estrangeiras fizessem parte (PIÇARRA, 2015, p. 11-15).

⁹¹ Esta obra, em específico, foi feita com o objetivo de divulgar a independência de Angola para ser transmitida através das Kombis que circulavam para fora de Luanda, assim como, para a transmissão na TPA, que a promoveu juntamente com a equipa Chartertone. A obra se inicia com o slogan do MPLA e vai narrando o que são os conceitos de independência e “Libertação nacional” no bairro Cazenga e arredores através de diálogos com pessoas comuns realizando seus pequenos afazeres diários, como almoçar em família. O filme termina com uma grande festa pela luta da independência que, agora, gerou a liberdade angolana, em virtude da luta do MPLA.

⁹² Matéria sobre o retorno das atividades do cineasta em 2014: PEDRO, Francisco. **Asdrubál Rebelo volta às filmagens**. Jornal de Angola. 21 jan. 2014. Disponível em: http://jornaldeangola.sapo.ao/cultura/filmes/asdrubal_rebelo_volta_as_filmagens. Acesso em: 25 fev. 2020.

António Ole, Ruy Duarte, Orlando Fortunato, Óscar Gil e Adrúbal Rebelo foram alguns dos diretores que mais se destacam no período. Nas obras individuais, destaca-se o trabalho do italiano Gaetano Pagano, que realizou uma obra juntamente com o Instituto Nacional de Cultura, em Angola, e da Radiotelevisão Sueca, chamada *Havemos de Voltar*.

A respeito do ICAIC, sua produção foi iniciada em 1976/7, a partir da chamada Operação Carlota que, em linhas gerais, foi uma intervenção militar cubana maciça de apoio ao MPLA contra as frentes da FNLA e da UNITA. Segundo Gray (2015, p. 48-60), diretores como Santiago Álvarez⁹³, José Massip, Fernando Pérez e Miguel Fleitas⁹⁴ foram alguns dos mais atuantes deste cinema. Já na Unicité, Luandino Vieira, em nome da TPA, convidou o coletivo francês para dar auxílio em Angola (GRAY, 2015). O diretor de fotografia, Bruno Muel, além de Antoine Bonfati, engenheiro de som, e do jornalista Marcel Trillat, que já atuaram na Argélia, com participação na obra *Algerie, Année Zero (1962)*, de Jean Pierre Sergeant⁹⁵ e Marceline Loridan, foram para Angola auxiliar a recente nação. Nessa demanda, a pedido de Vieira, alguns técnicos surgiram para auxiliar a criação de obras como *Sou Angolano e Trabalho com Força*; os diretores da Unicité também foram responsáveis pela obra *Guerre du Peuple na Angola (1975)*⁹⁶ (GRAY, 2015, p. 64).

⁹³ Cartaz de um dos eventos do autor em Luanda (Anexo K).

⁹⁴ Miguel Fleitas possui um filme chamado *Guerra en Angola (1976)*, que se difere, em alguns, aspectos de outros diretores deste período, pelo estilo de filmagem e pelo apoio militar para a gravação da obra. Atualmente, diversos filmes cubanos desses diretores podem ser visualizados na íntegra em plataformas como Vimeo e Youtube. Existe igualmente, uma obra com o mesmo título *La Guerra de Angola* de Mariana Rey Cabreira, produzida em Havana em 1989, que aborda oficialmente a questão do cinema cubano em Angola. CABRERA, Marina Rey. **La guerra de Angola**. Havana: Editora Política, 1989. Na atualidade ainda é produzido filmes com a relação de Cuba em Angola como *Cartas de Angola (2011)* de Dulce Fernandes pela Real Ficção. O documentário *Cuba Uma odisseia africana de Jihan El Tahri (2006)* foi proibido em território angolano no seu lançamento. Sobre o cancelamento ver: CLUB K. **General Zé Maria proíbe documentário sobre Batalha Militar que contradiz versão do regime**. 30 nov. 2008. Disponível em: https://www.club-k.net/index.php?option=com_content&view=article&id=1691:documento-proibido-em-angola-vo&lang=pt. Acesso em 25 fev. 2020. Outras obras como as do diretor Rogério Paris, estabelecem um diálogo oficial entre as FAPLA e o discurso cubano. Entretanto, além dessas obras em Angola, há um fluxo da presença angolana em Cuba. Filmes como *Bakaso: Afrobeats em Cuba (2019)* abordam as relações angolanas em Cuba na atualidade.

⁹⁵ Jean-Pierre Sergeant, conforme Gray (2015), estabeleceu contatos com outros diretores, como Jean Rouch. Jean Rouch possui alguns impasses com o trabalho de outro cineasta, Ousmane Sembène. Infelizmente, no decorrer deste trabalho, não conseguiremos abordar todo o impasse entre Jean Rouch, Sembène e Godard. Porém, há inúmeros trabalhos interessantes neste sentido, como a iniciativa da Casa da África da Espanha com os *Cuadernos Africanos*, editada pela Casa África da Espanha. Disponível em: http://www.casafrica.es/cuadernos_africanos.jsp. Acesso em: 25 fev. 2020. Partindo-se dessa premissa internacional, destacam-se outros diretores já citados por Gray (2015) em seu artigo *Linhas Claras num mapa internacionalista: cineastas estrangeiros em Angola durante a independência*, como René Vautier, que filmou *Afrique 50*, obra que foi bastante premiada pela crítica ao colonialismo.

⁹⁶ A obra encontra-se disponível em: CINÉ-ARCHIVES. **Guerre du Peuple en Angola**. Unicité. Documentário. 50min. Angola, 1975. Disponível em: <https://www.cinearchives.org/Films-447-313-0-0.html>. Acesso em: 25 fev. 2020. Maiores informações em: http://www.film-documentaire.fr/4DACTION/w_fiche_film/24815_1 Acesso em 08 jun. 2020.

Entre 1975 e 1976, ainda há trabalhos que têm como objetivo a divulgação da independência angolana, tais como *Restrospectiva* (1976), que documenta a história do MPLA desde a sua criação, *Frente Sul e Independência*, que foram jornais de notícias, (MATOS-CRUZ; ABRANTES, 2002, p.24) e, a respeito do 11 de novembro (data da independência de Angola), houve o filme *Uma festa para viver* (1975) de Ruy Duarte de Carvalho, que mencionamos anteriormente. Além da obra de Ruy Duarte, há o curta *Independência de Angola - O acordo de Alvor* (1977), de António Escudeiro com colaboração de José Fonseca e Costa, e *Independência de Angola - O Governo de transição*, ambos da série *Processo de descolonização*⁹⁷.

Matos-Cruz e Abrantes (2002, p. 24), ainda destacam os filmes de António Ole, *Resistência Popular em Benguela e Aprender a Melhor Servir*⁹⁸. António Ole, foi um diretor angolano que produziu diversas obras consideradas marcantes no período. Atualmente o diretor trabalha como artista plástico e, recebeu um filme em sua homenagem realizado pela Real Ficção, dirigido por Rui Simões intitulado *Ole, António Ole*⁹⁹.

Destacando outras iniciativas internacionais, como a presença cubana e portuguesa, os autores destacam a importância do 3º plenário do comité central do MPLA, realizado em 1976. Segundo Matos-Cruz e Abrantes (2002, p. 27):

De registrar igualmente, numa produção da TPA/Conselho nacional de Cultura, a realização de três documentários pelo brasileiro Ademir Ferreira, no quadro de uma série intitulada UM SÓ POVO (MUÍLA, MUCUBAL-MUCHIMBA e CUANAMA-MUCANDALA). A série tem como propósito declarado inscrever-se no espírito da resolução do 3º Plenário do Comité Central do MPLA (1976), segundo o qual “importa envidar todos os esforços no sentido de estudar a cultura tradicional do povo angolano para valorizar todos os seus aspectos positivos”.¹⁰⁰

⁹⁷ Algumas das obras podem ser conferidas na iniciativa Cine/PT: <http://www.cinept.ubi.pt/pt/pessoa/2143688658/Ant%C3%B3nio+Escudeiro> Acesso em 08 jun. 2020. O diretor participou de obras importantes como a *As Armas e o povo*, que foi realizado por um coletivo português a favor da retirada do governo salazarista e contou com a participação do cineasta brasileiro Glauber Rocha.

⁹⁸ Até o presente momento, não conseguimos acesso às películas. As obras citadas por Matos-Cruz e Abrantes (2002, p. 24) abordam respectivamente, a resistência da FNLA/UNITA sob a ameaça da África do Sul, e o segundo filme, a importância do trabalho de estudantes da capital junto a camponeses do Kwanza-sul, conforme os autores.

⁹⁹ O programa da CPLP (Comunidade dos Países de Língua Portuguesa), *Nossa Língua*, apresentou um documentário bastante similar a obra *Carnaval da Vitória* (1978) de António Ole, o *Raizes do Carnaval de Luanda* (2014). António Ole atualmente faz parte da comissão dos projetos selecionados pela iniciativa que divulga diversas obras do vínculo da CPLP.

¹⁰⁰ O grifo do autor de caixa alta realizado pelos autores foi mantido. Nestas obras, podemos verificar diversos questionamentos que podem ser feitos. O primeiro sobre se há alguma relação com a série de Ruy Duarte de Carvalho da série *Presente Angolano*, *Tempo Mumuila*, do qual gera a tese do diretor com a obra *Nelisita*. Segundo, a questão da presença de diretores brasileiros em Angola no período e, por fim, a relação do documento do terceiro plenário do MPLA, com as cartilhas de cultura de data incerta realizadas em Angola e Moçambique.

Ainda segundo os autores, é nos anos de 1977/1978 que a cinematografia angolana ganha seu espaço frente a produção nacional e internacional. O ano de 1977 foi marcado pela crise profunda e interna do MPLA, processo que ficou conhecido como a crise de Nito Alves, do qual o partido realizou um Blunenau político de “apaziguamento” em suas em suas divulgações oficiais.¹⁰¹ Neste período, a cooperativa Promocine também se dissolve:

É neste período que a cooperativa Promocine voluntariamente se dissolve, passando os bens e grande parte dos elementos que a integravam para o recém criado Laboratório Nacional de Cinema (LNC). A criação desta empresa estatal para a produção de filmes, assim como a do Instituto Angolano de Cinema (IAC), que por essa altura entra também em funcionamento, assinala uma etapa que se previa decisiva para o desenvolvimento do cinema nacional. Na TPA, entretanto, faz-se o programa “Cinema nosso” a primeira tentativa de balanço da jovem cinematografia angolana. Durante três meses, semanalmente, são apresentados ao público, precedidos de textos didáticos ou meramente informativos, todos os filmes da anterior produção nacional. (MATOS-CRUZ; ABRANTES, 2002, p. 36)

Se nos anos de 1975-1977 há uma efervescente agitação para a criação por parte dessas diferentes estruturas, Primeiramente com a Promacine, depois com o Laboratório Nacional de Cinema e posteriormente com o Instituto Angolano de Cinema, inicialmente com Luandino Vieira a cabo do IAC e Ruy Duarte com a TPA, os grupos estruturantes destes aparelhos tinham visões diferenciadas sobre o fazer cinematográfico, como por exemplo a equipa Angola Ano Zero, vinculada ao maoísmo, entretanto o desejo de se pensar um cinema nacional era uma constante.

Já nos anos de 1979/1981, Matos-Cruz e Abrantes (2002) destacam que houve uma quase afirmação dessas estruturas, pois havia problemas de infraestruturas para a continuidade de uma produção regular, comparado a outros mercados de produção fílmica. Festivais de música muitas vezes ampliaram a divulgação do cinema angolano, sendo o festival *Encontro*, com a presença da cantora brasileira Alcione, marcante para a divulgação internacional, que posteriormente se tornaria um filme musical. É neste mesmo período que ocorre a primeira produção angolano-moçambicana *Pamberi Ne Zimbabwe* (1981), assim como, a partir da iniciativa da equipa Angola Ano Zero, ocorre o primeiro documentário sobre a palestina, *Revolução Revolução*, com apoio da Organização de Libertação da Palestina (OLP) e a sua representatividade na cidade de Luanda. Sobre a questão da África do Sul, é realizado o filme *Agressões Sul-Africanas* (1981), dirigido por Óscar Gil (ex-diretor

¹⁰¹ MOVIMENTO POPULAR DE LIBERTAÇÃO DE ANGOLA. **Angola:** A tentativa de Golpe de Estado de 27 de maio de 77. Lisboa: Edições Levante, 1977. Para Matos-Cruz e Abrantes (2002, p.31), a crise de Nito Alves é abordada como um golpe de estado.

da rede APROCIMA)¹⁰². Outra produção, *No Caminho das estrelas* (1980) de António Ole, ganhou o prêmio Glauber Rocha no Festival Internacional de Figueira da Foz, em Portugal, em 1982. Ainda há as produções de Ruy Duarte, com a série de dez episódios, *Presente Angolano*, *Tempo Mumuila*, que vai originar a sua tese de doutoramento na França com a obra *Nelisita* (1982)¹⁰³, sob a sua visão em específico de um cinema etnográfico em resposta às escolas de Ousmane Sembène e Jean Rouch¹⁰⁴. Um ano após a produção de *Nelisita*, Ruy Duarte adquire a cidadania angolana. Em 1982, Ruy Duarte também produz *Balanço do tempo na cena de Angola*, que busca relatar desde a pré-história até os dias atuais a “história angolana” dentro da “história universal”. O filme, em vários pontos, se aproxima da edição *História de Angola*, livro didático produzido pelo MPLA na Argélia em 1965 pelo centro de Estudos Angolanos e relançada pela editora Afrontamento na coleção Libertação dos Povos das Colónias¹⁰⁵.

Para os autores, nos anos de 1982 a 1985 há uma fase considerada como um grande recuo na produção fílmica angolana. Como no capítulo de Abrantes (2015, p. 26-30), na coletânea portuguesa sobre cinema angolano, não há especificações para a crise, entretanto, em outra obra Cruz-Matos e Abrantes (2002, p. 47-48) estabelecem a importância dos cinejornais no período:

De 1983 até os fins de 1985 é, portanto, o vazio quase completo, se excluirmos os “jornais de actualidades” (que o LNC produziu com maior ou menor regularidade desde 1978, agora com o nome de “Angola em Imagens”), as “revistas culturais” em imagens “Ngoma” (produzidas desde 1984) [...] Uma palavra mais se impõe sobre os “jornais de actualidades” e as “revistas culturais” porque qualquer balanço do cinema feito até hoje em Angola tem de conter necessariamente uma referência um pouco mais completa sobre este cinema informativo, que, desde a independência, com altos e baixos, tem cumprido um papel mínimo no quadro da informação nacional. Entre 1975 e 1978 os “jornais” foram ainda feitos pela cooperativa Promocine, à razão de doze por ano. A absorção dessa cooperativa pelo

¹⁰² A APROCIMA (Associação Angolana dos profissionais de Cinema e Audiovisual), se constitui em mais uma associação de promoção do cinema angolano na atualidade. Ver: PALAVRA E ARTE. **APROCIMA – Associação Angolana dos Profissionais de Cinema e Audiovisual**. 26 ago. 2017. Disponível: <http://palavraearte.co.ao/aprocima-associacao-angolana-dos-profissionais-cinema-audiovisual/>. Acesso em: 24 fev. 2020. Óscar Gil, na atualidade, ainda está desenvolvendo trabalhos de promoção cinematográfica e publicitários, sua produtora tem contratos com a rede Record em Angola, e já desenvolveu outros trabalhos publicitários.

¹⁰³ Das produções cinematográficas surge a obra *O Camarada e a Câmera Cinema e Antropologia além do filme etnográfico*. Ver: CARVALHO, Ruy Duarte. **O Camarada e a Câmera Cinema e Antropologia além do filme etnográfico**. Luanda: INALD, 1984.

¹⁰⁴ *Nelisita* é baseado no conto popular de Nambalista, que tem narrativas tanto orais como escritas, tanto num período ainda colonial feitas por padres jesuítas, como na pós-independência. Além da produção literária sobre a figura, há ainda inúmeras obras que foram realizadas posteriormente a criação do filme, além de, a própria produção literária de Ruy Duarte de Carvalho.

¹⁰⁵ Há outra versão da obra, ainda datilografada, pode ser conferida no acervo virtual da fundação Mário Soares. MPLA, **Cartilha de História: I - História de África; II - História de Angola**. Angola: MPLA, 1965. Disponível em: http://hdl.handle.net/11002/fms_dc_83868. Acesso em: 24 fev. 2020.

LNC (A Promocine tinha então no seu activo cerca de 60 jornais e reportagens filmagens) provocou uma quebra momentânea, recuperada com vantagem em 1979, ano em que se produziram 27 “jornais”. A Seguir voltou a haver um decréscimo e no triénio 1981-83 a produção total foi de 24 “jornais”. Até 1979, o principal dinamizador e responsável pelos “jornais de actualidades” foi Carlos Souza e Costa, apoiado pelo seu irmão Afonso Salgado Costa e dois outros elementos da ex-Promocine (Álvaro Correia e Diogo Agostinho). Com a excepção de um curto período (1979), durante o qual Raimundo Sotto-Mayor assinou realização dos “jornais”, estes têm sido até aqui garantidos por Salgado Costa. A partir de 1984 surgiu então a ideia da produção de “revistas culturais” em imagens, Ngoma, com a duração de 10 minutos, com objectivo de se completar o carácter meramente factual da informação contida nos “jornais”. Essas revistas puderam assim, em cada edição, abordar um tema único com maior desenvolvimento.

Há, ainda, nesse período, a promoção de diversos festivais de cinema angolanos em países como Portugal, França, Cuba, Tunísia, Moçambique, Berlim Oriental e Brasil¹⁰⁶. Em 1984, foi realizado entre 1 e 6 de outubro o I Simpósio sobre a cultura Nacional, em Luanda, que tinha como objetivo rever as políticas de produção fílmica a nível nacional e internacional (MATOS-CRUZ; ABRANTES, 2002, p. 49). A partir dos autores também da participação da empresa Edecine, que ficou responsável por parte do arquivamento das obras fílmicas. A tentativa de privatização dos acervos fílmicos e desaparecimento de diversas obras é controverso¹⁰⁷, assim como o encerramento das estruturas estais:

Na primeira metade de 1985 criou-se, entretanto, a nível do IAC, um Conselho Artístico encarregado de dar parecer sobre os diversos projectos apresentados à única empresa produtora actualmente existente- o LNC. Até agora duas longas-metragens de ficção foram já aprovadas, aguardando-se apenas as condições para a sua materialização. O laboratório de processamento do LNC continua, no entanto, paralisado de ter tido de evacuar em agosto de 1985 as instalações em que se encontrava, tendo sido praticamente destruído (ou pelo menos arrumado em local desconhecido) todo o seu acervo fílmico. O projecto de construção de um complexo único para todas as empresas ligadas ao cinema (IAC, LNC e Cinemateca, com a exclusão, portanto, da Edecine, empresa distribuidora, que dispõe já de local próprio) foi adiado por tempo indeterminado, em razão da crise financeira que o país atravessa, derivada da queda dos preços de petróleo no mercado internacional. (MATOS-CRUZ; ABRANTES, 2002, p.49-53)

A respeito da Edecine, Martins (2014) realiza uma crítica da falta de responsabilidade do governo angolano e da empresa na constituição de continuidade de manutenção dos acervos fílmicos. A dissertação de Martins (2014), talvez seja um dos

¹⁰⁶ No caso brasileiro, há o catálogo *Mostra do cinema angolano: Brasil 1983*, que contou com o apoio da Odebrecht. Ver: CARIBE COMUNICAÇÕES (*et al*). **Mostra do cinema angolano**. Rio de Janeiro: Caribe Comunicações, 1983.

¹⁰⁷ Em 1985 após a tentativa de um encontro com diversos países, parte do acervo do LNC some. Atualmente a antiga sede do LNC é a Assembleia Nacional.

trabalhos contemporâneos brasileiros que realiza mais críticas neste sentido¹⁰⁸. Segundo o autor:

A falta de manutenção na infraestrutura levou o ministério a privatizar, em 1990, a área cinematográfica. A partir daí o processo de distribuição, exibição e restauro de obras ficam a cargo da Edecine (Empresa Distribuidora e Exibidora de Cinema), única instituição com sede própria depois que o laboratório de processamento LNC foi destruído, em 1985. O laboratório ficou anos esperando a construção de uma nova sede, onde iria abrigar todos os órgãos do cinema angolano. (MARTINS, 2014, p. 43)¹⁰⁹

Para Martins (2014, p. 43), os anos de 1980 também começam a mostrar os sinais de crise das estruturas. Segundo o autor, os anos de 1990 levaram a privatizar a área cinematográfica, ficando a cargo da Edecine, já que nessa altura, o Laboratório Nacional de Cinema (LNC) estava destruído desde 1985. A Edecine ficou encarregada de utilizar-se das salas de exibição de cinema e realizar a distribuição de filmes para outras localidades. Nos anos de 1990, observamos, através da filmografia lançada disponível até o presente momento da escrita deste trabalho, que muitos cineastas saem de Angola para realizar trabalhos em outras localidades.

É o exemplo do diretor, antropólogo e cineasta Ruy Duarte de Carvalho¹¹⁰ e do diretor Mariano Bartolomeu. Na obra de Bartolomeu de 1992, *Que faz Correr o Quim?*¹¹¹, do diretor, ainda há a menção do Laboratório Nacional de Cinema de Angola. Outras obras, como *Un Lugar Limpio y Bien Iluminado* (1990-1), *The Sun Still Shines* (1995), mostram

¹⁰⁸ Destacando ainda as iniciativas de 1977, Martins (2014): Em 1977 foi criado o IAC (Instituto Angolano de Cinema) que tinha a função de arquivar o acervo fílmico produzido pós-independência e regular o discurso político que o cinema angolano seguiria durante décadas seguintes. Com a gestão do diretor Luandino Vieira, em 1978, o instituto encontra uma maior integração com os outros órgãos, isto devido a sua experiência como diretor geral na TPA entre 1975-1978. Nesse mesmo ano, foi inaugurado o LNC (Laboratório Nacional de Cinema) e encerrada as atividades da Promocine que transfere seus bens e integrantes para o LNC. Essa nova estrutura fica responsável pela produção e processamento laboratorial do cinema angolano. A TPA produz o programa o “*Cinema Nosso*” para estabelecer um diálogo com o público jovem sobre a história do cinema em Angola (MARTINS, 2014, p. 41). A Série Cinema Nosso (que se encontra com a capa em anexo L) nesse trabalho, mostra que a iniciativa série foi organizada pela Cinemateca Nacional e o Instituto Angolano de Cinema e coloca em xeque a total ausência dos aparelhos estatais no começo da sua crise no final dos anos de 1970 até 1982. Abrantes (1986) coloca que os anos de 1982 a 1985 se mostram como um recuo de produção fílmica para o autor. Apesar de o mesmo apontar a crise do cinema angolano no início de 1982, vemos que importantes obras como a *Nelisita* (1982), de Ruy Duarte, foram lançadas neste período, o que nos faz acreditar que a crise se consolida apenas em 1985 ou 1986.

¹⁰⁹ Houve um incêndio no local, até os dias atuais não se sabe as causas.

¹¹⁰ O filme exemplificado se chama *Moia – o recado das ilhas* (1989), que obteve uma primeira restauração em 2004 pela iniciativa da Casa das Áfricas de São Paulo e Anthares Multimeios. Atualmente, muitas obras de Ruy constam em fase de restauração pela Arsenal, indústria de filmes sediada em Berlim, cuja oportunidade de pesquisa em seu acervo virtual restrito agradecemos.

¹¹¹ Os anos de 1990, como veremos, foi marcado pelo fim das estruturas estatais de cinema, devido à crise dos anos de 1980 já mencionada, entretanto, esta obra, de 1992, mostra ainda elementos do LNC.

iniciativas oriundas de diversos países, como Angola, Cuba, Moçambique e Inglaterra. Bartolomeu também realizou entrevistas que foram disponibilizadas em meios virtuais falando sobre as iniciativas do LNC e do IAC, por vezes propagando ideias e outras datas sobre a continuação dessas estruturas estatais se compararmos aos demais escritos sobre o assunto. Entretanto, os sites que continham estes elementos não constam mais ativos. Um pouco da obra e formação do autor pode ser verificada em verbetes como a Buala e outras iniciativas como a Rede Angola¹¹². Autores como José Mena Abrantes (2015 e 2002 – obra coletiva com José Matos Cruz) e a tese de doutorado de Paula Cruz (2015) fazem breves menções ao diretor. A tese de Cruz (2015) é importante nesse sentido, pois, ao mencionar um artigo do diretor – que não está mais disponível para o “grande público”, relata sobre a produção e promoção do cinema angolano.

Bartolomeu aponta os anos de 1977/78 como tendo sido os mais produtivos da história do cinema de Angola, cujo carro-chefe foram os documentários de Ruy Duarte. A principal proposta do cineasta era representar a resistência, a reconstrução (ou construção) da sociedade e também retratar sua militância. (CRUZ, 2015, p.29)

Os anos de 1977 serão os anos de consolidação das estruturas do LNC e do IAC. Ruy Duarte neste período, elabora um cinema “antropológico”, mas muitas vezes de vínculo ao MPLA. Ainda argumentando sobre as entrevistas de Bartolomeu, Cruz (2015, p. 30-31) relata:

No ano de 1978, a Promocine se dissolveu, doando seus bens para o recém-criado Laboratório Nacional de Cinema (LNC), uma empresa estatal. Foi criado, também, o Instituto Angolano de Cinema. O primeiro tinha como objetivo produzir cinema, enquanto o segundo traçava as políticas que este devia seguir. Foi um período marcado pelos documentários e por jornais de atualidades. O Estado estava, então, forte e politicamente engajado na indústria cinematográfica, utilizando o cinema como “instrumento de mobilização ideológica e de comunicação de ideias ao público” [...] Durante o período de 1982 a 1985, segundo Bartolomeu e Abrantes & Matos-Cruz, houve um recuo da produção cinematográfica. Ambos apontam como principal causa o surgimento da televisão, economicamente mais barata, e que ainda chegava com mais facilidade ao público. Mas esses autores não atentaram ao fato de que, a partir de 1981, a guerra civil se exacerbava. A UNITA cada vez mais contava com o apoio da África do Sul e do governo Reagan, dos EUA. [...] Hoje existe em Angola uma estrutura central, o Instituto Angolano de

¹¹² REDE ANGOLA. **Mariano Bartolomeu**. Disponível em: <http://www.redeangola.info/especiais/mariano-bartolomeu/>. Acesso em: 24 fev. 2020. BUALA. **Mariano Bartolomeu**. Disponível em: <https://www.buala.org/pt/autor/mariano-bartolomeu>. Acesso em: 24 fev. 2020. No *Vimeo* destinado ao diretor, há um pouco de seus curtas e média metragens, que incluem obras recentes como *Uma noite perfeita para falar de amor*. Diversos diretores com o objetivo de popularizar as suas obras utilizam-se de canais como youtube e vimeo em suas contas pessoais, já que ainda há muitas dificuldades na produção e promoção de filmes angolanos frente a indústria cinematográfica.

Cinema, dos Audiovisuais e Multimédia (IACAM), criado em 2003 pelo Ministério da Cultura, que busca fomentar o setor em todos os níveis, desde a criação de salas de projeção quanto à cobrança de uma atuação mais incisiva do Estado, inclusive no que diz respeito às leis de incentivos fiscais.

Conforme Martins (2014, p. 44) em 1999, o IAC e LNC são extintos e integrados ao Instituto Nacional de Indústrias Culturais, o qual também recebe a sigla de IACAM. Na obra de José Matos-Cruz e Abrantes, *Cinema em Angola* (2002, p. 56-57), é possível confirmar a existência deste órgão, mas com a sigla de INIC (Instituto Nacional das Indústrias Culturais), e não IACAM, como na dissertação de Martins (2014).

Apesar da crise, como vimos, a produção angolana não foi totalmente paralisada. Autores como Ruy Duarte e Mariano Bartolomeu continuaram a produzir mesmo com as dificuldades financeiras. O diretor António Ole vai para as artes plásticas após o fim dos tempos “áureos” do LNC e do IAC, pois acredita que o cinema ainda precisa de grandes recursos para de fato se tornar um cinema nacional¹¹³

Entretanto, há alguns trabalhos que ainda merecem ser destacados. A alemã Carolin Overhoff Ferreira e a brasileira Fabiana Carelli, têm realizado importantes debates do cinema angolano vinculado ao eixo PALOP ou de produção CPLP¹¹⁴. Há, ainda, trabalhos como de Fernando Arenas, que atualmente trabalha na Universidade de Michigan e tem relacionado as questões cinematográficas com a literatura angolana.

Ambos os autores têm buscado tecer um panorama entre Angola com as demais comunidades de língua portuguesas. Nas suas relações sobre o cinema angolano, destaca os mesmos panoramas citados anteriormente. Carelli, em *A diversidade categorial no cinema africano de língua portuguesa* (2014, p. 4-9), tece brevemente questões vinculadas a um cinema africano de língua portuguesa, buscando estabelecer como é feita a divulgação desses espaços. Além disso, busca constituir os espaços de vinculação do “cinema africano” e as suas relações com as comunidades de língua portuguesa. Mencionando a Carta de Argel do Cinema Africano, manifesto assinado durante o II Congresso da FEPACI em janeiro de 1975, a autora busca a relação do documento com os escritos de Ruy Duarte de Carvalho, além das semelhanças com a Declaração Universal dos Direitos dos Povos (ou carta de Argel) de 1967, buscando mencionar que a ideia de um “cinema africano” não foi algo simples. Citando casos como o Instituto Nacional de Cinema, criado por Samora Machel em Moçambique, Carelli

¹¹³ Sua trajetória do cinema para as artes visuais pode ser conferida na sua obra autobiográfica citada anteriormente, *Ole, António Ole*. Neste mesmo filme, o autor destaca a importância de se buscar compreender o que é a cidade de Luanda após término das guerras civis.

¹¹⁴ Respectivamente Países Africanos de Língua Oficial Portuguesa e Comunidade dos Países de Língua Portuguesa.

(2014, p. 13-14) remete a importância da entrada de equipes internacionais para a formulação de um cinema “africano” nas comunidades de língua portuguesa, questionando igualmente o uso da língua.

Ferreira (2016, p. 3-4), em *O drama da descolonização em imagens em movimento*, busca estabelecer a partir das celebrações ocorridas em 2015, dentro da CPLP, como o crescimento e as dificuldades de estudos sobre o cinema ainda são crescentes. Citando Claire Andrade Watkins, Manthia Diawara, Frank Uladike, responsáveis por diversos trabalhos nos anos de 1990, a autora menciona a “nova geração” que tem trabalhado sobre o assunto, remetendo a autores já mencionados como Maria Piçarra, Fernando Arenas, Mahomed Bamba (que no caso brasileiro foi um dos pioneiros a exibir diversas películas do “cinema africano”), Ros Gray, que trabalha com as questões do cinema moçambicano (mas tem contribuído para o estudo angolano com a importância de um trabalho detalhado sobre a presença de cineastas estrangeiros em Angola), além de outros pesquisadores, como Marissa Moorman, que, ao trabalhar com questões vinculadas a música, realizou alguns trabalhos no sentido de fazer um quadro do número de produções cinematográficas em Angola.

Além do cinema pós-independência, Ferreira (2016, p. 7) traz balanços sobre as questões vinculadas ao imaginário colonial e a sua descolonização, relatando trabalhos de pesquisa importantes como de Vieira, Torgal, Pimentel, Cruz, Cunha, entre outros. Intelectuais que estão, agora, trabalhando com a vasta coleção da cinemateca portuguesa, ou a partir da análise específica de um filme, ou ainda com as coleções do acervo e com a conjuntura transnacional desse cinema.

Buscando estabelecer relações com a cinematografia principalmente moçambicana, Ferreira (2016 p.13-14) afirma que os órgãos de cinema em Angola estiveram coligados com a futura TPA. Segundo a autora:

Em Angola, a institucionalização da produção audiovisual teve menos participação transnacional. Ela ocorreu sensivelmente mais tarde, posto que o Instituto Angolano de Cinema (IAC) data apenas de 1980, a Cinemateca e a EDICINE, uma empresa nacional de distribuição cinematográfica, de 1981. Enquanto Moçambique apostava inicialmente no cinema, produzindo, no entanto, principalmente cinejornais, e convidara Jean-Luc Godard para desenvolver um projeto de televisão, Angola desenvolveu sua prática audiovisual inicialmente nessa mídia porque podia aproveitar da infraestrutura da Televisão Portuguesa de Angola. Essa fora criada em 1972, sob administração do padre Costa Pereira e do jornalista Paulo Cardoso, emitindo em circuito fechado somente na capital Luanda. (GAMBOA *apud* DIAWARA, 2011, p. 133) Em 1975, tornou-se Televisão Popular de Angola (TPA), dirigida pelo escritor Luandino Vieira, com diversos núcleos de produção. O Laboratório Nacional de Cinema (LNC) era inicialmente o departamento de cinema da TPA e ganhou somente em 1978 outro nome e local. É importante referir que seu equipamento veio de uma produtora da época colonial,

a Cinangola, que produzira documentários e filmes de propaganda. Dela resultou, também em 1975, a primeira cooperativa angolana de cinema, a Promocine, que oferecia cursos de imagem, som e laboratório. (CINEMATECA DE ANGOLA, 1986, p. 6)

A partir desses elementos, a autora relata a importância da filiação ao MPLA, que, para ganhar bolsas de estudos, era necessário ter proximidade ideológica e/ou parentesco familiar. Citando uma entrevista de Zezé Gamboa, Ferreira (2016, p. 14) afirma que:

Os departamentos de massas do MPLA e da direção da TV não depositavam confiança nas pessoas que não correspondessem aos critérios puritanos da esquerda ortodoxa no poder, traduzindo-se essa desconfiança em coisas tão absurdas como, por exemplo, no modo de vestir [...] estes critérios excluía funcionários competentes, cumpridores e imprescindíveis ao bom e regular funcionamento da televisão. Esta política de seleção veio posteriormente a revelar-se completamente desastrosa, uma vez que a maior parte destes quadros formados no estrangeiro deixaram de trabalhar em cinema ou televisão. (GAMBOA *apud* DIAWARA, 2011, p. 134)

Destacando a fase inicial do cinema em Angola, Ferreira (2016, p. 30) afirma que os primeiros filmes angolanos eram escassos na produção fictícia, sendo as obras de Ruy Duarte de Carvalho um diferencial neste sentido. Maria Piçarra (2016) no artigo de investigação sobre o autor, Ruy Duarte: *Um cinema da palavra para re-imaginar a angolanidade*¹¹⁵, busca sublinhar de forma introdutória a produção do diretor e a razão de ter sido considerado muitas vezes o único cineasta angolano a produzir filmes angolanos¹¹⁶.

Relatando os problemas de produção entre as comunidades de língua portuguesa ainda na sua fase inicial, Ferreira (2016, p. 34) destaca os congressos do PAIGC, os movimentos cine-clubistas, que, mesmo deteriorados, obtiveram papel importante na circulação das obras e os eventos pan-africanos. Em 1977, foi realizada uma conferência africana de cooperação cinematográfica, em Moçambique, que gerou uma documentação

¹¹⁵ PIÇARRA, Maria do Carmo. **Ruy Duarte**: um cinema da palavra para re-imaginar a angolanidade. Covilhã: Universidade da Beira Interior, 2016. Disponível em: <http://hdl.handle.net/1822/44934>. Acesso em: 24 fev. 2020.

¹¹⁶ A obra de Meleiro (2007) também aborda este espaço singular na obra de Ruy Duarte. Ver: MELEIRO, Alessandra. **Cinema no mundo**: Indústria, política e mercado. São Paulo: Iniciativa Cultural, 2007. Entretanto, vale a pena destacar que a obra *Nelisita*, não é falada em português, mas possui as legendas em português. O mesmo ocorreu com o primeiro curta de Sarah Maldoror, que está em língua falada francesa. Ambas as obras, como citado anteriormente, tiveram influências de “escolas” cinematográficas distintas, entretanto, a obra *Nelisita* ainda possui elementos de proximidade com uma outra obra, de Safi Faye, *Cartas Camponesas* (1975), uma co-produção francesa e senegalesa de 1975. Agradecemos as iniciativas de cineclubes de Porto Alegre pelo acesso à película em 2016 e, posteriormente, a sua rodagem da versão restaurada em 2018 pela Bienal do Mercosul em parceria com a Cinemateca Capitólio.

específica de como deveria ser a distribuição e o compromisso dos cineastas frente suas obras¹¹⁷.

Por fim, o artigo de Ferreira, de 2016, ainda aborda as novas obras de baixo recurso ficcional, do qual fazem parte de um cinema de poeira ou de *mussekés*, do qual abordaremos no quinto capítulo com a análise do filme *É Dreda ser Angolano* (2006/8), do coletivo Fazuma. Abrantes (2015) relata que muitas destas obras ganharam espaço a partir de 2008. Com semelhanças ao modelo de produção e distribuição de Nollywood (cinema nigeriano), há inúmeros impasses entre o circuito fílmico de órgãos como a IACAM e os cinemas de poeira ou do *musseke*. Abrantes (2015), ao realizar uma entrevista ao cineasta Jorge António, consultor do IACAM entre 2007 e 2009 e realizador da coletânea *Angola Nascimento de uma Nação*, afirma que:

Eles não são representativos de uma cinematografia nacional nem tem qualidade standard para os circuitos internacionais e criam mesmo uma certa confusão sobre aquilo que deve ser o cinema e os audiovisuais. Importa, no entanto, compreender e analisar o sonho por uma Angollywood por parte destes jovens amadores, com uma vontade de fazer um autodenominado cinema do guetto ou da poeira. (ANTÓNIO, 2015, *apud*, ABRANTES, 2015, p. 37).

Ainda abordando algumas produções de Carolin Ferreira, é importante destacar as obras *África: um continente no cinema* (2014), organizado pela autora, onde contribui com o capítulo “*As produções transnacionais Luso-Africanas*” numa tentativa bastante similar do artigo mencionado acima, e *Identidad and Difference, postcoloniality and transnationality in Lusophone Films* (2012). Ambos os trabalhos estabelecem os contextos de produção dentro de uma perspectiva CPLP¹¹⁸. De Fernando Arenas, as obras *Lusophone Africa-Beyond Independence* (2011) e *Remembering Angola* (2006) trazem um importante panorama sobre o papel da literatura em Angola. Apesar de não trabalharmos com a questão da literatura em específico neste trabalho, é importante destacar que muitas das produções angolanas passaram e passam por alguns circuitos literários, como foi o caso das duas primeiras obras de Sarah Maldoror, as inspirações nas obras de Ruy Duarte de Carvalho, e ainda estão presentes na contemporaneidade, como é o caso do filme *Oxalá Cresçam Pitangas* (2005/7).

¹¹⁷ Em Angola, há o documento do *Cadernos da Frente Cultural*, número cinco, Carta do Cineasta africano e projecto de carta de uma associação africana de cooperação cinematográfica, realizado na República Popular de Angola com o Conselho Nacional de Cultura. Entretanto, a data do documento é incerta, sendo mencionado muitas vezes no final dos anos de 1960 e outras em 1977. Infelizmente, não conseguimos acesso a este documento até a escrita deste trabalho. Em anexo segue a capa do documento (Anexo M).

¹¹⁸ Além das pesquisas vinculadas à CPLP, pesquisas da relação do cinema do continente africano e a relação do cinema angolano nos *African Studies*.

Podemos concluir que a partir das leituras dos diferentes pesquisadores referidos, que as estruturas de cinema em Angola se iniciam ainda no decorrer da guerra anticolonial (1961-1975) através de mecanismos da DIP do MPLA e movimentos associativos, assim como dos próprios debates clandestinos dentro das salas de cinema angolanas ainda num período colonial. Em 1975, após a independência do país com a divisão de Angola em “duas Angolas”, o projeto de cinema foi levado como um projeto nacional por parte dos militantes do MPLA. Por motivos econômicos, a partir da Promocine e de outros blocos, optou-se por um paralelo com o modelo televisivo da TPA, mas não se impediu a criação de um Laboratório Nacional de Cinema, e, posteriormente, a criação do Instituto Angolano de Cinema, em 1977, ano em que surge a primeira grande ruptura do partido.

Com o decorrer da primeira Guerra Civil (1975-1991), o sonho de um projeto cinematográfico com uma vasta produção para competir com outros mercados de cinema não se tornou uma realidade. Entretanto, as imagens realizadas por diferentes diretores constituíram-se num grande bloco de criação de comunidades imaginadas¹¹⁹, através da ideia de memória coletiva dada pela luta anticolonial.

Os anos de 1980 começam a marcar o início da crise nas estruturas. Para Abrantes (2015) e Abrantes e Matos-Cruz (2002), o ano de 1985 marca a paralisação do Laboratório Nacional de Cinema (LNC). Nesta vertente, alguns indícios da crise ocorrem ainda em 1982/3. Acreditamos que apesar da crise crescente na produção cinematográfica, os indícios de crise não ocorreram em 1982, pois o ano marca o lançamento da obra *Nelisita* de Ruy Duarte. Já Ferreira (2016) e Cruz (2015) marcam o encerramento do LNC no ano seguinte, 1986. Entretanto, se observarmos a obra de Mariano Bartolomeu, *Que faz correr o quim?* (1992), ainda aparece a menção do LNC. Ruy Duarte de Carvalho sai de Angola para filmar *Moia – o recado das ilhas* no final dos anos de 1980, além de muitos diretores irem para Cuba estudar cinema neste período. Levando em consideração a produção das obras e os filmes que tivemos acesso, afirmamos que a crise de 1985 paralisou diversas estruturas fílmicas em relação a suas condições físicas, levando, nos anos de 1990, à integração das do LNC e do IAC, e a privatização de diversos órgãos estatais, que ficaram a cargo da Edecine. Apesar da extinção da Promocine e do Laboratório Nacional de Cinema, a ideia de um Instituto Angolano de Cinema não declinou completamente no decorrer dos anos de 1990,

¹¹⁹ Pensamos o conceito de “comunidades imaginadas” a partir da leitura de Benedict Anderson (2005, p. 24-27), que afirma que toda a comunidade de estado-nação é imaginada, pois seus membros nunca se conhecerão, mas compartilham de ritos em comum. No caso angolano, veremos que a noção de Estado-nação se vincula à esfera partidária, através dos principais movimentos surgidos ainda num período colonial.

fazendo obras como *O Herói*, *Na cidade Vazia* e *Comboio da Canhoca* serem lançadas após o término da última guerra civil, com a criação da IACAM em 2003. Todos os autores, exceto Martins (2015), afirmam que o lançamento da IACAM ocorreu no ano de 2003¹²⁰.

Neste sentido, podemos pensar num cinema de retomada a partir de 2003¹²¹, que não tem necessariamente os mesmos elementos como o slogan do MPLA nas obras de Ruy Duarte¹²², mas ainda trabalha com a ideia da cidade de Luanda como amostra da angolanidade e da modernidade. Utilizamos o conceito de retomada baseados no trabalho de Tatiana Levin (2015). Segundo a autora:

Antes de fazer entrevistas, eram poucas as fontes de informação escrita e, existia apenas uma obra Para uma história do cinema angolano, publicada pelo jornalista José Mena Abrantes, colecionador de materiais raros sobre o cinema de seu país. Apesar da escassez de informação, tornou-se evidente que a história do cinema angolano passou por períodos de produção diferenciados e que a cinematografia angolana nunca se impôs mundialmente como relevante. Todos os períodos identificados têm, porém, em comum o sonho de se fazer cinema embora com focos diferenciados no cinema dos pioneiros, na tentativa da retomada ao longo dos anos 2000 e no cinema feito hoje pelo movimento da periferia e por alguns poucos realizadores novos e veteranos de fora deste movimento. (LEVIN, 2015, p. 75)¹²³

No último catálogo que tivemos acesso, a obra sobre cinema angolano de 2009 – *Angola Cinema 2009*¹²⁴, é apresentado um pequeno histórico do cinema em Angola, relatando a remodelação do campo cinematográfico em 1999, com a extinção dos aparelhos. Em 2002, aparece a menção da verba para a reabilitação destas estruturas através da IACAM (Instituto Angolano de Cinema Audiovisual e Multimédia) em 2005 ocorreu o primeiro encontro do cinema e do audiovisual de debates pós guerras além do FIC em Luanda em 2008¹²⁵. (ANGOLA, 2009, p. 13). A obra produzida em edição trilingue, apresenta diferentes

¹²⁰ Martins (2015, p. 59) coloca a data de retorno dessas estruturas em 2004, devido a propagação de lançamento oficial de *O Herói* de Zezé Gamboa e *Na cidade Vazia*, de Maria João Canga.

¹²¹ Algumas diretrizes de regulamentação do cinema foram lançadas em 2012. Ver: PEDRO, Francisco. Cinema renasce com a aprovação da Lei. **Jornal de Angola**. 3 jan. 2012. Disponível em: http://jornaldeangola.sapo.ao/cultura/filmes/cinema_renasce_com_a_aprovacao_da_lei_1. Acesso em: 24 fev. 2020.

¹²² Estamos nos referindo em específico a obra *Uma Festa para viver*. Na série de Ruy Duarte *Tempos Angolanos* e conseqüentemente, *Nelisita*, vemos uma exceção a produção realizada no período, dentro do próprio cinema vinculado ao MPLA.

¹²³ Tatiana Levin é graduada em Jornalismo e Publicidade e Propaganda pela PUC-Rio, com mestrado e doutorado em comunicação na Universidade Federal da Bahia, através do projeto da sua especialização em 2009 na New York University, filmou um documentário sobre a história do cinema em Angola, participando de filmagens em Angola, Portugal e França. LEVIN, Tatiana. Dos filmes dos pioneiros aos realizadores da poeira: que cinema angolano? In: PIÇARRA, Maria; ANTÓNIO, Jorge. **Angola o nascimento de uma nação**. Lisboa: Guerra e paz, 2015.

¹²⁴ O catálogo teve apenas 1000 exemplares e foi realizado com o apoio do grupo executivo GAM, Grupo António Mosquito.

¹²⁵ Cartaz da amostra (Anexo N)

construções de texto e imagem em cada idioma, sendo as línguas não-portuguesas a maior parte dos cartazes de filmes e demais iniciativas. No final da obra, há a presença de uma filmografia das obras realizadas entre 2003 e 2008, onde há algum cartaz ou imagem do filme e um pequeno texto explicando-o na página ao lado da imagem¹²⁶.

Além deste cinema com apoio, ou alguma forma de incentivo por parte de órgãos como o IACAM, há ainda um outro circuito de cinema dos *mussekés* (ou da poeira). Como veremos no item a seguir.

3.3 CINEMA DA POERIA, CINEMA DOS MUSSEKES

No decorrer dos anos de 1990, com o avanço tecnológico e a popularização dos computadores, juntamente com as batidas musicais do *tecno*, muitos jovens das regiões periféricas de Luanda (os *mussekés*) desenvolvem o estilo musical do *Kuduro*¹²⁷. Além do estilo musical, muitos desses jovens começam a realizar pequenas filmagens amadoras. No decorrer dos anos 2000, há um aumento desse estilo de produção. Para Levin (2015, p. 76):

¹²⁶ Fazem parte da filmografia da obra os filmes: *Outras Frases* de Jorge António (2003) do qual tivemos acesso, *Gaivota Negra* de Nguxi dos Santos (2003) do qual tivemos acesso, *Quintal do Semba* (2003) de Sérgio Guerra, *Mães Tutelares* (2004), *Il y a Toujours quelqu'un qui t'aime* (2004), *Na cidade Vazia* de Maria João Canga (2004) do qual tivemos acesso, *Comboio da Canhoca* de Orlando Fortunato (2004) do qual tivemos acesso, *O Herói* de Zezé Gamboa (2004) do qual tivemos acesso, *Proibido Parar obrigatório caminhar* (2004) de Nastio e Dread Locks do qual tivemos acesso, *Muxima* de Alfredo Jaar (2005) do qual tivemos acesso, *Angola Saudades de quem te ama* de Richard Pakleppa (2005) do qual tivemos acesso; *Cidrâdela* de Nguxi dos Santos (2005); *Angola Histórias da Música popular* de Jorge António (2005), do qual tivemos acesso; *Para não esquecer Angola* de Marcelo Luna (2005) do qual tivemos acesso; *Oxalá Cresçam Pitangas* (2006), que é uma das obras que serão analisadas neste trabalho; *Dizanda* de Nguxi dos Santos (2006); *Mãe Ju* de Kiluanje Liberdade e Inês Gonçalves (2007) do qual tivemos acesso; *Camaradas em Luta* de Philippe Dahinden (2007), *Adeus até amanhã* de António Escudeiro (2007) do qual tivemos acesso, *Escape From Luanda* de Phil Grabsky (2007) do qual tivemos acesso; *Kuduro Fogo no Musseke* de Jorge António (2007), do qual tivemos acesso; *Vidas afro-americanas* de Gaham Judd (2007), *Amanhã será diferente* de Poucas (2007); *Kiari* de Mário Bastos (2007), do qual tivemos acesso; *Momentos de Glória* de António Duarte (2008), *Para Além da Tela de António dos Reis* (2008); *Uma noite perfeita para falar de amor* de Mariano Bortolomeu (2008), ao qual tivemos acesso.

¹²⁷ Sobre o Kuduro os trabalhos de Frank Marcon: MARCON, Frank. Estilos de vida e os usos da internet pela juventude do tempo presente. **Cadernos do tempo presente**, n.7, 2012. MARCON, Frank. Identidade e estilo em Lisboa: Kuduro, juventude e imigração africana. **Cadernos de Estudos africanos**, Lisboa, n. 24, 2012. MARCON, Frank. O Kuduro, práticas e ressignificações da música: cultura e política entre Angola, Brasil e Portugal. **História Revista**, v. 18, n. 2, 2013. MARCON, Frank; TOMÁS, Cláudio. Kuduro, juventude e estilo de vida: estética da diferença e canário da escassez. **Revista do Programa de Pós-graduação em Sociologia da Universidade Federal do Sergipe**, n. 21, 2012. No cinema, há os filmes: *A Guerra do Kuduro* (2010), de Henrique Narciso (Dito), *Kuduro - Fogo no Musseke* (2007), de Jorge António, *I Love Kuduro* (2013) de Mário Patrocínio, que aborda a importância dos festivais em Portugal. Há ainda a matéria introdutória do norient: ALISCH, Stefanie. Angolanidade Revisited – Kuduro. **Norient**. 6 jun. 2011. Disponível em: <https://norient.com/academic/kuduro/>. Acesso em: 24 fev. 2020.

Esse cinema angolano de periferia ganha outro nome na boca de seus membros que se chamam realizadores da poeira ou realizadores do gueto. Alegam ter vindo do nada, da poeira mesmo. Falam da origem pobre e de não terem tido dinheiro ou incentivo para estudar cinema. Filmam muito, de forma amadora e independente. Pegam na câmera, produzem, realizam, exibem e distribuem seus filmes, recriando de forma caseira todo um processo industrial. Quando conseguem alugar alguma sala de cinema para exibir o filme, têm, por vezes, filas de dar voltas ao quarteirão. No lançamento dos filmes autografam capas de DVD, comprados pelo público. Miram-se no cinema americano, sonham com uma “Angollywood”.

Estas duas formas de se pensar o cinema, da IACAM e da poeira, serão melhor abordadas no decorrer deste trabalho no percorrer das suas respectivas análises fílmicas. Se por um lado vemos a criação de uma memória coletiva através do recurso fílmico, realizada pelo MPLA a partir de 1975 e que em partes é constante, por outro, há uma geração de cineastas que questionam o que é ser angolano após o término da última guerra civil em 2002 ligada aos *mussekes*, produzindo obras tanto ficcionais em algumas semanas, como filmes que tentam realizar uma denúncia da sua realidade. Ainda segundo Levin em comparação a essas duas formas de se fazer o cinema (2015, p. 76):

Se o primeiro cinema foi feito por intelectuais que reconheciam nele a missão de fazer chegar ao povo a ideia de uma nação, o novo cinema nascido nas periferias é fito por jovens agarrados à vontade, bancada pelos seus bolsos, com longas-metragens de orçamentos diminutos, alimentado pelo salário do mês e pela sustentação de um ciclo artesanal feito em exibições em cinemas alugados e DVD vendidos na feira durante os fins de semana. Esses realizadores pensam no seu cinema angolano feito em vídeo como a próxima nova onda africana a seguir ao fenômeno nigeriano, conhecido como Nollywood. Esquecem-se que a Nigéria é um dos países mais populosos do mundo e, portanto, capaz de ter um público interno a sustentar o movimento audiovisual nacional.

Oxalá Cresçam Pitangas Histórias de Luanda (2005/7) está vinculada mesmo que sem incentivo financeiro a IACAM e faz parte de um cinema documental bastante popular dentro das obras já lançadas de Angola. Com o áudio em português e as legendas em inglês, o filme passa por empecilhos bastante comuns dentro da produção cinematográfica angolana e tem patrocínio de órgãos portugueses. Sua produção, que se inicia em 2005, só recebe o formato de DVD em 2007 e tem pouca tiragem. A obra está ambientada na cidade de Luanda, e, através de dez personagens, descreve o que é “ser angolano” através de suas vivências e cotidianos na cidade. Como vimos no decorrer deste capítulo e veremos nos próximos, todas as produções angolanas, sejam elas dos anos da busca pela descolonização, ou já no pós-independência, são ambientadas na cidade de Luanda. Além dessas características, vemos muitas vezes a manutenção de músicas e enredos nas obras fílmicas de Angola.

Já *É Dreda ser Angolano* (2006/8) é um documentário musical dos *mussekes*, do cinema de poeira. Lançado pelo coletivo Fazuma, a obra mistura música e cotidiano para realizar denúncias e mostrar a resiliência presente na sociedade angolana após guerras civis nos *mussekes* de Luanda.

O filme, assim como muitas obras fílmicas dos *mussekes* lembra a ideia de pegar a câmera na mão e sair filmando, ideal muito comum na geração dos “assistentes angolanos”. Chamo “assistentes angolanos” os jovens que realizavam algum trabalho técnico vinculado à produção fílmica ainda numa Angola colonial, como assistentes de imagem e fotografia, mas almejavam a independência, assim como a primeira geração de cineastas, que tinha como objetivo pegar a câmera na mão para fazer o cinema “urgente”, mostrando, através das imagens em movimento, a “construção de uma nova nação”. As duas obras se conectam principalmente através da música, com o kuduro e artistas como MCK. Através principalmente do Kuduro e do Hip-Hop, a narrativa é tecida mostrando misturas entre a estação de rádio e o cotidiano das pessoas.

O cinema dos *mussekes*, ou de poeira, ainda não é completamente reconhecido nos espaços de produção cinematográficas angolanas, havendo por vezes, empecilhos entre o cinema realizado por órgãos como a IACAM e os jovens cineastas angolanos das regiões periféricas. Entretanto, a ideia de pegar uma câmera na mão e filmar obras que vão desde ficção até filmes de denúncia é uma prática comum não só para os jovens ligados inicialmente aos movimentos kuduristas, mas como outras frentes musicais como o hip-hop, o rap, e o metal.

Acreditamos que, apesar da crise, a ideia por um cinema angolano sempre foi uma constante. Tanto por parte dos órgãos de cinema como por parte de um cinema que surgirá vinculado aos *mussekes* nos anos de 1990 a 2000¹²⁸. O Instituto Angolano de Cinema se

¹²⁸ No final dos anos de 1980, diversos cineastas saem de Angola indo realizar seus trabalhos em outros países. Ruy Duarte de Carvalho filmou *Moia - o recado das ilhas* em Cabo Verde, e Mariano Bartolomeu, cineasta formado em Havana, partiu para a Itália (ABRANTES, 2015). Nos anos de 1990 Zezé Gamboa filma *Mopiopio sopra de Angola* (1991), *Kiluanje Liberdade - O rap é uma arma* (1998), *Para Nós* (1998), *Memórias de uma Infância* (2000), *Outros Bairros* (1999). Na esfera internacional, há trabalhos de diretores como Jorge António em *O Miradouro da Lua* (1992); Anne-Laure Folly, em *Les Oubliés*, e Rogélio Paris, em *Caravana* (1990) (ABRANTES, 2015). Rogélio Paris teve vários trabalhos elogiados por Fidel Castro e faleceu em 2016. Do diretor vale apenas ainda destacar o filme Kangamba.

Aqui, pode-se verificar um pouco de sua produção: <http://www.cubacine.cult.cu/sitios/realizad/rparis.html>. Acesso em 08 jun. 2020. Outra matéria vinculada a uma de suas obras está no site <http://www.angonoticias.com/Artigos/item/20717>. Acesso em 08 jun. 2020. A Fala de Fidel Castro sobre o diretor pode ser vista em: PORTAL CUBA. Reflexões do companheiro Fidel: KANGAMBA. Disponível em: <http://www.cuba.cu/gobierno/reflexiones/2008/por/f300908p.html>. Acesso em: 25 fev. 2020.

vincula a outros blocos “culturais” devido à crise no setor cultural, tendo apenas uma retomada da produção fílmica “oficial” em 2003. A retomada não se apresenta apenas como um elemento financeiro, mas do próprio processo de se repensar a angolanidade. Nas inúmeras obras vistas no decorrer deste trabalho, vimos alguns eixos norteadores dentro do cinema angolano: a cidade de Luanda, as províncias vinculadas a cidade de Luanda tanto pelo colonialismo e posteriormente nas obras mais recentes (2003 em diante) pelas distintas guerras civis, a música, principalmente o debate em torno entre o semba e o kuduro, a literatura e o esporte.

A cidade de Luanda, vira um espaço de entrelugar¹²⁹, onde inúmeras narrativas se misturam e a capital ganha a conotação de amostra de Angola, conforme veremos no filme *Oxalá Cresçam Pitangas*. Já a obra *É Dreda ser Angolano*, com outros intuitos de público, mostra as resiliências de uma sociedade devastada pelas diferentes guerras civis. Nesta retomada, o processo de silêncio imposto pela violência é o visível no invisível na imagem, assim como a relação Estado-partido-unidade. O cinema de poeira, neste processo, tenta quebrar diversos paradigmas, mostrando uma outra narrativa, mas ainda com múltiplas camadas dadas pelo discurso da angolanidade “oficial”¹³⁰.

Já o cinema dos *mussekes*, muitas vezes o filme é realizado em apenas uma semana e as suas cópias são vendidas em pequenas feiras realizadas a céu aberto, o que dificulta o acesso ao grande público. Contudo, a questão do acesso às obras “africanas” é um dos maiores problemas em relação ao tema¹³¹, não se restringindo apenas ao cinema realizado nos *mussekes* ou a comunidades de Língua Portuguesa. Devido à disponibilidade de obras via internet, e de iniciativas realizadas por universidades e centros culturais, o tema passou a ser mostrado, também timidamente, no Brasil. O país firmou alguns acordos de cooperação

¹²⁹ Pensamos aqui o conceito de entrelugar baseados em Bhabha (1998, p.20): “Esses ‘entre-lugares’ fornecem o terreno para a elaboração de estratégias de subjetivação-singular - ou coletiva- que dão início a novos signos de identidade e postos inovadores de colaboração e constatação, no ato de definir a própria ideia de sociedade.” Bhabha (1998) fornece em seu estudo diversos paradigmas voltados à disseminação, o que origina um de seus capítulos.

¹³⁰ Pensamos a questão da multiplicidade de camadas discursivas a partir da leitura de Pocock(2003). Pocock (2003) em *Linguagens do ideário político* salienta para os múltiplos uso de um determinado conceito através de múltiplas temporalidades. A construção de “Luanda” como capital da angolanidade se enquadra neste sentido, apesar de ser um espaço geográfico e capital do país. Pensar a angolanidade a partir de Luanda e as mais variadas utilizações da cidade na historiografia angolana é um trabalho cada vez mais necessário para compreendermos aquilo que também não é “Luanda”. POCOOCK, J. **Linguagens do ideário político**. São Paulo: Ediusp, 2003.

¹³¹ Nas matérias a seguir são observáveis as dificuldades de guarda do cinema angolano: PEDRO, Francisco. Filmes angolanos são tesouros da cinemateca. **Jornal de Angola**. 25 jan. 2015. Disponível em: http://jornaldeangola.sapo.ao/cultura/filmes/filmes_angolanos_sao_tesouros_da_cinemateca. Acesso em: 25 fev. 2020. LANÇA, Marta. Tópicos sobre cinema africano. **Rede Angola**. 03 dez. 2014. Disponível em: <http://www.redeangola.info/especiais/condicoes-de-producao-do-cinema-africano/>. Acesso em: 25 fev. 2020.

para o restauro do acervo fílmico angolano, além de incentivar outras produções de Angola, assim como de Cuba (ABRANTES, 2015). A relação do cinema em Angola é interligada com a produção brasileira, tanto pelo modelo fílmico como pelo modelo novelístico.

A novela *Avenida Brasil* teve seu maior índice de audiência em Angola, e não no Brasil (Marcon, 2013). Não é difícil encontrar nomes brasileiros nas próprias ruas de Luanda. A TV Brasil por alguns anos disponibilizou filmes “africanos” vinculados a comunidades de Língua Portuguesa. A emissora também exibiu a novela angolana *Windeck e Jikulumessu*, que é muito parecida com o modelo novelístico brasileiro da emissora Rede Globo¹³². Diretores como Zezé Gamboa, utiliza autores brasileiros em suas obras como *o Herói* e *o Grande Kilapy*. Profissionais e iniciativas vinculadas à CPLP tem realizado festivais e incentivos à produção de cinemas dos países de Língua Portuguesa, colocando, assim, novas linguagens cinematográficas em debate em festivais de cinema. Contudo, apesar dessas iniciativas, o cinema vinculado aos PALOP ainda são vistos como ‘estrangeiros’ dentro do circuito mais tradicional de premiações. Buscando-se uma forma de rompimento com o eixo estadunidense, iniciativas como o cinema da Nigéria têm produzido uma linguagem e incentivos paralelos, como o cinema de Nollywood¹³³ que, na atualidade, também se subdivide em outras formas de cinema. Muitos cineastas angolanos, em especial dos *mussekes*, sonham com um modelo similar em Angola¹³⁴.

Oxalá Cresçam Pitangas e *É Dreda ser Angolano*, como veremos, apresentam diversas diferenças em seus estilos de produção. Entretanto, apesar das diferenças estéticas relacionadas a qualidade das obras, ambas se interconectam em vários aspectos, como veremos a seguir.

¹³² Existem alguns programas na TPA voltados para os jovens kuduristas com modelo muito similar ao da programação da rede MTV nos anos de 1990.

¹³³ A indústria nigeriana é tão famosa dentro do espaço africano e extra africano que tem uma plataforma de *streaming* com filmes de alto e baixo financiamento. A *Irokovt*, dependendo da localidade, tem uma aceitação maior que a Netflix.

¹³⁴ Existem inúmeros dicionários de introdução ao “cinema africano”, um dos mais “completos” é o da Greenwood Press, *Guide to African cinema*. Entretanto, obviamente é impossível dar conta de um continente inteiro dentro dessas iniciativas. Por outro lado, a um constante crescimento de jovens querendo trabalhar com multimídia, mas encontrando ainda dificuldades financeiras. As matérias a seguir mostram um pouco destes contextos: JORNAL DE ANGOLA. Profissionais de Cinema são formados em Luanda. **Jornal de Angola**. 10 set. 2015. Disponível em: http://jornaldeangola.sapo.ao/cultura/profissionais_de_cinema_sao_formados_em_luanda. Acesso em: 25 fev. 2020. PEDRO, Francisco. Profissionais do cinema são cada vez em maior número. **Jornal de Angola**. 11 nov. 2015. Disponível em: http://jornaldeangola.sapo.ao/cultura/profissionais_do_cinema_sao_cada_vez_em_maior_numero. Acesso em: 25 fev. 2020. E: RUSSELL, Sharon A. **Guide to African Cinema**. EUA: Greenwood, 1998. Novas iniciativas têm sido realizadas para o debate sobre o cinema e a angolanidade. (Anexo O)

4 OXALÁ CRESÇAM PITANGAS (2005-7): A REAFIRMAÇÃO DA REPÚBLICA DE LUANDA

Neste capítulo, abordaremos em específico a obra fílmica *Oxalá Cresçam Pitangas: Histórias de Luanda* (2005/2007). Como vimos no capítulo anterior, a película possui a sua data de lançamento no ano de 2005 em pequenos festivais com o intuito de arrecadação de recursos. Em 2006, foi realizado seu lançamento oficial, e em 2007, lançada uma pequena tiragem de DVDs realizada pela Mar Filmes, com o objetivo de se alcançar o mercado cinematográfico europeu. Os cartazes de lançamento se distinguem¹³⁵. A obra é falada em língua portuguesa de Angola com as legendas em inglês, como a maioria dos filmes angolanos, exceto algumas obras realizadas por Ruy Duarte e Sarah Maldoror.¹³⁶ Com seu início com a música *Isto é Angola*¹³⁷ ao fundo, é realizada uma sequência¹³⁸ de segmentos norteadores, que aos poucos serão retomadas ao longo da narrativa dos dez personagens do filme¹³⁹.

4.1 OXALÁ EM POEMA, FILME, LIVRO

A obra, como mencionado anteriormente é uma produção angolana, entretanto conta com a participação de setores de apoio da embaixada portuguesa. A partir de dez personagens, a obra problematiza o que seria a “angolanidade” a partir do ponto de vista de moradores da cidade de Luanda. *Oxalá cresçam Pitangas* (2005-2007) se constitui numa produção fílmica dirigida pelo escritor angolano Ondjaki e pelo diretor, também angolano,

¹³⁵ Os cartazes do filme encontram-se em anexo. (Anexo P).

¹³⁶ Nelisita (1982) e Monangambé (1968) são alguns exemplos que se distinguem dessa lógica.

¹³⁷ A música pode ser conferida em <https://www.youtube.com/watch?v=HnmhJ0-h2f0> Acesso em: 08 jun. 2020.

¹³⁸ Utilizamos o conceito de sequência aplicado por Gerbase (2012, p. 94). Utilizo o conceito segmento como um eixo de pesquisa de determinado elemento do próprio filme, como o olhar do próprio observador. Aumont (2009) coloca que nos instrumentos de análise fílmica há três instrumentos que devem ser observados pelo pesquisador: os instrumentos descritivos, que se constituem naquilo que se vê; os citacionais, que é aquilo que se observa (exemplo marca de refri, quando aparece um refrigerante no plano) e os documentais, que é aquilo que aparece e/ou não aparece, repetindo muitas vezes elementos de outras imagens e contextos. Para Aumont e Marie, o segmento é uma espécie de sintagma. O sintagma é segundo os autores, utilizando os conceitos lançados por Christian Metz, é um conjunto de planos que tem um significado por si. Ao passar esses elementos ao expectador, consegue ver o eixo norteador da obra (AUMONT; MARIE, 2009, p. 42-43).

¹³⁹ São eles: Keyta Mayanda Revú, José Luis Mendonça, Joel Dorivaldo, Indira Mateta “Olissassa”, Catarina da Costa “Manucha”, Cornélio Caley, Francisco Luis Adão “Chicão”, MCK, Leonardo Wawuti, Irmã Domingas. O documentário contou também com outros apoios importantes como o Conjunto Ngonguenha e Hélivio. O conjunto Ngonguenha é responsável por outra obra fílmica, *É Dreda ser Angolano*, juntamente com o coletivo Fazuma.

Kiluanje Liberdade, com a montagem da fotografia realizada por Inês Gonçalves, fotógrafa que tem trabalhado a alguns anos juntamente com Kiluanje Liberdade. Em 2005, ano do começo da rodagem do filme, juntamente com Liberdade, a fotógrafa funda a produtora NO LAND Filmes¹⁴⁰. Gonçalves foi responsável pela captação de imagem e a montagem foi realizada por Maria Joana. Já a parte da captação de som foi feita por Kiluanje Liberdade. O filme é uma coprodução entre Angola e Portugal e contou com apoio (parcial ou não) do Governo Provincial de Luanda, da Polícia Nacional de Angola, da IACAM (Instituto Angolano de Cinema, Audiovisual e Multimédia), da Associação Cultural Chá de Caxide e do setor da Embaixada de Angola em Portugal. Contou ainda com o apoio da Somoil (Sociedade Petrolífera Angolana) e da Tobis digital (produtora que se manteve ativa pós-descolonização), A. Pimenta comércio e serviços internacionais e Atelier Henrique Cayatte. O título da obra foi extraído do poema de António Gonçalves do livro *Buscando o Homem* (2000), livro publicado pela Editorial Kilombelombe em 2000. A escolha do nome da obra se deu por Ondjaki¹⁴¹.

Ambos os diretores, apesar de serem angolanos, têm uma trajetória de vida transnacional. Ondjaki, Ndulu de Almeida (1977-) é um escritor luandense, que viveu no solo angolano até os quinze anos de idade e posteriormente realizou sua formação em sociologia na ISCTE/IUL e doutoramento em estudos africanos na Itália. Dentro da área de cinema, trabalhou no roteiro da TPA, na série *Uma sede de viver* (2002), foi assistente de Tabajara Ruas em *Cartas do Domador* (2005), e dirigiu a obra *Oxalá Cresçam Pitangas* (2005/7), após a realização de um curso nos Estados Unidos onde estabeleceu contatos mais efetivos com Kiluanje Liberdade. Conforme a entrevista coletiva na feira do livro de 2017, busca atualmente adaptações das suas obras literárias para o cinema¹⁴².

Segundo Cruz (2015, p. 35-38), entender a permanência dos diferentes diretores em solo angolano é compreender as diferenças entre a ideia de “angolanidade” e as suas visões

¹⁴⁰ Um pouco sobre a trajetória da fotógrafa pode ser conferida na entrevista publicada pela revista Mulemba, no dossiê de 2017, especial para o cinema e documentário voltados para o PALOP: <https://revistas.ufrj.br/index.php/mulemba/article/view/14645> Acesso em: 08 jun. 2020. Na obra fílmica não há menção ainda do No Land Filmes, havendo a menção da produção individual de Kiluanje KLIP, apesar de uma das disponibilizações da obra em formatos digitais ser realizada pela No Lands.

¹⁴¹ No decorrer dessa pesquisa não conseguimos acesso a obra, entretanto encontramos uma antologia que consta fragmentos da obra. Os fragmentos encontrados estão em anexo (ANEXO Q), na seção destinada a poesia. Além da antologia, há partes do livro com o mesmo nome do filme realizado a-posteriori.

¹⁴² Recentemente o diretor moçambicano João Ribeiro lançou em um festival de Maputo, Semana de Cinema africano, Moçambique 2020, Avódezanove e o segredo do soviético, pela Fado filmes, com patrocínio da ANCINE, Banco Regional de Desenvolvimento do Extremo Sul (BRDE), Fundo Setorial do Audiovisual (FSA), Instituto do Cinema e do Audiovisual (ICA), Kanema produções, entre outros apoios, sendo uma coprodução entre Portugal, Moçambique e Brasil.

sobre Angola. A autora trabalha com a ideia de resiliência na cidade de Luanda, devido às inúmeras dificuldades enfrentadas na sociedade pós-guerras civis. Sem dúvida há ainda muitas dificuldades a serem superadas pós-guerra, entretanto, o olhar focalizado sobre Luanda muitas vezes acaba por não dar conta das diversidades dentro de um país e ainda suscitar a antiga ideia propagada pelo MPLA de uma República Popular de Angola, já que em todas as obras fílmicas analisadas, em maior ou menor escala, se vinculam a sua capital, Luanda.

Parte da família de Ondjaki possuiu vínculos partidários com o MPLA, apesar do autor não se vincular ao mesmo e ter uma visão crítica sobre Angola e as esferas partidárias nos dias atuais. Em inúmeras manifestações contra o abuso do poder por parte do MPLA, o escritor se manifesta, como é o caso dos Quinze mais Dois, onde foi feita uma campanha de apelo internacional via internet e frentes jornalísticas muitas vezes independentes. Entretanto, Ondjaki destaca que muitas vezes as suas próprias memórias e seus pontos de vista sobre a História se remetem à História do MPLA. O autor tem algumas obras destinadas às suas memórias de infância, entre elas, uma dedicada aos seus professores cubanos, que apesar de muitas vezes irem armados para a escola, constituem em boas lembranças da época de infância¹⁴³.

Possuindo uma vasta produção literária, com prêmios internacionais diversos, Ondjaki é sem dúvida um dos maiores nomes em termos de popularização da literatura angolana na atualidade. Para ele, a literatura angolana tem o papel de mostrar novos olhares, principalmente quando se fala sobre o continente africano, que ainda é bastante estereotipado no senso comum, porém, a literatura não necessariamente tem um compromisso absoluto com a História e com os movimentos partidários angolanos. Para o autor, a literatura não está separada do cotidiano, ela é ação do cotidiano¹⁴⁴. O autor já morou em diversos lugares e essa experiência transnacional passa pela sua literatura. Ondjaki muitas vezes trabalha com as memórias da sua infância e dos lugares por onde passa e tem produzido aos poucos diversos livros infantis¹⁴⁵.

¹⁴³ Entrevista do autor sobre o papel da literatura e a história de Angola na Universidade de Vigo: <https://www.youtube.com/watch?v=19JoIQCNrV0&t=291s> Acesso em 08 junho 2020. Entrevista em Um Palavras, programa no canal futura: <https://www.youtube.com/watch?v=Yqi3ILpAtZc&t=81s> Acesso em: 13 jun. 2020.

¹⁴⁴ Sobre estes debates há inúmeras entrevistas como por exemplo a ofertada pela livraria wook: <https://www.youtube.com/watch?v=hO-j1Ahy3pE> Acesso em 08 jun. 2020. Entrevista para o roda viva: <https://www.youtube.com/watch?v=lJIrqHFgFQk> Acesso em 08 jun. 2020.

¹⁴⁵ A obra *Os Transparentes* do autor, por exemplo, passa por diversas variações linguísticas entre o português do Brasil, Angola e Portugal. A sua produção completa pode ser verificada através do site oficial: <http://www.kazukuta.com/ondjaki/ondjaki.html> Acesso em 09 jun. 2020. Ver: ONDJAKI. **Os transparentes**. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

Kiluanje Liberdade, por sua vez, nasceu em 1976 em Benguela e saiu do país muito cedo. Vivendo em Benguela até meados dos dois anos de idade, parte para Luanda perto dos oito anos e sai de Angola se refugiando em Lisboa devido aos conflitos separatistas de Nito Alves, do qual a sua família fez parte. Acaba por se formar em Lisboa, em Ciências da Comunicação e Cultura na Universidade de Lisboa. Realiza pós-graduação em Estudos Africanos (ISCTE, Lisboa). Trabalha futuramente na TV Zimbo em Luanda e produz diversos trabalhos em Portugal e nos Estados Unidos. Atualmente (em 2018) residia em Portugal. A presença musical é um dos maiores marcos da sua produção. Desde a sua obra o Rap é uma arma, de meados dos anos de 1990, Liberdade tem se dedicado a trabalhar com a música e o cinema, sendo a música uma forma de expressão contra as desigualdades sociais ou da música como um agregador das pessoas, onde se forma diferentes identidades como o semba, a kizomba, o kuduro.

Oxalá Cresçam Pitangas Histórias de Luanda tem uma conexão direta com a literatura angolana e com as demais produções realizadas por Kiluanje Liberdade. Vale ainda destacar ainda que a obra foi realizada num período pré-eleições angolanas de 2008. Há ainda uma carência de trabalhos sobre Angola no período das guerras civis, em especial sobre o conflito pós eleitoral dos anos 1990. Grande parte dos trabalhos se focam nas inúmeras tentativas de acordo para o fim da guerra, ou nas mudanças constitucionais do governos e/ou ainda na presença da ONU em território angolano com as tentativas do UNAVEM I e II¹⁴⁶.

¹⁴⁶ A UNITA acusou o MPLA, após a sua vitória nas eleições, de forjar os processos eleitorais. Posteriormente o MPLA irá tecer uma atitude semelhante em relação as tentativas de acordo para a paz em Angola. O processo eleitoral dos anos de 1990, mostrou a polarização entre as duas “Angolas” nas suas esferas partidárias, uma vinculada ao MPLA e outra a UNITA. A ONU observava as apurações, mas não tinha como guiar corretamente esse processo. Alguns elementos destacam o fracasso da ONU: primeiro, como apurar um país do tamanho de Angola; segundo, o período de planejamento das eleições foi demasiadamente curto; terceiro, não havia uma força nacional que bloqueasse as tentativas de formação de exércitos, tanto por parte do MPLA como da UNITA; e, por fim, os Acordos de Bicesse não contavam com condições de partilha de poder (PÉLISSIER; WHEELER, 2009, p. 368). Eduardo dos Santos obteve aproximadamente 49,57 por cento dos votos, enquanto Savimbi tinha aproximadamente 40,7 por cento. O terceiro colocado foi Alberto Neto do Partido Democrático de Angola (PDA), com 2,16 por cento dos votos. Contudo, a porcentagem divulgada na Assembleia Nacional dizia que o MPLA tinha maioria absoluta, em virtude dos dados da própria distribuição na assembleia (PINTO, 2012, p. 114). A FNLA foi uma das frentes nacionais que enfraqueceu com o decorrer da primeira Guerra Civil, obtendo porcentagem de votos mais elevada na sua região de origem - os bacongo, ao norte. O Partido Renovador Social, o próprio Holden Roberto, e outros personagens, como Daniel Chipenda, tiveram votos insignificativos, comparados aos de MPLA e UNITA. Em 1993, a ONU acusaria a UNITA de terrorismo, banindo suas relações comerciais. Com objetivo de conter o andamento do conflito pós-eleitoral, foi firmado o Acordo de Lusaca, em 1994, na capital da Lusaca, na Zâmbia. Era formado, então, a UNAVEM III (PÉLISSIER; WHEELER, 2009, p. 369). O processo de paz, na prática, não funcionou, e os conflitos não tinham previsão de término. Em 1998, no 4º Congresso do MPLA, este declarou guerra à UNITA. A ONU, com as suas estruturas de UNAVEM, e outro bloco para controlar o UNAVEM (MONUA- Missão de Observação da ONU em Angola), retiraram-se do território angolano no ano seguinte (PÉLISSIER; WHEELER, 2009, p. 369). Vemos

Os trabalhos mais recentes, como *Angola Magnífica e Miserável* de Ricardo Soares e *A guerra Civil em Angola 1975-2002* de Justin Pearce, tem popularizado para a língua portuguesa algumas dessas questões problemáticas do pós-guerra. Entretanto, nas obras ainda há alguns silenciamentos no quesito dos próprios traumas individuais surgidos com as guerras civis.

Na obra de Justin Pearce, *A Guerra civil em Angola 1975 - 2002*, no prefácio realizado por Rafael Marques¹⁴⁷, jornalista crítico sobre as questões vinculadas à sociedade angolana atual, são mostrados três prismas distintos, todos vinculados ao MPLA:

A maioria dos estudos sobre política angolana encaixa-se em três tendências: analisam-na do topo até a base, são centrados em Luanda, e a partir da capital

que as eleições dos anos de 1990 marcaram a estrutura do MPLA de “libertador” para o estabelecimento de um regime autoritário. Alguns dados do processo eleitoral podem ser verificados na atualidade: Os dados da Comissão Nacional Eleitoral de Angola (CNE), do período para a abertura das eleições dos anos 1990 que tinham sido verificados ao processo anterior da escrita não conseguiram ser reverificados. Rafael Marques (2003, p. 43-60) destaca em *Las raíces de la violencia em África*. El caso de Angola, como o rompimento de diversos acordos desde o acordo de Alvor tencionou a continuidade das guerras civis, seja ela na sua primeira etapa, ou na segunda. Desde a independência, como a língua portuguesa foi adotada, há ainda a tensão etno-linguística, onde se falar nas línguas locais é visto com desprezo. Ainda segundo o autor: “*Luanda, assume, como capital, el papel de triturador de las identidades culturales de los diferentes pueblos de Angola, vistiéndose com una piel de cosmopolita que no encontra fundamento em el respeto mutuo por la diversidad cultural. Sin hacer ningún esfuerzo para impedirlo, los angoleños heredaron las divisiones formentadas por el poder colonial portugués y las han explotado para beneficio de unos grupos sobre otros, multiplicando así la pesadilla neocolonial*”. (MARQUES, 2003, p. 49). Ainda, o estado paralelo que tem sua legitimação no decorrer dos anos de 1990, com a criação da Fundação Eduardo dos Santos (FESA), mostra o não interesse por eleições livres após a morte de Jonas Savimbi, onde desde os anos de 1999 se prometia eleições livres, mas as mesmas só ocorrem em 2008. (MARQUES, 2003, p. 51). Ainda sobre as eleições dos anos dos anos de 1992, a Human Rights publicou uma série de publicações, dos quais se destaca **Angola: Arms Trade and Violations of Laws of war since the 1992 elections**. (WATCH, Human Rights. **Angola: Arms Trade and Violations of Laws of war since the 1992 elections**. EUA: Human Rights watch, 1994). Dados do UNAVEM II Disponível em:

<https://peacekeeping.un.org/sites/default/files/past/Unavem2/UnavemIIM.htm>. Acesso em: 08 jun. 2020. UNAVEM conforme a participação do exército brasileiro: <http://www.eb.mil.br/unavem> Acesso em 08 jun. 2020. Resumo da UNAVEM: <http://www.clog6.com/UNAVEM.html>. Acesso em: 08 jun. 2020 Observatório de direitos humanos: <https://www.hrw.org/legacy/portuguese/reports/angopor/entirebook-11.htm> Acesso em 08 jun. 2020.

¹⁴⁷ Rafael Marques, mesmo autor do artigo *Las raíces de la violencia em África*, citado na nota de rodapé anterior, tem realizado diversas críticas ao governo angolano, do qual incluem a presença brasileira na Odebrecht, em uma visita ao Brasil em 2016, num especial ao vivo, ele cedeu uma palestra que não se encontra disponível na internet, entretanto as matérias correlacionadas ainda estão disponíveis: <https://apublica.org/2016/10/a-odebrecht-e-um-braco-da-politica-brasileira-em-angola-ou-a-politica-brasileira-e-um-braco-da-odebrecht/> Acesso em: 08 jun. 2020. Esta agência de jornalismo possui um documentário importante sobre a questão dos silêncios na sociedade angolana intitulado *É proibido falar em Angola*: <https://www.youtube.com/watch?v=GVQM1ayqmCI> Acesso em 08 jun. 2020. Sobre a questão brasileira em Angola, há inúmeras matérias de denúncia sobre a corrupção de diversas empresas disponíveis na internet: RIBEIRO, Ana Paula. ‘Brasil é visto como legitimador da corrupção em Angola’, diz jornalista. **O Globo**. 15 out. 2016. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/brasil/brasil-visto-como-legitimador-da-corrupcao-em-angola-diz-jornalista-20294149>. Acesso em: 25 fev. 2020.

enquadram o resto do país; e, implicitamente, procedem à leitura da história de Angola através do prisma da história do MPLA. (MARQUES, 2017, p. 9)

No decorrer da obra de Justin Pearce (2017), é visível a tentativa de se quebrar com o pragmatismo entre tribal (UNITA/FNLA) e moderno (MPLA), que foi elemento catalisador das duas guerras civis, mostrando os acordos e diálogos entre os movimentos, e como estes impasses de memória, silêncios, interferem também nas políticas de identidade. Novamente, o centralismo na cidade de Luanda ainda se mostra uma dificuldade para a compreensão de outros olhares sobre o país.

Pearce (2017, p. 241-259) destaca que neste período pós guerra, houve uma anexação das frentes partidárias em torno do MPLA. Destacando os acordos de Bicesse e o Protocolo de Lusaca, o autor descreve que o insucesso das tentativas de acordos para o fim da guerra e o medo das elites angolanas de perderem seus espaços, se anexando ao MPLA. A guerra pós-eleitoral foi marcada pela busca de petróleo e dos usos extensivos de armamentos. Após a primeira tentativa de eleições livres, o MPLA saiu como vencedor, a UNITA por sua vez declara guerra ao afirmar que o processo eleitoral foi fraudulento. Parte da UNITA também se rompe neste período, com a criação do comité de renovação da UNITA, ou UNITA Renovada (PEARCE, 2017, p. 243). Pearce ainda afirma:

Soares de Oliveira utilizou a expressão “construção da paz de matriz iliberal” para caracterizar Angola no período pós-guerra civil: um processo que uma elite poderosa se serve do pós-guerra para ampliar e consolidar o seu controlo. A expressão realça o contraste entre as realidades de resolução angolana e os critérios liberais implícitos nas reivindicações da sociedade civil angolana, no final da década de 1990. A teoria da pacificação de inspiração liberal, centrada na reparação das clivagens sociais, assenta no pressuposto de que o conflito resulta numa oposição de interesses preexistente. [...] Desde que os termos dos Acordos de Luena foram tornados públicos até ao presente, o discurso governamental sobre o fim da guerra centrou-se no tema da reconciliação nacional, ainda que subordinada às preferências do governo. O preâmbulo ao “Memorando de Entendimento” considera “a crescente e premente necessidade de se obter a paz e reconciliação na República de Angola, expressa e sentida diariamente por todos os angolanos”. Nos meses subsequentes aos Acordos de Luena, o governo angolano promoveu uma campanha destinada a auxiliar o processo de localização de pessoas desaparecidas durante a guerra. Embora grande parte do trabalho de localização tenha sido realizado pelo Comité Internacional da Cruz Vermelha e pela sua delegação em Angola, os meios de comunicação estatais transmitiram reportagens diárias com forte pendor emocional sobre um processo que designavam por “o reencontro da grande família angolana”. O memorando também obrigava o governo a garantir a aprovação de uma Lei da Anistia “no interesse da paz e reconciliação nacional”, que abrangeria “todos os crimes cometidos no âmbito do conflito armado entre as Forças Militares da UNITA e o Governo. Esta lei foi alvo de críticas tanto da sociedade civil de Luanda como das Nações Unidas por conceder impunidade aos responsáveis pela prática de crimes de guerra. [...] A ideia do MPLA como criador da paz foi difundida com crescente estridor à medida que as eleições de 2008 se aproximavam. A frase da propaganda, “O MPLA trouxe a paz”, era visível em bandeiras e cartazes, e a mensagem nela implícita foi replicada em discursos

públicos durante a fase de preparação do MPLA para as eleições. Nos bairros periurbanos dos arredores do Huambo, terra natal de gente que fora deslocada na década de 1980, os organizadores do MPLA recordam o sofrimento e as privações sofridas durante o período em que a UNITA ocupará a cidade, contrapondo-os aos benefícios e vantagens assegurados pelo MPLA em tempo de paz: “O governo ofereceu a paz ao povo. Com meu dinheiro, posso comprar sal. Naquele tempo [com a UNITA], mesmo que tivéssemos dinheiro não havia sal, não havia nada (PEARCE, 2017, p. 247-250)¹⁴⁸.

Essa política, segundo o autor levou a conflitos no planalto central, em especial em Huambo, onde alguns indivíduos foram barrados de utilizar as bombas de água instaladas pelo MPLA. Sem acesso a água, muitos temiam por suas vidas por não possuir o cartão de militantes do MPLA, que era necessário também para ser professor do ensino público. (PEARCE, 2017, p.250). Sobre a questão religiosa e a perseguição, Pearce destaca:

Depois de discutirem a pergunta entre eles durante alguns minutos, responderam: aqui temos dois comités, um comité da igreja para as questões espirituais e um comité do MPLA para os assuntos políticos. Não precisamos de mais comités”. Os indivíduos que haviam trabalhado para a UNITA apenas foram autorizados a permanecer nestas aldeias se negassem, voluntariamente, ter mantido quaisquer laços com a UNITA no passado. Caso admitissem ter vivido algum tempo sob o seu controlo, acrescentavam que tal só tinha acontecido por terem sido raptados e obrigados a trabalhar. Os aldeãos manifestaram o seu receio de que o voto na UNITA pudesse levar ao reacender da guerra e o temor de que a votação não fosse secreta e viessem a ser punidos por preferirem a oposição. [...] O rigoroso controlo do discurso político nas aldeias rurais passou pela integração das autoridades tradicionais nas estruturas do MPLA e na hierarquia da administração pública. (PEARCE, 2017, p.251)¹⁴⁹

Ricardo Soares de Oliveira, em Angola *Magnífica e miserável* (2015), afirma após apresentar uma série de conflitos oriundos do centralismo administrativo em Angola e das guerras civis angolanas que, com o final dos conflitos civis, entra numa outra etapa de centralismo administrativo, caracterizada pela elite luandense. Conforme o autor:

Em suma, a agenda do MPLA para Angola do pós-guerra transcende em muito a ambiciosa tarefa de reconstrução nacional e inclui um projecto ideológico de transformação do país à sua imagem. Este projecto é apoiado por uma ferramenta – o Estado rico em petróleo – e tem uma vanguarda: o angolano urbano civilizado que fala português. No centro está Luanda, que foi a cidade estado do MPLA durante os longos anos da guerra civil. Luanda é mais do que o centro do poder e controlo da riqueza da nação; é aí que são fixados os seus parâmetros. Moda, cultura juvenil, padrões de consumo, aspirações de sucesso pessoal, o sotaque português correcto, os modos de comportamento a dominar, tudo isto emana Luanda, a devoradora de homens, onde um quarto da população já reside e a

¹⁴⁸ O tema dos excluídos pós guerras civis e as campanhas de localização das pessoas perdidas na guerra é o enredo principal do filme *O Herói* (2004), de Zezé Gamboa.

¹⁴⁹ Na obra *Oxalá Cresçam Pitangas* (2005/7), o único momento em que é mencionado a UNITA, a mesma é mostrada através de um painel com o discurso que as crianças eram raptadas pela UNITA para ser mão de obra da guerra. Devido ao controlo do estado, não sabemos se essa é a visão dos diretores sobre a UNITA e as demais frentes partidárias e/ou algum controlo para a circulação da obra em outros espaços fílmicos, já que a mesma contou com apoio da IACAM, como veremos a seguir.

maioria dos restantes habitantes ambiciona instalar-se. O monopólio de Luanda sobre a modernidade angolana significa que tudo o que não é de Luanda, por definição, tacanho, Todas as inovações irradiam de Luanda, e o alargamento do poder estatal, a reconstrução do país e a integração sistemática das duas diferentes regiões e populações são concebidos em termos da assimilação da cultura, perspectiva e directivas da cidade. Na era de hegemonia do MPLA, que começou em 2002, Angola iria, finalmente, torna-se a “República de Luanda”. (SOARES, 2015, p. 44)

Soares (2015), destaca principalmente, o estado paralelo surgido com a Sonangol, onde num governo “socialista”, grande parte dos lucros são privados e vinculados a família do antigo presidente do MPLA. Luanda, a capital do país, recebeu muitos indivíduos que fugiam da guerra no “mato” e buscavam melhorias de vida se vinculando à cidade “moderna” de Luanda. Com as aldeias e as regiões rurais dizimadas pelos próprios conflitos, grande parte da economia ficou centralizada nas regiões urbanas, o que por várias vezes fortaleceu o controle administrativo do MPLA e favoreceu a retomada discursiva do partido como Luanda a capital da modernidade. Entretanto, a dicotomia entre o “moderno” e o “mato” também se apresenta geograficamente e fisicamente na cidade de Luanda, pois mais da metade da população que veio das guerras civis, (ou seja das províncias, muitas vezes do “mato”), mora nas regiões dos *mussekas*, enquanto uma pequena parcela de estrangeiros e/ou militantes/ex-militantes do MPLA moram nas regiões com melhores condições de vida¹⁵⁰.

Por fim, Paulo de Carvalho em *A campanha Eleitoral de 2008 na Imprensa de Luanda*, destaca que nas eleições de 2008 houveram 14 formações políticas: A FNLA, o FPD (Frente para a Democracia), o MPLA, o PAJOCA (Partido da Aliança da Juventude Operários e Camponeses Angolanos), o PADEPA (Partido de Apoio Democrático e Progresso de Angola), o PRS (Partido de Renovação Social), o PDP-ANA (Partido Democrático para o Progresso e Aliança Nacional Angolana), o PLD (Partido Liberal Democrático), o PRD (Partido Renovador Democrático), a UNITA, a AD (Coligação Angola Democrática, a FOFAC (Fórum Fraternal Angola Coligação), a Nova Democracia-União Eleitoral (ND), Plataforma Política Eleitoral (PPE)¹⁵¹. O autor traz um levantamento dos jornais *Jornal de Angola*, *A capital*, *Agora*, *Angolense*, *Cruzeiro do Sul*, *Factual*, *Folha 8*, *Novo Jornal*, *O independente*, *Semanário Angolense* afirmando que as duas frentes

¹⁵⁰ O debate sobre os indivíduos que foram para Luanda e que gostariam de retornar para as províncias ainda é bastante grande. O partido CASA-CE (Convergência Ampla de Salvação de Angola), que é a junção de várias esferas partidárias tenta buscar a partir desse problema o seu fortalecimento como slogan a partir da ideia de CASA, ou seja, um retorno das pessoas para as províncias. O partido surgido após as eleições de 2008, por parte principalmente de ex-dirigentes da UNITA, já passou por inúmeras reformulações internas, abrindo espaço para ex-membros tanto do MPLA como da FNLA.

¹⁵¹ Algumas dessas frentes vão se juntar na frente CASA-CE, *a posteriori*.

partidárias mais divulgadas foram o MPLA e a UNITA¹⁵². Dentro dessa perspectiva, o autor aborda principalmente a relação das campanhas eleitorais em Luanda e principalmente os esforços de mostrar os hibridismos da cidade de Luanda pré-eleições.

Com a obra *Oxalá Cresçam Pitangas- Histórias de Luanda*, podemos verificar múltiplas camadas discursivas e imagéticas dadas pelas imagens em movimento. A ideia de Luanda como um “entre-lugar” (BHABHA, 1998), composto pela diversidade, é pertinente no decorrer de toda a narrativa¹⁵³. Entretanto, para compreendermos uma obra fílmica, o papel da decomposição do próprio filme é muito importante.

Como vimos, a obra foi lançada em 2005 e terminou a sua edição para DVD apenas em 2007, passou por mecanismos oficiais como a IACAM, a Somoil, entre outros. Seus diretores também têm se dedicado a questões importantes dentro dos da promoção de discursos sobre o que é a ‘angolanidade’ através do papel da literatura e da música. Ondjaki possui uma vasta produção literária, do qual analisar a relação dos seus livros com a sua primeira obra fílmica seria por si só um trabalho a parte.

Já os filmes de Kiluanje Liberdade, em sua maioria, são divulgados via meios eletrônicos pelo próprio diretor ou por algum órgão de incentivo do filme. *O rap é uma arma* (1996), aborda a questão do rap em solo português. Em *Outros Bairros* (1998), Liberdade relata o cotidiano de jovens da periferia de Lisboa e as suas relações com a música como forma de manifestação de suas identidades coletivas e individuais. Em 2006/2007 lança *Mãe Ju*. A obra se diferencia de algumas produções por não possuir legendas em inglês. Ela aborda basicamente o Botequim, salão da Mãe Ju, e a importância do kizomba, da Taraxinha, do Kuduro, do Semba. O papel da mulher e do homem frente a dança e da música. O espaço da mãe Ju para a mistura de novos ritmos¹⁵⁴. O filme conta com agradecimentos a Ondjaki, Irmã

¹⁵² Do mesmo autor, há a obra *Exclusão Social em Angola: o caso dos deficientes físicos de Luanda*, que aborda em detalhes a questão dos deficientes pós guerras civis. Ver: CARVALHO, Paulo. **Exclusão Social em Angola: O caso dos deficientes físicos em Luanda**. Luanda: Kilombelombe, 2008. A obra aborda um pouco das tentativas da cruz vermelha e mostra alguns elementos narrados em *O herói* (2004), como citado anteriormente.

¹⁵³ Estamos pensando o entre-lugar baseados na leitura de Homi Bhabha (1998) que classifica ao mesmo tempo um homem plural e híbrido, mas também marcado pelas questões culturais e pelas lógicas do próprio discurso colonial, dentro ou fora dos espaços estabelecidos de fronteiras nacionais. Podemos pensar Homi Bhabha (1998) igualmente na relação de seus diretores com a própria construção da obra, pois ao passarem por um fluxo migratório, também tecem as suas próprias angolanidades. A relação dos diretores, através das suas vivências individuais mostra seus percursos transnacionais para fora de Luanda. Já em relação a cidade, a mesma sendo um espaço de entre-lugar, demarca o crescimento urbanístico ocasionado pelas duas guerras civis distintas, além de, uma tentativa de urbanização, onde ser urbano era estar vinculado as políticas de “paz”.

¹⁵⁴ O filme destaca a extrema importância da música através de frases e imagens como: “Ser angolano é saber dançar” (MÃE JU, 8’05). “Kuduro é o nome do guetto” (MÃE JU, 28’20). “Nós evangelizamos as pessoas com o Kuduro” (MÃE JU, 31’39). “Kuduro é uma música nossa e por isso que o povo gosta de dançar mesmo” (MÃE JU, 38’50) entre diversas outras passagens.

Domingas (que aparece na obra *Oxalá Cresçam Pitangas e Luanda Fábrica de Música*), Tobis Digital, entre outros órgãos de incentivo que também são presentes na obra *Oxalá*. Em 2008, a obra *Luanda Fábrica de Música*, do qual há uma obra que foi realizada desde o início dos anos 2000 e passou por festivais de fotografia que resultou na obra chamada *Agora Luanda*, que consta com textos de Delfim Sardo e José Eduardo Agualusa¹⁵⁵. Em 2009 lança “*Tchiloli: Máscaras e Mitos*”¹⁵⁶ e em 2011, *A minha banda e eu*¹⁵⁷. Grande parte dessas produções foram realizadas com Inês Gonçalves e/ou Vasco Pimentel. No portfólio de Inês é possível acompanhar um pouco de sua trajetória de trabalho com Kiluanje¹⁵⁸. As obras *O rap é uma arma*, *Mãe Ju*, *Minha Banda e eu* não constam legendas para o inglês, sendo as obras com legendas *Outros Bairros*, *Luanda Fábrica de Música* e *Oxalá Cresçam Pitangas*.

A presença ou ausência de legendas, curiosamente se reflete na presença ou ausência de produções literárias a priori e posteriori. Fruto de *Luanda Fábrica de Música*, há a publicação *Agora Luanda*, e em *Oxalá Cresçam Pitangas*, a posteriori foi lançada a obra *Mogen Pitangas Wachsen- literatur aus Angola*, numa edição bilingue entre a Embaixada de

¹⁵⁵ O filme *Luanda Fábrica de Música* começa a sua narrativa com a frase de 30 anos de guerra, posteriormente uma série de imagens mostrando a realidade dos lixões e dos *mussekes*, em especial do bairro Sambizanga, onde afirma que 99% da população angolana mora no Sambizanga. Posteriormente irá abordar o mercado informal de música, com a venda na rua de DVDs como o do Dog Murras, a importância do kizomba, do kuduro, dos festivais caseiros de música. “Kuduro é a coisa que Angola tem mais clientela, mais concorrência” (LUANDA 25’40), Dos conflitos entre grupos musicais, que são definidos muitas vezes por bairros, da fiscalização dos grupos musicais pela polícia, da importância do barulho: “Essa inspiração nasce mesmo do nada, até acredito vem mesmo simplesmente do barulho” (LUANDA 32’00). O filme traz o cotidiano de quem vive da música, sons como os do rapper Eninem, os cartazes de divulgação de festivais ao lado do cartaz do candidato a presidência do MPLA (LUANDA 41’11). O valor dos Kwansas que variam de 2000 a 3000 kwansas para ir a um festival. A importância do homem ficar com várias mulheres e que a iniciativa deve sempre ser masculina. O aparecimento da música Isto é Angola, presente no filme *Oxalá*. Na conclusão do filme aparecem elementos como o basquete, a cuca, crianças e pessoas dançando, entre outros. Já na obra *Agora Luanda*, com fotografias de Kiluanje e Inês e textos de Agualusa e Delfim Sardo, mostra inicialmente o papel das crianças, da jovem mãe, das mulheres vestidas de noiva, dos mercados paralelos como roque santeiro e da realidade dos mussekes. Do bairro da mãe Ju, do boxeador, do futebolista, dos novos templos religiosos, o papel do Zungueiro, a questão do caos da cidade, da prostituta, da “santa”, da quitandeira, do motoqueiro, do rapper, da cerveja cuca entre outros. Alguns fragmentos imagéticos e de textos se encontram em anexo neste trabalho (ANEXO R). *Luanda Fábrica de Música* teve distribuição da Mar filmes, assim como *Oxalá* <http://www.marfilmes.com/pt/africadocs/luanda+a+fabrica+da+musica.htm> Acesso em: 08 jun. 2020.

¹⁵⁶ O filme aborda a questão das máscaras trazidas da França para São Tomé, o filme teve incentivo do Africadoc do programa de incentivo da filmografia dos PALOP, e foi exibido nas redes brasileiras através do programa Nossa Língua. <http://www.marfilmes.com/pt/africadocs/tchiloli+mascaras+e+mitos.htm> Acesso em: 08 jun. 2020.

¹⁵⁷ O filme aborda as aulas de música angolana em Portugal, em especial a kizomba. “Kizomba é angolana é preciso ver na Europa como os angolanos dançam a kizomba” 20’00. “Semba é um estilo de dança nacional, urbano” (A MINHA BANDA, 25’00). A importância da kizomba para alegrar o exército no período das guerras. Contém a música poemas do semba, de Paulo Flores (A MINHA BANDA, 08’30), presente também em *Oxalá*.

¹⁵⁸ Disponível em: <https://www.inesgonsalves.work/about> Acesso em: 08 jun. 2020.

Angola na Alemanha e a União dos escritores angolanos de Angola, em parcerias com o instituto Goethe e a editora Poetenladen em 2014.

Na seção de Poesia, há textos de Agostinho Neto e José Luís Mendonça¹⁵⁹, um dos membros presentes também na obra *Oxalá* (filme). Não podemos esquecer a influência literária presente no próprio nome do filme. Apesar da falta de acesso a obra *Buscando o Homem*, tivemos acesso a uma coletânea organizada por vários autores destinada a poesia angolana contemporânea em 2008, onde há um fragmento destinado a António Gonçalves (páginas 157 a 166)¹⁶⁰.

Oxalá Cresçam pitangas, Histórias de Luanda tem como abertura a música *Isto é Angola*, que também aparece na obra de Kiluanje em *Minha Banda e eu* (08'30). A música segue ao apresentar uma pequena “síntese” do que será abordado no filme¹⁶¹.

Portanto, ao falarmos na obra *Oxalá Cresçam Pitangas* (2005/7) *Histórias de Luanda*, vemos diversos elos. Primeiro, a questão da construção de dois diretores diferentes sobre o papel de Luanda na sua própria relação com o filme; Segundo, a influência literária ou não dentro da obra através das produções *Buscando o Homem* de António Gonçalves, que é anterior ao filme e que serviu de inspiração para o seu nome, além da obra posterior ao filme *Oxalá Cresçam Pitangas - Literatura em Angola* realizada pelo Goethe Institut e a União dos Escritores Angolanos, e publicada pela editora Poetenladen. Por último, a influência dos demais trabalhos do diretor Kiluanje Liberdade, que desde o início dos anos 2000 tem se dedicado a relação de Luanda no cinema, principalmente através da música.

Não sabemos como foram as escolhas individuais de cada diretor no decorrer da construção da narrativa, assim como, qual foi o papel exercido ou não do controle do estado, já que a obra antecede o período eleitoral de 2008, e em Angola ainda há muitos

¹⁵⁹ Um pouco sobre José Luís Mendonça pode ser verificado no site da UEA (União dos Escritores Angolanos). José Luis Mendonça afirma no filme a criação de um poema, dedicado a cidade de Luanda, infelizmente não tivemos acesso a essa obra até o presente momento. Disponível em: <https://www.ueangola.com/bio-quem/item/833-jos%C3%A9-luis-mendon%C3%A7a> Acesso em: 20 abr. 2019.

¹⁶⁰ Na seção destinada a António, há a seguinte apresentação (VASCONCELOS, 2008, p.157): “António Domingos Gonçalves nasceu em Luanda aos 10 de Agosto de 1960. Obras Publicadas: «Gemido de Pedra» (1994), «Veros Libertinos» (1995), «Adobe Vermelho da Terra» (1996) «Buscando o Homem» (2002), «El Lenguaje de los Pájaros y de Los Sueños» (2004), «Transparências» (2004), «As Vozes do Caminho» (2005) e «El Séptimo Camino» (2006).” A obra tem de trazer fragmentos principalmente do trabalho *Buscando o Homem*, mas não tem o compromisso de mostrar na localização exata do primeiro livro. Vale destacar principalmente a questão do experimento, de novos rumos nos fragmentos escolhidos. Já na obra de edição bilingue *Oxalá Cresçam Pitangas Literatura de Angola*, após a abertura no capítulo destinado a poesias, com a abertura realizada por Agostinho Neto, segue novamente poesias de Gonçalves, o *Experimentando experimento e Intervalo com jindungu kabombo* e escritos de José Luis Mendonça, com algumas pequenas alterações.

¹⁶¹ A música encontra-se em anexo (ANEXO S).

silenciamentos e ausências dadas pelo medo de uma nova guerra e traumas dos conflitos anteriores. Apesar de *Oxalá Cresçam Pitangas* construir uma narrativa da angolidade através de hibridismos, onde Luanda ganha o papel de “entre-lugar” dentro das múltiplas diversidades, a obra em diversos momentos congela questões identitárias na tentativa de formular um “*check list*” (principalmente na parte inicial da obra, na abertura com a música) e acaba ainda se remetendo em menor ou maior grau as construções identitárias realizadas pelo MPLA.

4.2 OXALÁ EM FILME: RESILIÊNCIAS SOCIAIS E A REPÚBLICA POPULAR DE LUANDA

Jacques Aumont e Michel Marie (2009, p. 105-143) ressaltam que o cinema e as obras fílmicas possuem uma linguagem própria. Apesar de um filme se constituir na sua própria narrativa textual, o filme é o único suporte que mistura imagens em movimento com sons. Nos sons há vários tipos de som presentes na obra, como a música, que é aquilo que se pode escutar para fora do filme (exemplo a música de Hélivio, já citada anteriormente), a trilha, que é a música feita para o filme, os sons de efeito especiais (que são muito comuns em filmes de ficção e principalmente de super-heróis), os diálogos presentes na obra e seus próprios silêncios.

Como vimos no subitem anterior, para se analisar uma obra fílmica, assim como qualquer fonte documental, é necessário entender o contexto de produção do qual ela estava inserida, seus financiamentos, aquilo que Meneses (2005, p. 35-38) chamaria de visual e visível. Marc Ferro (1971, p. 85), apesar de ainda inserido na terceira geração da escola dos Annales, também já ressaltava a importância de se analisar o contexto que a obra foi produzida e utilizar-se de uma obra fílmica como objeto de pesquisa. No item acima vimos um pouco sobre a questão dos financiamentos e a trajetória dos diretores. Agora, partindo da premissa da própria decomposição fílmica, lançada por autores como Manuela Penafina (2009) e Jacques Aumont (2009), partimos para a análise fílmica da obra.

Como a música (*Isto é Angola*) e a sequência inicial da obra são bastante marcantes, começaremos a análise pela questão musical em *Oxalá Cresçam Pitangas* (2005/7). A obra também realiza um vínculo musical com *É Dreda Ser Angolano* (2006/7) do coletivo Fazuma. Ao contrário de *Oxalá Cresçam Pitangas*, *É Dreda ser Angolano*, não tinha a

pretensão inicial de ser tornar um filme. A ideia surgiu após o estabelecimento de um clipe pelo conjunto Ngonguenha¹⁶². Abordaremos a obra no decorrer do próximo capítulo.



Figura 4 - OXALÁ CRESÇAM PITANGAS, 00'08

No primeiro plano da obra *Oxalá Cresçam Pitangas* aparece num ângulo centralizado a quadra de basquete, e ao lado esquerdo um prédio popular. Logo após este plano, há um corte da imagem focalizando na estrutura do prédio. Depois novamente um outro corte para a formação de um plano onde aparece um jovem jogando a bola de basquete na cesta. Quando se encerra esses planos, vinculados a ideia de “angolanidade” dada pelo basquete, formando assim uma cena, há novamente outro corte de imagem que formula uma outra cena, vinculada ao trânsito e aos taxistas. Após novamente um corte, aparece uma série de planos de crianças e jovens trabalhando em trabalhos braçais, formando assim outra cena. A questão do trabalho, do esporte e do trânsito serão desenvolvidas no decorrer da narrativa. Na imagem acima há um plano aberto de ambientação (GERBASE, 2012, p. 96).

Nos planos seguintes aparecem jovens sentados e/ou correndo, dando uma ideia de diversão e juventude. Estes jovens correm atrás do ônibus (OXALÁ CRESÇAM PITANGAS, 0'42-0'44). Logo após um corte aparecem senhoras conversando. Depois, no outro corte de plano, há duas crianças dançando em cima do carro da irmã Domingas, personagem que vai aparecer no decorrer da narrativa fílmica. Por fim, em outro plano dessa mesma cena, há jovens conversando alto. Esta cena remete a questão da juventude e sabedoria do recente país.

¹⁶² Algumas informações sobre a obra *É Dreda ser Angolano*: <https://www.buala.org/pt/afroscreen/e-dreda-ser-angolano> e <https://norient.com/video/edredaserangolano/>. Acesso em: 08 jun. 2020.

Nos planos seguintes, ainda dessa sequência inicial de abertura do filme, há formulação através dos planos a cena de jovens jogando, bebendo (neste plano os jovens estão com o ângulo central da câmera: OXALÁ CRESÇAM PITANGAS, 1'22), conversando, jogando algum jogo com tampinhas de cerveja, refrigerante (OXALÁ CRESÇAM PITANGAS, 1'29-1'30), nadando, sendo transportados em vans (destacando também o “barulho”). Enquanto o carro da van, está em movimento aparecem imagens dos *mussekes*.

Todos estes planos, que formularam pequenos blocos de cenas e por fim formulam a primeira sequência do filme, ocorrem com a música de fundo de Hélvio citada acima. A sequência inicial é interrompida quando aparece a imagem com o título do filme¹⁶³.

A questão musical e sonora é bastante importante na obra. O filme num todo sempre consta com algum efeito sonoro ao fundo, com exceção das falas de Cornélio Carney¹⁶⁴. Nas músicas sonoras, além da música de abertura já citada, a obra conta com músicas do coletivo Fazuma, como *É Dreda ser Angolano*, além da participação dos rappers do MCK, Keita, entre outros.

Logo no primeiro plano e nos planos seguintes que formam a primeira cena, após a abertura do título do filme, é abordado a dificuldade de ser músico em Angola e as preparações através de festivais. Na montagem de equipamentos, após uma ligação, o rapper Keita aborda que Angola é um “Laboratório de Sobrevivência” (OXALÁ CRESÇAM PITANGAS, 3'14). A questão da sobrevivência e das influências musicais estão presentes em todos os segmentos onde aparecem as falas dos rappers do MCK, onde o angolano se destaca pela diferença. Além desses elementos, há a questão das diferenças entre o “angolano” e o angolano que vai para o exterior:

Keita:- Mas o luandense é muito gabarola. O angolano que mora em Portugal ou em qualquer parte do mundo acha sempre que ele é o africano mais bonito, o africano mais pra frente, o mais charmoso e tudo o mais, os outros são um

¹⁶³ Plano: imagem que “aparece”. Plano 1 + Plano 2 +Plano 3=cena. Cena 1+ Cena 2 +...= Sequência. (GERBASE, 2012, p. 90-94 e AUMONT, Jacques; MARIE, Michel, 2009, p. 35-60)

¹⁶⁴ Mais informações sobre Caley:. É natural de Chiteta -Essanjo, comuna da Luvemba, município do Bailundo, província do Huambo e trabalhou por diversos anos como Secretário de Estado da Cultura e como vice-ministro do Ministério da Cultura, além de ser adido cultural na embaixada de Angola nos Estados Unidos e ter trabalhado na área administrativa e cultural da Sonangol. Disponível em: www.mincult.gov.ao/download.aspx?tipo=conteudoInstitucional&id=780 Acesso em: 08 jun. 2020. Recentemente tornou-se membro da Academia Angolana de Letras. Disponível em: http://www.angop.ao/angola/pt_pt/noticias/lazer-e-cultura/2018/9/44/Escritor-Cornelio-Caley-inicia-funcoes-AAL,ad490095-cf4e-45e9-93ee-10d94a130139.html Acesso em 08 de jun. 2020. Resumo do pesquisador no site da Unesco: https://fr.unesco.org/sites/default/files/cornelio_caley_.pdf Acesso em 08 de jun. de 2020 e <https://www.ueangola.com/bio-quem/item/45-corn%C3%A9lio-caley> Acesso em: 08 jun. 2020.

bocadinho pra trás, são “retrô”, são “langas”, ou são sei-lá-o-quê. O angolano aplica sempre nomes aos outros povos, mesmo que não tenha conotação pejorativa, mas há sempre alguma coisa que o angolano nomeia os outros. O brasileiro é “zuca”, o português é “tuga”, o moçambicano é moçamba, o cabo-verdiano é “budjorra”, estás a ver? Aplica sempre... aplica-se, orgulha-se, aprendeu. A ele também, e o angolano nem é uma pessoa, eu acho, que tenha muita autoestima. Muita autoestima, por exemplo, em relação ao europeu. O angolano, se se comparar com outros africanos, acha que é melhor, nalguns casos. Por exemplo, o angolano não acha que é melhor que o sul africano, mas acha que os sul africanos são muito feios. Até eu concordo com isso. (risos). (OXALÁ CRESCAM PITANGAS, 21’51-22’47)¹⁶⁵.

Além disso, nos segmentos destinados ao rapper, sempre há a presença de cores pan-africanistas, através da sua roupa e/ou da roupa do quarto. As influências antigas para o seu rap também constam no decorrer da sua narrativa (OXALÁ CRESCAM PITANGAS, 25’26-29’41):

Rappers:- “[...] O guerrilheiro que passa o dia lá na mata, lá na mata do mayombe, eee muangolá eeee muangolê eee muangolá. O América não diz que Cabinda não é Angola, mas ele nunca diz que o Alasca não é América. eee Muangolá [...]”

Keita:- Isso é muito interessante, eu quando vi, eu quando vi essa música, me chamou atenção primeiro versículo com muita atenção, eu fiquei...pô que, pensei, comparação né, um tipo da década de 70 fazer essa comparação do problema de Cabinda (que é um problema atual), né, comparar, exatamente, a influência que os Estados Unidos tinha naquela altura em relação aos movimentos de independência de libertação angolanos e o problema de Cabinda comparar a questão né, se Cabinda pertence a Angola ou não com a questão do Alasca éee inteligente.

MCK: - E a música em Angola tanto a folclórica como a moderna, principalmente a folclórica tem sempre uma mensagem. Repara que a música em Angola, agora, tem eu, não sei acho que é um dos poucos países que tem música por exemplo pra, pra saudar uma estação climática da outra. Existem música para saudar o, o crescimento do milho, existem músicas por cultos religiosos, existem músicas pros rituais de óbito, existem músicas para a circuncisão. Não, é tudo recheado de significado, então isso exerce uma influência muito significativa para mim..[...]

Eu sou fortemente influenciado pela música dos anos 60. Aqueles cotas desafinados, mas que tinham uma coisa sempre pra dizer...” então, é verdade (risos).

MCK: - “É verdade! Eram desafinados, mas tinham sempre alguma coisa pra dizer. Se reparares, aquelas músicas em quimbundu, etc, havia sempre uma mensagem.

Revú: - Quando ele diz desafinados, é o fato dos cantores naquela época não terem uma voz trabalhada. Não havia aquela educação. Até hoje não há. Há uma ou duas escolas de música, mas não são academias de voz. Quer dizer, não eram vozes treinadas. Aquilo é o mais bruto que pode acontecer.

MCK: - Posso chamar um muito popular, o ‘Man Ré’, por exemplo. Um artista que estava aí mais preocupado com aquilo que ele tinha pra dizer. E era um músico de rua, um trovador rolante, um músico andante, que cantava nas praças, etc, mas tinha sempre algo a dizer.

Existem muitas coisas que eu gosto em Luanda, mas eu não tenho uma relação de afetividade, muito forte, mas é, eu amo essa cidade não sei, tipo, eu consigo sentir

¹⁶⁵ Acreditamos que essa visão pejorativa e de diferenciação do outro ocorre tanto pela busca da autoafirmação como com a própria questão da última guerra civil, o período pós-eleitoral (1992-2002), onde a dualidade entre MPLA e a UNITA se destacaram (“Moderno *versus* Mato”). A visão pejorativa sobre a África do sul possui duas frentes possíveis nesse aspecto: Primeiro, o contato das tropas da Unita com a África do Sul; segundo, o vínculo da África do sul com regimes de extrema violência e segregação racial.

que eu gosto de Luanda que eu gosto das coisas em Luanda, principalmente quando eu to fora, sinto saudade até da poeira¹⁶⁶.

Marissa Moorman (2008), em *In tonations A Social History of Music and Nation in Luanda, Angola from 1945 to recent times*, destaca como os *mussekes* luandenses foram importantes para a formulação de espaços culturais e de interação social na luta contra o colonialismo. Com o objetivo de levantar questões vinculadas a sonoridade, a autora ainda aborda outros elementos como o futebol e as rádios. Os *mussekes*, devido ao colonialismo, para a autora, era o espaço onde ocorria a “angolanidade”, pois era lá que havia as populações pobres e carentes devido as práticas coloniais. Além disso, o semba e as suas variações (rumba, kabetula, kazekuta, rebita entre outros) (MOORMAN, 2008, p. 8) era a principal forma de interação. Devido as próprias práticas de assimilação e o contingente de pessoas que moravam na cidade de Luanda em suas regiões periféricas, era necessário que as políticas de angolanidade passassem por estes espaços.

A autora destaca principalmente as regiões do bairro operário, do bairro indígena e de Marçal. Músicos como Luiz Visconde, com a música Chofer de Praça, ficaram bastante conhecidos por denunciar a falta de estrutura dos *mussekes*. Paulo Flores, com Poema do Semba, mostrava a importância da sonoridade da música. A música era o espaço de interação das populações que nos anos de 1950 eram basicamente proletárias. Os *mussekes* também eram o espaço debatido pelos intelectuais. (MOORMAN, 2008, p. 28-55). Segundo a autora:

But the message was out. The creation of angolanidade was reinitiated by the Sociedade de Cultura Angolana in their literary journal Cultura (Culture) published from 1957 to 1961. Writers including Costa Andrade, José Luandino Vieira, Domingos Van Dunem, Uanhenga Xitu, António Cardoso, and Arnaldo Santos placed the language and life the musseques at the center of Angolan prose fiction. (MOORMAN, 2008, p. 40).

Além disso, Moorman relata a importância da cidade paralela à noite, onde as taxas de prostituição e outras práticas eram bastante elevadas. (MOORMAN, 2008, p. 46-51). É importante salientar também a importância do papel da mestiçagem para a sobrevivência no período colonial, já que as práticas urbanas se diferenciavam durante a guerra anticolonial

¹⁶⁶ A música cantada se refere a música de David Zé, o guerrilheiro, disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=5r0CbrWlt3I> Acesso em: 08 jun. 2020. David Zé foi um dos músicos vinculados ao MPLA. Morre na crise de Nito Alves em 197, com 32 anos de idade. Sua música politizada era utilizada por parte do governo de Agostinho Neto. Suas músicas podem ser conferidas em diversas plataformas virtuais como o youtube. A luta continua; As cinco sociedades; O tribalismo; Mwangolé (O guerrilheiro); Quem matou Cabral (se referindo a morte de Amílcar Cabral, líder do PAIGC) entre outras músicas o tornaram um músico mítico em relação as músicas de guerrilha.

(1961-1975) numa forma de fugir da guerrilha direta. Além disso, o primeiro presidente angolano, Agostinho Neto, morava no bairro operário¹⁶⁷.

Ngola Ritmos, que frequentemente também é representada no cinema, como vimos brevemente no capítulo anterior, ganha muito espaço de repercussão dentro das esferas musicais. O clube recreativo e desportivo de Botafogo também era um dos espaços de circulação de novas ideias. Após a independência, em 1975, foi reafirmado o papel das músicas de militância do MPLA, entretanto a popularidade do semba era enorme, sendo assim, reiterado como música nacional.

No decorrer da abordagem sobre a relação do rapper com a cidade, a imagem do diálogo com o mesmo é interrompida, onde aparecem dois corpos jovens olhando para o mar no escuro ao fundo das luzes. O diálogo sobre a relação afetiva com Luanda permanece. Podemos ver que há nesse pequeno segmento a conotação da cidade escura, que ainda está adormecida, mas que há algo, pois assim como o mar, pode se renovar. A luz ao fundo traz igualmente essa ideia (corte do fragmento 29'39), apresentando um plano aberto de ambientação (GERBASE, 2012, p. 96).

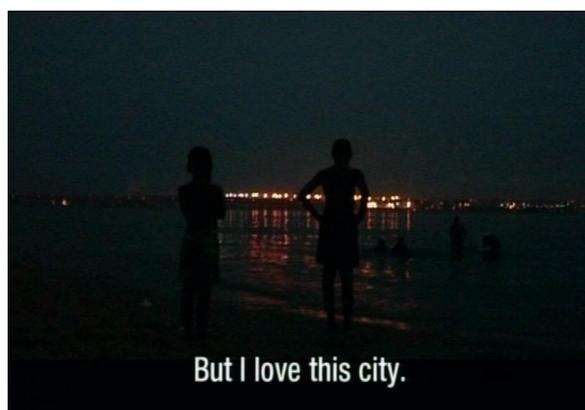


Figura 5 - OXALÁ CRESÇAM PITANGAS, 29'38

Após esse segmento, mostra-se imagens do movimento da cidade noturna, ao som da música *É Dreda ser Angolano*¹⁶⁸. Ser Dreda é ter alguma qualidade, que no caso da música está a ironizar a relação dos angolanos com as suas dificuldades. As imagens da praia são

¹⁶⁷ “Agostinho Neto, the first president of independent Angola, lived in B.O. The neighborhood was also home to the Casa dos Panfletos, the ‘pamphlet house’ where early nationalist figures like Beto Van Dunem and Amarin gathered to talk politics and produce political tracts for distribution throughout the country. And B.O. is where Ngola Ritmos formed. The band rehearsed there in a house rented by two prominent figures in the anticolonial struggle” (MOORMAN, 2008, p. 61).

¹⁶⁸ A música pode ser conferida em: <https://www.youtube.com/watch?v=rnw21-YeO8A> Acesso em: 08 jun. 2020.

retomadas na sequência final do filme, em que aparecem mulheres falando sobre as suas perspectivas sobre “pesquisa”¹⁶⁹ e casamento. A conotação claro-escuro na praia, ao som musical¹⁷⁰ no final do filme, traz novamente a questão da esperança e daquilo que está por vir. Ainda segundo o segmento de entrevistas aos rappers do MCK, Keita e Revú há:

Keita: - Nos anos 80, nós éramos putos¹⁷¹, nós sempre, vínhamos, nas, nossos irmãos mais velhos e nossos vizinhos e amigos e fugirem da polícia, da rua e nós pensamos, ingenuamente, quando crescer, quando crescemos, a guerra já teria acabado. Só que infelizmente quando chegou a nossa vez, é de cumprir o serviço militar, a guerra continuava ai...

MCK: - Teve uma história muito engraçada, com as rugas, eu, eu ia apanhar peixinhos quando era puto, quando então, dez se ter na altura né, (Keita: - eram os que mais batiam). MCK: - Chamam puto vem, e eu fui na boa e que foi chamar teu irmão diz o cambalheiro pega aqui e então era pra tipo pa, pa cumprir a vida militar obrigatória. Eu fui voltei pra [...] depois pensei bem o, quando meu irmão foge dos militares, como embaixo da cama, como tem que chamar [...] peixinhos nesse dia. (OXALÁ CRESÇAM PITANGAS, 31’09-32’01)¹⁷²

Ainda conforme os *rappers*:

MCK: - É ainda comparativamente ao passado, que somos mais modernos, acho, são mais inteligentes intelectualmente porque tipo, no passado já foram escalhados, escalhados porque eram violentos, os bandidos chegavam e te batiam. Hoje a gibanda está a roubar educadamente, alguém chega aqui e rouba o fio de uma mídia e diz: - com licença, to a tirar. Apesar de tu entrega teu fone e chipe é generoso até. Só roubos amigáveis tipo, eu digo inteligente porque se tiver ao lado um polícia nem sequer dar conta, chegam e complimentam, como se estivesse a conversar contigo. É negociável o roubo. (Keita: - Ia) (OXALÁ CRESÇAM PITANGAS, 51’34-52’09)¹⁷³

Sobre a vida festivas em Luanda e as mulheres¹⁷⁴:

MCK:- Reparaste que os fins de semana em Luanda são normalmente alegres porque as pessoas estão a beber e tal, a festejar, mas eu não sei, se é exatamente alegria ou se é uma vontade de que eles tem de esquecer os problemas, de descansar.

(telefone tocando)

MCK: -Marlene contínuo ocupado

Rapper: (risos) As palancas¹⁷⁵, as palancas...

MCK: - (deixa eu desligar isso)

Rapper: -Não desliga não; -pode desligar, pode desligar;

Rapper:- não não

- é melhor

¹⁶⁹ Pesquisar é correspondente ao termo “ficar” com alguém sem namorar no Brasil, assim como falha na pesquisa é ter “ficado” com alguém que não valeu a pena.

¹⁷⁰ Na fala das mulheres sobre “as pesquisas” toca suavemente ao fundo a música carinhoso. A música pode ser conferida em: <https://www.youtube.com/watch?v=EGWg4YpS1Is>. Acesso em: 08 jun. 2020.

¹⁷¹ Putos: Crianças

¹⁷² O sonho com o fim da guerra é algo almejado desde os anos de 1990.

¹⁷³ A questão dos assaltos é presentes em ambas as narrativas, *Oxalá Cresçam Pitangas* (2005/7) e *É Dreda ser Angolano* (2006/8).

¹⁷⁴ Nesse segmento não há a presença de cores pan-africanas nas cenas.

¹⁷⁵ Um dos termos para designar mulher.

-Marlene vai ligar outra vez?
MCK: -É bem capaz
Rapper: -As palancas
MCK: -Que ela liga outra pessoa
Rapper: -Tu diz outras palancas
(risos)
Câmera: -Ela é sua dama?
Rapper: -Essa é um do preto quente, a fama da lista
MCK: - São amigas
Rapper: -Também tenho muitas amigas
(telefone tocando novamente)
Câmera: -é outra amiga?
Rapper: -É a Marlene.
MCK: -Alo, Marlene (Marlene falando ao outro lado da linha)
-Ta vish, ta vish
- Melhor desligar.
Rapper: - Não desliga ta fugindo de que? da polícia eué...tem medo
MCK: -Melhor desligar não ligando (risos do colega) mulher liga muito.. MCK: -
perdi-me
(corte de plano)
Rapper: -Os players são os principais tipos, com um monte de damas, que na boa expulsam e mandam vir, brigam com o coração das damas e despedaçam o coração das damas, que as mulheres também, ganham com isso tipo fama, elas são responsáveis por isso
(interrupção da mãe de um dos rappers) MCK: - Mãe
MCK:-Tens a chave? -Não. Mãe do MCK: -Na porta não ta a chave.
MCK: -Estamos a fazer aqui um trabalho mãe. A mina com o coiso, não tá com a chave.
(corte de plano)
Keita: - Épa tens que ser um poucadinho, tu tem que estar bem contextualizado, tens que saber exatamente que tipo de miúda é. Se tu não fores um parceiro que tipo consegue perceber a psique feminina tu não apanhas mesmo nada aqui. Tens que ser bem ligeiro, um poucadinho atrevido sem ser exagerado, tens que ser bem eventivo, tens que ta sempre por cima né, sempre a telefonar, a fazer coisas bunitazas, a mandar mensagens, as mensagens ajudam muito, as mensagens telefônicas. Tem que ser principalmente claro, tem que deixar bem claro a tua intenção. As meninas aqui não, não gostam de guys que dormem. Elas gostam de música brasileira romântica, mas não gostam de guys que são tipo muito românticos. (OXALÁ CRESÇAM PITANGAS, 56'51-59'12')

Apenas na abordagem dos jovens rappers é observável a utilização da música como uma forma de “check list”¹⁷⁶ dentro daquilo que seria a angolanidade. Através da formação do território nacional dado pela importância das guerras anticoloniais, há a diferença daqueles que são angolanos para aqueles que não são (onde se utiliza uma linguagem negativa principalmente em relação aos sul africanos). A relação da memória coletiva com a música para a formulação de novas músicas, às vezes com conotação de denúncia da sociedade atual, é constante na obra. Ao cantar David Zé, que também está presente em diversos filmes angolanos e é um dos “porta vozes” da música de guerrilha angolana junto com nomes como Bonga, Urbano de Castro, Ngola Ritmos entre outros, há dentro de uma memória coletiva, a

¹⁷⁶ Pensamos o conceito de “*check list*” baseados na leitura de THIÈSSE, Anne-Marie. Ficções criadoras: as identidades nacionais. **Anos 90**. Porto Alegre, n° 15, 2001/2002, p. 723.

violência simbólica da guerra. As guerras civis no decorrer das sequências de MCK aparecem sempre em tons escuros, ou com luzes bem ao fundo. Isso traz um silenciamento e uma melancolia através das imagens, mas também a esperança por tempos melhores e a crítica do que se tornou o estado angolano através da música *É Dreda ser Angolano*.

A questão dos furtos em Angola é um dos outros elementos que aparecem no decorrer das narrativas, como as dos rappers, da irmã Domingas e de Cornélio Caley. O gênero feminino na obra também é um ponto bastante problemático, como na cinematografia angolana de uma forma geral¹⁷⁷. No filme, as abordagens femininas se vinculam apenas à

¹⁷⁷ A ausência de abordagens femininas é recorrente na cinematografia angolana. As primeiras obras de Sarah Maldoror, *Monangambé* (1968) *Sambizanga* (1972) mostram a mulher angolana sempre auxiliando novo homem angolano, que estava preso pela PIDE por sua militância clandestina ao MPLA. Já na instalação de estruturas como o Instituto Angolano de Cinema e o Laboratório Nacional de Cinema, obras vinculadas a presença da OMA (Organização das Mulheres Angolanas, MPLA) foram realizadas por cineastas cubanos. Dessa presença internacional podemos destacar as obras *Mulheres de la OMA* (1976) Simon Escobar (TPA, ICRT), e *Agostinho Neto, Poesia de Luta* (198-) Marina Babaka, sobre a liderança de Agostinho Neto. Nos anos de 1990 há a produção de Anne Laure Folly, cineasta do Togo, que produz obras como *As Esquecidas (Les Oubliées)* de 1996 e *Sarah Maldoror ou la nostalgie de l'utopie* (1998) em homenagem a Sarah Maldoror. A primeira obra tem como objetivo mostrar a importância das lutas de libertação, além de movimentos importantes como a queda do muro de Berlin e a continuidade da guerra em Angola. Já a segunda é uma breve homenagem biográfica aos trabalhos de Sarah Maldoror. Com o cinema de retomada angolano, em 2003, obras como *O Herói* e *Na cidade Vazia* ganham repercussão internacional para a recente cinematografia. Em ambas as obras a mulher está vinculada aos cuidados, e fazer do cuidado se estende ao cuidado da nova nação sem as guerras civis, mas ainda marcada pelas mesmas. Ainda no mesmo período há a produção de Nguxi dos Santos, com a obra *Gaivota Negra* (2003), documentário biográfico em homenagem a artista angolana Lourdes Van-Dúnem. O filme luso-angolano *Alda e Maria, Por Aqui tudo Bem* (2011) da diretora Pocas Pascoal, rompe com diversos elementos dessas ausências, ao retratar diversos elementos nem tanto usuais na cinematografia angolana. A história das duas jovens irmãs Alda e Maria que vão para Portugal para fugirem da guerra, retrata primeiramente o refúgio da guerra enquanto ela ocorre (não apenas após seu término como é o exemplo de diversas obras como *Oxalá Cresçam Pitangas* e *É dreda ser angolano*), além das questões do medo de ser mulher, da descoberta da sexualidade, da masturbação, entre outros. Outras obras como *As Cartas de Angola* (2011) de Dulce Fernandes; *Hereros Angola* (2012/2013) de Sérgio Guerra e Marcelo Luna e *Njinga a Rainha de Angola* (2013) de Sérgio Graciano, são produções marcantes na cinematografia dos anos de 2010. *As cartas de Angola* é uma obra narrada pela própria diretora que busca através da presença cubana seus vínculos com Angola, já que a diretora nasceu em solo angolano mas com a descolonização do país retorna com a sua família para Portugal. Na narrativa elementos como os cuidados das enfermeiras cubanas na medicina e da cantora Isa, que conta seu processo de “prostituição” e seu sonho de trabalhar com a música, do qual entrou em Angola a partir da FAR (Forças Armadas Revolucionárias) em 1982 são suscitadas. Já *Hereros Angola* (2012/2013) é uma produção angolana e brasileira que aborda os costumes do sul de Angola, do grupo étnico que tem o mesmo nome. Dirigido por Sérgio Guerra, há ainda uma obra física que dá continuidade ao filme. O roteiro foi realizado por Marcelo Luna. A presença de cineastas brasileiros para “filmes de grupos étnicos” não é nova na cinematografia angolana. A obra de 1977, *Macubal e Muchimba* foi realizado por Ademir Ferreira e produzido pelo Conselho Nacional de Cultura e a Televisão Popular de Angola. Com o objetivo de mostrar a ideia de um só povo, uma só nação, o filme foi a pedido do comitê central do MPLA. *Njinga a Rainha de Angola* (2013) é sem dúvida a obra que mais se desvincula das produções citadas desse período. Realizada por Sergio Graciano, diretor português conhecido pelo seu trabalho com novelas como *Jikumessu e Windeck*, produzidas no período em que trabalhou na Semba produções. O filme tem no elenco nomes como Lesliana Pereira, que foi a representante angolana do miss universo de 2008, no papel principal de Njinga, e Miguel Hust, alemão radicado atualmente em Luanda, que foi um dos responsáveis por diversas iniciativas do IACAM como a obra *Angola Cinemas*, além de diretor do IACAM entre 2003-2009, atuando como Njali. Além destes, a obra conta com outros

esfera do cuidado, com a fala da irmã Domingas e em algumas poucas partes onde há a presença de falas femininas sobre a pesquisa.

Em *Oxalá Cresçam Pitangas*, a irmã Domingas aborda a questão da educação e ensino nas comunidades carentes, assim como a ausência dos pais no dia a dia que saem das regiões periféricas. Com os pais saindo cedo para as feiras informais para trabalhar, as crianças ficam responsáveis pelas outras crianças. Na sua fala, aparece um pequeno diálogo com Kiluanje Liberdade e Inês Gonçalves, onde ela com mais uma aluna se despede dos mesmos. O tema da infância é bastante corriqueiro nas obras literárias de Ondjaki, tanto através da sua literatura como a produção de obras para o público infanto-juvenil¹⁷⁸. Conforme a própria Irmã Domingas:

Domingas: - Os adultos daqui, todos os dias, a partir das quatro da manhã, saem. Vão pra cidade, vão pras praças. Uns vão para o Roque, outros vão para os Congolenses, outros vão para o Mercado do “Prenda”, outros vão fazer os negócios para a luta pela sobrevivência. Então, quem fica? As crianças. As crianças é que fazem tudo. Por isso, é que só veem crianças. As crianças cuidam das outras crianças. Por isso é que vocês só veem crianças, crianças, crianças, todo o dia. Mas há adultos, sim. A maior parte dessas crianças ou vive com um tio, ou uma tia, ou

nomes: Silvio Nascimento (como Jaga Kasa Cangola), Érica Chissapa (como Kifunji), entre outros. Ao suscitar Njinga, a antiga rainha que vai formar os territórios angolanos ganha um papel messiânico sobre as origens de Angola. O mesmo ocorre em obras como *Kimpa Vita: A mãe da Revolução Africana*, de Ne Kunda Nlaba. Atualmente Manuel Narciso “Tonton” está a realizar uma obra sobre Kimpa Vita. Ainda sobre a questão da presença/ausência da mulher dentro da cinematografia angolana vale a pena destacar a produção feita pela Associação Tchiweka de Documentação e Geração 80, *Independência* (2015/2016), de Mário Bastos, vinculado a um trabalho de 900 horas de gravações só de entrevistas orais entre outras pesquisas de longa duração. A consultoria histórica foi realizada por Conceição Neto e ressalta sobretudo a importância de Deolinda Rodrigues para uma Angola que está em busca de sua independência. Esses são apenas alguns dos exemplos dentro da cinematografia angolana e de Angola, mas ainda a presença de estudos sobre cineastas, assim como, obras que abordem questões de gênero são ausentes em Angola. O mesmo ocorre em relação a própria literatura angolana, onde ainda a divulgação e pesquisa de autores masculinos é muito maior que do que as escritoras angolanas.

¹⁷⁸ Na sua última presença na feira do livro de Porto Alegre, o autor após uma oficina para crianças de escola municipal e entrevista, abordou a importância da divulgação das letras e da profissão de escritor principalmente para as crianças, tanto para a promoção de novos escritores como para a valorização da educação, abordando que ainda Angola possui inúmeras dificuldades onde não se é possível sobreviver apenas com a profissão de escritor na maioria dos casos. Como a narração da Irmã Domingas é bastante marcante principalmente em relação ao crescimento da violência, acreditamos que Ondjaki deve discordar de alguns elementos sobre a manutenção da fala no filme. Como aparece na própria obra a despedida a Kiluanje e Inês, acreditamos que deve ter ocorrido algum acordo sobre quais fragmentos seriam mantidos e quais seriam descartados. Nos e-mails trocados com o diretor, assim como na conversa informal acabamos por não entrar nos pormenores em relação a fala da irmã Domingas, entretanto Paula Facini Cruz (2015, p.39) em uma entrevista com Ondjaki, ressalta justamente a questão das escolhas dentro da obra: “Portanto é normal que a visão dele sobre Luanda fosse diferente da minha. E as coisas que nós queríamos passar para fora, sobretudo para fora, eram muito diferentes. Porque quem tem o referencial de estar lá, e ouve aquela frase da irmã Domingas a dizer que as crianças estão muito violentas, partem uma garrafa e matam-se uma a outra, relativiza [...]. Mas aquela é uma frase da irmã Domingas, eu não posso mudar a frase dela. Ela quis dizer isso, tudo bem, mas passa uma impressão que não é real! As crianças não andam nas escolas, todas a matar-se umas às outras com cacos de garrafas! Ela pode ter visto isto, pois mora num bairro muito complicado[...]. Esta frase eu tiraria, mas tenho que respeitar que são duas pessoas a fazer o filme, não é?” (ONDJAKI, 2011)”.

uma avó, ou um pai. Mas só que toda essa gente, se tu vieses aqui as cinco, seis horas da manhã, a paragem está cheia de adultos. Estão a ir para a cidade [...] A maior dificuldade que temos é criar e educar a criança órfã. Tu tens crianças órfãs ali naquela casa que não têm um parente. É sozinha na vida. No estatuto está que até os dezoito anos ela tem que ficar independente. Com dezoito anos tu dizes ‘ó, terminou teu prazo, vai embora’. Já imaginaram o que vai acontecer com esta criança? (OXALÁ CRESCAM PITANGAS, 36’14- 40’26)¹⁷⁹

Abordando a região do Cassenda¹⁸⁰ na rua esperança, a irmã Domingas aborda no decorrer da sua narrativa a falta de recursos para as zonas de estalagem, que são regiões pobres em Angola¹⁸¹. Nas regiões próximas muitas ruas são de *mussekes*, onde não é possível a localização de dados como o nome das ruas. A questão da grande família para além do núcleo pai e mãe também aparece na narrativa vinculada as regiões dos *mussekes*. Um dos alunos da escola de irmã Domingas fala que estava a viver com o tio e relata que estava só a trabalhar, mas se deu por conta que nada adiantava trabalhar sem estudar. Além das regiões periféricas, as relações das províncias e a cidade de Luanda, são suscitadas.

A província como o lugar do mato, onde não há possibilidade de estudo: “Tenho que estudar agora, porque lá na província não tinha polo, não tinha dinheiro para mim ir para escola, por isso eu comecei a estudar agora” (OXALÁ CRESCAM PITANGAS, 41’05-41’14). A sensação de uma juventude perdida aparece em diversos relatos, como na fala dos rappers do MCK e Keita. Ainda na parte destinada a irmã Domingas, há diversos enquadramentos ao “estilo” fotográfico que trazem uma ideia de nostalgia e uma sensação de busca pelo por vir do futuro.



Figura 6 - OXALÁ CRESCAM PITANGAS, 35’24

¹⁷⁹ O tema das crianças cuidando de outras crianças é o eixo central de obras filmicas como Na Cidade Vazia (2004) de Maria João Ganga.

¹⁸⁰ Mapa dos bairros de Luanda (ANEXO T).

¹⁸¹ Numa pesquisa ao google maps podemos verificar a presença de duas organizações religiosas na rua: a Igreja Católica Paróquia São Pedro Apóstolo - Centro do Espírito Santo e a Igreja Batista do Prenda, além da Igreja local do Prenda. A organização da irmã é católica.



Figura 7 - OXALÁ CRESÇAM PITANGAS, 35'51

No primeiro recorte há a lembrança de um álbum fotográfico com um plano americano, já no segundo há um close-up, ou close, onde a criança é enquadrada do peito para cima e no meio do peito, na altura do coração, a criança carrega o livro (GERBASE, 2012, p. 99-100). Ainda na relação Luanda versus províncias:

Irmã Domingas:- Luanda não precisa de ajuda porque você tem é que obrigar essas pessoas que você está a alfabetizar a voltar pras províncias. A irmã tem que falar com o povo para eles voltarem pras províncias, tudo bem que as pessoas tem um irmão, uma mulher que vive sozinha com cinco filhos, como que ela vai regressar daqui para a província, sem nada?

Aluno: -Nasci lá no Moxico, bairro bomba

Irmã Domingas: - Nós queremos regressar, mas nós não temos mais marido, quem vai construir a casa para nós?

Aluno: - Moxico fica na província do Luena, capital de Luena. Eu vim parar aqui porque, lá tava sozinho. Então sai de lá, vim morar com meus tios.

Irmã Domingas:- Não aqui já fiz uma casinha de bloco, já ta arrumado, não vamos mais pro mato pra começar do zero. Nós até queremos voltar né, até gostaríamos de voltar, mas será que essas eleições vão ser seguras? e Depois das eleições mal pode se tiver um carro aqui para nos trazer nos vamos voltar depois das eleições, mas agora temos medo de voltar. Esse povo que já tá aqui não regressa nunca, então meu ponto de vista, a política deveria se desenvolver nesses bairros, que pra população que ta aqui, sentir-se bem porque no fundo é daqui que sai todos os delinquentes que invadem a cidade de Luanda todos os dias de manhã. Eles não vão lá roubar de propósito, mas epa, o nível de vida ta tão embaixo, tão embaixo que, eles já não sabem o que fazer. Eu sei que a maior parte dos jovens que invadem a cidade de Luanda, uma boa parte são daqui da nossa área. Que até já fizeram um levantamento e chegaram a conclusão que a maior parte dos meninos de rua que estão em Luanda são da zona da estalagem. A zona da estalagem a partir daqui até chegar Viana Vila é a zona da estalagem. Tu pergunta tu quer, eu quando passo na rua, todos me conhecem, irmã Domingas da estalagem. Há muitos grupos focos e mais que ministram na zona da marginal que tão na sagrada família são do 1 de maio são grupos que me reconhecem. Se eles me reconhecem eles são aqui dessa área. (OXALÁ CRESÇAM PITANGAS, 41'45-43'20)¹⁸²

A relação entre Luanda e as províncias é marcada principalmente na abordagem de Chicão, Francisco Luís Adão. Com seu pai caminhonista¹⁸³, ele passava por diversas

¹⁸² Esse sonho de regressar para as províncias também está presente em *É Dreda Ser Angolano* através, principalmente, da abordagem de Feliciano Francisco Miguel.

¹⁸³ Em português brasileiro correspondente à profissão de caminhoneiro.

províncias e com a sua esposa grávida, (sua mãe), vai para Luanda porque lá não havia médico, não havia nada, só as parteiras que faziam o parto do modo tradicional. Nascendo em Luanda, após um mês ele regressa para a província junto com a sua mãe. Segundo “Chicão”:

Chicão: - [...] Ela a regressar após uma paragem, a Unita apareceu, apareceu, carregaram todas as crianças. Ela como era a mais velha já diziam pra minha mãe que já eram adultos, então elas tiveram que regressar para casa e avisam mais olha aqui a situação ta mal. As tropas da Unita estavam a agarrarem jovens que eram para transformar em propadeiro. Eles levam e eles vão adquirindo aquele hábito aquela educação e quando crescerem sabem que o objetivo deles é combater e cumprir as ordens que lhe dão é, era aquilo que eles faziam. Não só rapazes como raparigas. [...] Eu quando cheguei aqui vi que Luanda era uma cidade de muita fome, porque lá no mato come-se bastante. [...] Logo que nos mudamos para uma cidade, entremos aos habitantes há a primeira preocupação é saber como essa população vive, que eles fazem para sobreviverem. Então hoje em dia eu vivo e sei como é que é as regras da vida e graças a Luanda. Então aqui é Angola. eu gosto de viver em Luanda. (OXALÁ CRESCAM PITANGAS, 11’12-13’13)¹⁸⁴

Enquanto é narrado a sua fala, aparecem imagens de murais contando a história de Angola e demarcando o discurso já conhecido do decorrer dos anos de 1990, logo do início da guerra pós eleitoral, da Unita como o lugar do mato e de Luanda como o local da modernidade. O rapto e utilização de crianças para fins de guerra no continente africano foi tema da obra financiada pela Netflix, *The Beast of No Nation* (2015), além da obra sobre a presença cubana em Angola, *Cartas para Angola* (2011) de Dulce Fernandes. Na obra a diretora mostra os relatos de recrutamentos forçados de tropas cubanas vinculadas a um discurso internacionalista, onde muitos jovens regressaram a Cuba nos anos de 1990 com marcas, silêncios e memórias da guerra. A prática da utilização de jovens era decorrente tanto

¹⁸⁴ Rosa Cabecinhas, Eugénio Silva e Júlio Mendes, em *Memória coletiva e identidade nacional: jovens angolanos face à História de Angola* (2010), buscam trazer dados coletados com jovens angolanos numa pesquisa de campo em maio de 2008 em Luanda. Para os autores, os aspectos mais lembrados pelos jovens durante a pesquisa foi a Independência de Angola; em segundo lugar o Memorando de Luena; em terceiro a luta de libertação nacional (1961-1975); e sucessivamente o Massacre da Baixa de Kassanje; a morte de Jornas Savimbi (em quinto lugar); a tentativa de golpe de estado em 1977; a abolição da escravatura; a guerra civil; tráfico de escravos; dia do herói nacional (nascimento de Agostinho Neto). Já nos “personagens” históricos, os nomes mais lembrados foram: Agostinho Neto (1º Lugar); Jonas Savimbi (2º lugar); Njinga Mbandi (3º lugar); e respectivamente: Mandume, Holden Roberto; José Eduardo dos Santos; Nito Alves; Deolinda Rodrigues; M’Fulumpinga N’ Landu Victor e Mário Pinto de Andrade). Ao abordar sobre Jonas Savimbi, que foi a segunda personalidade mais lembrada (78,02%) o seu impacto foi mais negativo que positivo, mas em certos aspectos contraditórios, sendo lembrado como causador da guerra, mas, igualmente um dos líderes pela luta anticolonial. Os dados da pesquisa completos podem ser conferidos em: <http://www.lasics.uminho.pt/ojs./index.php/anoario/article/view/785/0>. Acesso em 05 de abril 2020. Segundo Paul Connerton (1993, p. 3-4), que também é destacado na pesquisa dos autores, este processo de rememoração é interligado em como as sociedades recordam, ou como é feita as construções sociais de rememoração. Estas práticas estão intensificamente interligadas as comemorações, os rituais, os compartilhamentos e, no conflito dessas práticas de (re)memória.

nas frentes do MPLA como da Unita. O tema das crianças e seus vínculos com a guerra é um dos temas do documentário *A luta continua* (1971/7) de Robert Van Lierop¹⁸⁵, que relata a importância da educação por frentes da Frelimo (Frente de Libertação de Moçambique). Diversos manuais didáticos foram formulados para a formação dos homens novos pioneiros (jovens que eram recrutados a partir dos quatorze anos de idade)¹⁸⁶.

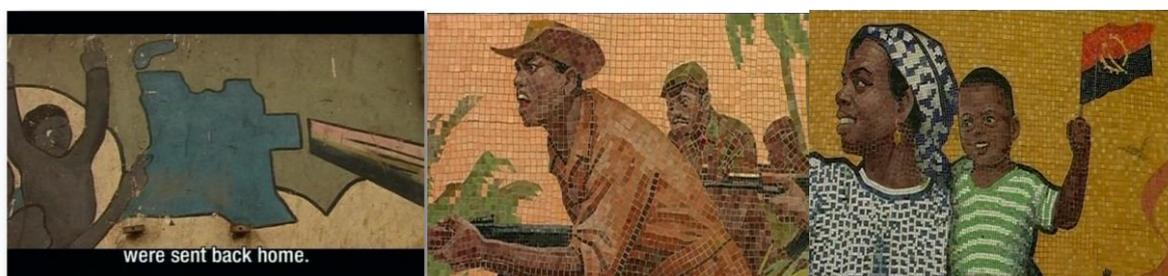


Figura 8 – Da esquerda para a direita: OXALÁ CRESCAM PITANGAS, 11’22; 11’28; 45’18.

Nos fragmentos acima, verificamos o uso do muralismo para tecer uma história oficial da “nação angolana”. Halbwachs (2006, p. 39) enfatiza que os usos de um patrimônio arquitetônico são permeados daquilo que seria a tradição de uma memória coletiva. Pollak (1989, p. 3), ao analisar esses recursos, afirma que:

Assim também Halbwachs, longe de ver nessa memória coletiva uma imposição, uma forma específica de dominação ou violência simbólica, acentua as funções positivas desempenhadas pela memória comum, a saber, de reforçar a coesão social, não pela coerção, mas pela adesão afetiva ao grupo, daonde o termo que utiliza de “comunidade afetiva” [...] Em vários momentos, Maurice Halbwachs insinua não apenas a seletividade de toda memória, mas também um processo de “negociação” para conciliar memória coletiva e memórias individuais: “Para que nossa memória se beneficie da dos outros, não basta que eles nos tragam seus testemunhos: é preciso também que ela não tenha deixado de concordar com suas memórias e que haja suficientes pontos de contato entre ela e as outras para que a lembrança que os outros nos trazem possa ser reconstruída sobre uma base comum.”

¹⁸⁵ Maiores informações em <https://africasacountry.com/2019/04/documenting-the-science-of-change> e <https://africanactivist.msu.edu/organization.php?name=Mozambique+Film+Project>. Acesso em 10 jun. 2020. O filme pode ser encontrado no museu virtual da lusofonia: <http://www.museuvirtualdalusofonia.com/filmoteca/a-luta-continua/>. Acesso em: 10 jun. 2020.

¹⁸⁶ No acervo da fundação Mário Soares há algumas documentações que podem ser verificadas neste sentido. Manuais para a orientação de professores para a militância do MPLA em comemoração ao 4 de fevereiro: <http://casacomum.org/cc/visualizador?pasta=10201.023#!9>. Acesso em 10 jun. 2020. Manuais de formação militante: <http://casacomum.org/cc/visualizador?pasta=04333.003.007> Acesso em: 10 jun. 2020. Livros de ensino de português: <http://casacomum.org/cc/visualizador?pasta=10188.003#!1>. Acesso em: 10 jun. 2020. Entre diversos outros materiais de cunho didático para a formação dos “pioneiros”.

No primeiro fragmento do muralismo, a esquerda, aparece um rapaz negro com o desenho do mapa de Angola, que inclui Cabinda. Já no meio, mostra a importância da guerra para a libertação nacional, e na ponta direita uma mãe com a criança segurando a bandeira nacional, trazendo aspectos de positividade. No filme, enquanto aparece o primeiro fragmento em tela, Chicão aborda seu regresso para as províncias e como a Unita sequestrava as crianças para fins de guerra, dando a conotação que as províncias são perigosas, já que lá existe a Unita. Apesar da sua abordagem em relação a comida, onde ele relata que nas províncias há muita comida e em Luanda se passa fome, Chicão afirma que sabe viver em Angola graças a sua vivência na cidade de Luanda, reafirmando assim o espaço da cidade como o espaço para a construção da sua “angolanidade”¹⁸⁷.

O basquete é outro elemento aglutinador no decorrer da narrativa fílmica. Após outros narradores abordarem as dificuldades do dia a dia em Angola, Chicão afirma:

Chicão: - O basquete é muito importante. Primeiro, porque é um esporte bonito; segundo acho porque combina conosco; e terceiro é porque é um esporte e esporte faz bem à saúde e é um esporte a que as pessoas têm mais possibilidades de praticar pra as várias tabelas aqui na cidade de Luanda e, porque fortalece o corpo pra crescer rápido é muito bom. (OXALÁ CRESÇAM PITANGAS, 16'39-17'03)

Logo após segue um comunicado oficial do governo, que ao afirmar os ganhos com o basquete com o campeonato africano, após a seleção ganhar pela oitava vez o campeonato, independente da formação partidária e ideológica, religiosa ou da posição social, estariam felizes pelo sentimento de “angolanidade” e de irmandade, que as pessoas devem caminhar como só um povo e uma só nação para os próximos desafios sócio políticos e que o espírito livre de iniciativa e de coletividade é a raiz de todo o crescimento genuíno. (OXALÁ CRESÇAM PITANGAS, 17'04 - 19'03)¹⁸⁸

Na última passagem de Chicão no filme, logo após um enfoque a bandeira angolana, há um corte de imagem formando uma nova sequência onde se aparece a realidade dos *mussekes* com um sofá e um cachorro na rua. Chicão afirma que só o trabalho duro e honesto

¹⁸⁷ Como vimos no contexto de produção desse filme, a utilização de Luanda como lugar da paz é extremamente problemática, já que na realidade dos próprios *mussekes* angolanos e das províncias há a práticas que não garantem direitos básicos de vida, tais como saneamento, moradia, etc. Além disso, neste período inicial dos anos 2000, eram realizados uma série de planos arquitetônicos que valorizavam algumas regiões luandenses, mas pretendiam a eliminação das regiões dos *mussekes*. Em anexo, segue partes do relatório de 2014 com alguns modelos para a nova Luanda (Anexo U)

¹⁸⁸ Enquanto o som do comunicado, aparecem planos formando uma sequência da relação com outros esportes, onde o futebol ganha destaque, tanto pelos jovens jogando, como pelo jogo de mesa de futebol. O Basquete também é um elemento presente na obra *É Dreda ser Angolano* (2006/8), que logo na abertura, aborda que desde 1992, a equipe nacional de basquete deixa o angolano mais feliz.

que forma o cidadão, pois com a sua experiência de morar na rua o ensinou a importância do trabalho, sobretudo do trabalho honesto.

4.3 CALEY, CLÍMAX E A LEGITIMIDADE DA OBRA

Toda a obra é legitimada principalmente com a abordagem de Cornélio Caley. Com o decorrer da narração dos demais nove participantes, Caley realiza alguma abordagem sociológica daquilo que seria a “angolanidade”. No decorrer da sua abordagem os planos são construídos com a ausência de barulhos externos, com a exceção dos planos intermediários de corte de transição entre uma fala e outra. Logo na sua primeira abordagem:

Caley: - De 500 mil habitantes, ou melhor, chamar 1 milhão de habitantes, passar pra 5 milhões. Luanda hoje representa um bocado de cada Angola... Ou seja, as populações, as outras culturas, todas entraram Luanda. Luanda é de todos nós. É uma caracterização nítida e típica da Angola. Luanda é a cidade amostra da Angola... Vamos chamar assim. Nenhuma outra cidade, certamente falando... E falando com toda franqueza... Não há nenhuma outra cidade que pode representar esse papel de amostra... Não só ser capital, mas é amostra do país... É Luanda. Porque todas as comunidades, por questões de conflito armado, estão aqui... Só que é preciso ver essa Luanda em retalhos... Sociologicamente, não é? Porque apesar de estarmos assim, cada um ainda vive a sua Luanda. Isto por circunstâncias exatamente de sobrevivência... Então, obrigou que cada um encontrasse uma forma de... De resistir, de sobreviver. Como claro, com a conotação de um tio, um sobrinho e, portando, Luanda é um manto de retalhos, de... De várias comunidades angolanas, que comungam o mesmo objetivo: de viverem na mesma cidade. Mas cada um vive a sua Luanda. (OXALÁ CRESÇAM PITANGAS, 7'58 - 9'29).



Figura 9 – OXALÁ CRESÇAM PITANGAS, 08'05.¹⁸⁹

Ao analisar o filme, pode-se perceber a tentativa de algumas críticas veladas ao estado angolano atual, principalmente com a aparição de músicas como *É Dreda ser*

¹⁸⁹ Em alguns momentos dessa abordagem a voz do personagem aparece ao fundo onde se mostram imagens para justificar a “colcha de retalhos”. A figura aparece em meio primeiro plano, em $\frac{3}{4}$ (GERBASE, 2012, p. 100-104).

angolano, mas, em todo o momento, mostra-se uma forma de releitura do próprio passado, do processo dos conflitos de Angola, a partir de Luanda, segundo a passagem:

Caley: - Isto, na vida comum, na linguagem comum, é a identidade angolana Criou-se... Em senso comum, ou seja, na vida real dos angolanos, a partir da delimitação do território, a partir da língua que nós falamos, a partir da luta comum contra o colonialismo, a partir dessa movimentação que o sistema colonial fez na nossa sociedade – no içar da bandeira, na luta pela libertação nacional – criamos a ideia de algo que existe entre nós. Falamos, conhecemos os pratos nossos se trocam, nos vestimos da mesma forma... o indivíduo vai pra fora e dizem perfeitamente que... Que aquele é angolano. A pessoa vai pra Portugal, e fica completamente desadaptado... Porque quer ficar no seu seio... Eu sou angolano (OXALÁ CRESCAM PITANGAS, 20'57 - 21'49).

A questão da língua é um elemento importante para a compreensão das mudanças ocorridas nas estruturas coloniais no pós-independência. Após a descolonização, o MPLA buscou, através das práticas de ensino, a oficialização do português como língua comum. Contudo, em Angola, há uma infinidade de grupos etno-linguísticos. A obra cinematográfica, apesar da relativa carência de incentivo financeiro, é toda narrada em português, o que demonstra o vínculo com a Comunidade dos Países de Língua Portuguesa (CPLP) na produção. As legendas realizadas em inglês mostram a tentativa de apresentar esta obra para um grande público, além da própria comunidade dos CPLP. O papel da música também é destacado na narrativa de Caley:

Caley: - Às vezes, costumo dizer que vocês não sabem quem são os angolanos. Primeiro, porque nós temos que ver espaços antigos, espaços sociais e políticos antigos, etno-linguísticos... Outros estratos que surgiram do sistema colonial. Temos hoje dois polos que olharmos, com muitos olhos, olhos de olhar, a música e o esporte, em termos de construção daquilo que os angolanos querem ser. A música olha felizmente, aqui em Angola, a música está a frente de nós, na criatividade, na forma de, até mesmo de denúncia de situações que nós não somos muito palpáveis. Nós criamos por exemplo o Kuduro, que no princípio toda gente não percebia. Hoje toda gente nossa, amanhã, toda gente vai perceber. Quais são as circunstâncias que fizeram aparecer essa música? As circunstâncias...mas aqui dentro o indivíduo sente a música, uma criatividade só nossa, muito agradável. Todas as semanas o indivíduo sente, que a música hoje, com a paz, com os últimos três anos de paz, então é fenomenal. (OXALÁ CRESCAM PITANGAS, 22'57 - 24'16)¹⁹⁰.

Sobre a questão dos roubos, presente na narrativa de outros indivíduos como a irmã Domingas, Caley aborda:

Caley: - Os angolanos criam até a mentira para ganhar o dinheiro, ela, a forma de tirar o dinheiro de alguém é criada aqui no **sambila**, passado um pouquinho no

¹⁹⁰ Novamente, há o recurso da utilização de outras imagens para justificar a narrativa.

rocha pinto, passado um pouquinho em todo o canto. Ela é articulada, dois jovens, fazem uma artimanha para roubar uma carteira e esta fórmula pega e imediatamente se espalha [...] **Nós ensinamos os grupos sul-africanos a fórmula de como deve roubar de uma mão pra outra**, as técnicas de roubar. Eu vou citar muitas fórmulas disso, primeiro, a cidade de Luanda é muito cosmopolita. Segundo nós, desde a independência fomos confrontados com a influência de povos diversos. Temos que ter isso em conta, a História de Angola está muito ligada a internacionalização. [...] Nós devemos tirar a positividade nisto. Porque se nós somos bons, em, af, aflabar, em simular, também devemos ser bons na ciência não é? É agora que devemos, pra mim, lamento só o seguinte, não estamos a estimular o suficiente para as crianças estudarem. Isto que é for, a parte muito negativa, é agora também, da mesma for, maneira que, a criança começa, para atingir o seu objetivo, com dois, duas, três crianças criam uma artimanha. Como vamos ter a carteira daquela senhora? e criam uma fórmula que eu vejo, que nunca ouvi falar e tiram a carteira. Essas crianças devem ir à escola não é? Para fazer uma artimanha como deve ser. A uma grande capacidade de ação entre os angolanos. (OXALÁ CRESCAM PITANGAS, 50°07 - 53°03)¹⁹¹

A questão do trabalho honesto aparece em diversos elementos dentro da construção da narrativa. A presença de uma cidade informal dentro da cidade e da cidade das crianças reforça a importância do trabalho para construir uma nova Angola. Em diversos planos há um enquadramento fotográfico intencional dentro das imagens em movimento, para ilustrar e reforçar o discurso.



Figura 10 – OXALÁ CRESCAM PITANGAS, 45°08.¹⁹²

¹⁹¹ Grifo nosso para destacar a palavra *sambila*, que corresponde à região do sambizanga. Grifo nosso para demonstrar novamente os impasses com a África do Sul. No último segmento há barulhos externos de crianças.

¹⁹² Meio primeiro Plano, ângulo normal, frontal (GERBASE, 2012, p. 100-104).



Figura 11 – Da esquerda para a direita, de cima para baixo: OXALÁ CRESCAM PITANGAS, 39’29; 45’11; 44’17; 44’34.¹⁹³

José Luis Mendonça afirma que Luanda é a cidade do barulho e do experimentalismo e trabalho. Conforme o narrador:

José: Eu fiz uma crônica que é “o maior parque de diversões do mundo”, que é Luanda, Luanda é o maior parque de diversões do mundo e defini dois aspectos, o primeiro é a “corrida da fórmula de raça”, são os *candongueiros* e outro aspecto é o bagulho é, as batucadas¹⁹⁴. [...] Temos uma cidade que é um caos no tempo, é um caos em termos de habitação, em termos de trânsito e também em termos de mercado, porque o mercado é agora feito na rua. Este caos tornou Luanda uma cidade surrealista, onde é possível criar-se diversas histórias né, então é uma nova fonte de inspiração pra essa cidade que à primeira vista é um caos mas, tem, tem algo. (OXALÁ CRESCAM PITANGAS, 3’29 - 4’49)

Essa nova Luanda, pós guerra é afirmada como a melhor cidade do mundo pelo grupo de jovens da van (OXALÁ CRESCAM PITANGAS, 4’57- 5’15): “Eu consigo estar, eu consigo viver em Luanda, acho que se fosse para uma outra banda¹⁹⁵ ia levar séculos para me adaptar e me reinventar. - É a melhor cidade do mundo; - Melhor cidade do mundo, Luanda. - Por quem?”

¹⁹³ A esquerda acima, primeiro plano ou *close-up (close)*, *plongée* (GERBASE, 2012, p. 100-102). Direita acima, meio primeiro plano, $\frac{3}{4}$ (GERBASE, 2012, p. 100-104). Abaixo a esquerda, Meio primeiro plano, contra-plogée, frontal (GERBASE, 2012, p. 100-108) e por fim, a direita, meio primeiro plano, ângulo normal, $\frac{3}{4}$ (GERASE, 2012, p. 100-108).

¹⁹⁴ Candongueiros é o nome popular dado para os veículos de transporte de pessoas, “as vans”.

¹⁹⁵ “Banda” é sinônimo de “lugar”.

Neste pequeno diálogo, os problemas cotidianos como os gatos de água e de luz são abordados, assim como elementos da falta de regra na cidade. Conforme Indira Mateta, “Olissassa”, isso é uma coisa que precisa mudar em Luanda (OXALÁ CRESÇAM PITANGAS, 7’27-7’55):

Indira: - “Há muita gente, tá todo mundo concentrado aqui, o caos é isso, muita gente na rua a pedir. Aqui há de tudo, tem, núcleos das províncias todas; (-Tem américa, aqui tem Benguela, tem Sumbe, tem Huambo), -Aqui sente-se Angola, em Luanda sente-se a angola, o povo de Angola ta todo aqui concentrado. Fugiram nas guerras e não sei quantos concentraram-se aqui. Então aqui há de tudo, daqui consegues ver Angola”.

Segundo ainda José Luis Mendonça (OXALÁ CRESÇAM PITANGAS, 55’32-56’08) sobre os hábitos cotidianos do luandense. O autor remete novamente a sua fala para a literatura e para a questão musical através do Kizomba:

José: - Luandino Vieira tem no seu livro acho que é “Luuanda, bobo a mu luanda jikula meso”, é Luanda abre o olho, deve ser por isso, tentar mentir a aquela coisa de não pagar as dívidas, isso é próprio do luandense. A vida em Luanda é muito dura, os salários não são compatíveis, os salários atrasam. Então por isso que é o mercado informal. O Kizomba é o tubo de escape, para as pessoas esquecerem tudo, sempre alguém que paga um copo, uma cerveja, sempre que foi um quilape, um fiado, então as vezes não se paga e aí mais uma causa do conflito. existem muitas dívidas.

A partir dessa afirmação, há um corte de plano de sua fala para o estabelecimento da continuação da sequência agora reafirmando as suas colocações, novamente com o diálogo de Indira Mateta, “Olissassa” com seus amigos, desta vez, fora da van. Conforme os jovens, o luandense prefere estar na noite a pagar suas dívidas, prefere gastar aquilo que não tem para ostentar, mesmo não possuindo moradia própria. Os rappers do MCK reafirmam a questão da noite e das saídas como espaço para fugir dos problemas.

Nestes planos que formam a sequência de fala dos rappers, como visto anteriormente, aparece a questão de gênero com a moça ligando para um dos rapazes. A pouca presença feminina na obra se confirma através de relacionamentos. Indira Mateta afirma (OXALÁ CRESÇAM PITANGAS, 57’54 - 58’54): “são, são, são, os homens em Luanda são mulherengos sim, mas também as meninas em Luanda são muito atiradiças”.

O trânsito informal também é abordado na obra. A profissão apesar de desmerecida pela sociedade é presente em grande parte da narrativa. Com uma economia alternativa, de uma cidade dentro da cidade, as kombis de taxis são constantes. Há também a cidade das crianças dentro desse mercado informal. Como afirma Santos (2015) há um mercado

informal na cidade dentro da cidade, dado pela herança colonial. Os *mussekés* que foram levantados como espaço da formação da “angolanidade”, através da música entre outros elementos, como afirma Moorman (2008), após a independência em 1975, carecem de diversas estruturas básicas de vida e de direito à cidadania até os dias atuais. Segundo Santos (2015, p. 99-100):

A esmola, a lavagem de carros e diferentes formas de frete têm sido o ofício de algumas crianças de rua em Luanda. Com o dinheiro arrecadado, fruto de seu esforço, parte vai para a alimentação, parte para vestuário. Contudo, a sorte nem sempre bate à porta. Expostas ao perigo, as crianças enfrentam chuva, frio e fome. Muitas vezes, o recurso é cheirar gasolina para enganar o estômago.¹⁹⁶

Na narrativa *Oxalá Cresçam Pitangas*, essa mistura por hora segue um viés positivo e por hora um viés melancólico. Os *mussekés* na obra aparecem integrados a sociedade, mas no período quando esta obra estava sendo realizada foi justamente as primeiras eleições após o término da última guerra civil. Enquanto a realidade dos *mussekés* é uma, o mercado imobiliário no período de filmagem da obra é outro. Como ressalta Santos (2008, p. 106) “Eis a essência tanto da violência como o uso da força, sob pretexto da ordem e da paz. Paz, que paz? Para quem essa paz?”, relatando sobre as pessoas que são mortas diariamente dentro da própria capital da “angolanidade”. Ainda segundo o mesmo:

É em nome do desenvolvimento nacional que o Estado justifica a necessidade de mercado, não da produção, mas do consumo e da distribuição, assim como a aliança firmada entre as elites angolanas, investidores dos quatro cantos e as grandes empresas estrangeiras. Entretanto, o mercado de consumo em questão permanece fora de alcance da maioria dos moradores dos musseques, e a produção nacional é insuficiente. Este mesmo Estado argumenta que seu direito é hegemônico e que tem o direito de usá-lo a seu bel-prazer. Pode ainda ditar as leis e fazer justiça segundo o seu próprio arbítrio e em proveito de seus aliados, sem respeitar ou reconhecer aqueles que chama de seus sujeitos. Defrontamo-nos, de fato, com uma situação em que as populações dos musseques de Luanda encontram-se sitiadas em condição de extrema pobreza, porque consideradas culpadas de indolência e constringidas a interagir justamente com quem assim as estigmatizou. (SANTOS, 2015, p. 106-107)

Os candogueiros, as kinguilas, os doleiros e os zungueiros¹⁹⁷ luandenses, apesar de existirem na sociedade da nova angola não são totalmente integrados à mesma. Paralelo a

¹⁹⁶ Dados relativos sobre a primeira fase da urbanização em Luanda (do término da guerra até passando alguns anos das primeiras eleições) são extremamente variáveis, não se tem dados concretos sobre quantas pessoas vivem nos mussekés, na cidade de Luanda, entre outras estimativas de dados básicas.

¹⁹⁷ Candogueiros são operadores informais ligados à área de trânsito. Kinguilas são o trabalho de mulheres que trabalham nas divisas em mercados informais e ilegais. Os doleiros são pessoas que trabalham como banqueiros informais, fazendo empréstimos. E os zungueiros são mercadores de rua.

isso, há um medo eminente do retorno de uma nova guerra civil mais abrangente, apesar do direito da vida luandense ainda valer mais para uns do que para outros.

Como afirma Pocock (2003, p. 25-35), muitas vezes para compreendermos uma determinada linguagem, devemos levar em consideração os seus usos. No período das independências (1975), a cidade de Luanda foi abordada pela elite política emergente como a cidade do moderno, a cidade das “misturas” distinguindo-se assim da “outra” Angola do “Huambo”. Essas construções se deram justamente através do espaço dos *mussekes*, pela busca da luta contra o colonialismo, e estavam presentes através de elementos como a música, a literatura, o esporte e os clubes recreativos. Passadas duas guerras civis distintas, a capital da “angolanidade”, onde há os *mussekes* de toda a “Angola”, ainda se utiliza da tática da violência com as populações mais periféricas. As novas obras cinematográficas angolanas que tem ou passam por algum vínculo com o IACAM, ainda trazem a capital de Luanda como espaço da “angolanidade”, mesma tática utilizada por diretores na formação inicial dos aparelhos do LNC e do IAC entre 1975-1977. Apesar dos diretores possuírem uma visão crítica sobre os problemas sociais em Angola, percebe-se a utilização da obra vinculada a frentes do MPLA, principalmente através das músicas utilizadas no filme (apesar da presença dos rappers), assim como pela abordagem de Chicão, Caley e a existência do livro *Mögen Pitangas wachsen, a posteriori*, onde há fragmentos de abertura com textos de Agostinho Neto.

O tema das dificuldades dentro dos *mussekes* é o eixo principal da próxima obra que vamos analisar, *É dreda ser Angolano* (2006/8). Se *Oxalá Cresçam Pitangas* (2005/7) traz uma mensagem bastante positiva, e por vezes melancólica, em diversos aspectos para se pensar nos novos tempos, em *É Dreda*, a política de morte e de sobrevivência se torna uma constante¹⁹⁸.

¹⁹⁸ Mbembe (2001) ao abordar sobre o pós-colonialismo utiliza-se do conceito de pós-colônia, justamente para estabelecer algumas relações do que para o autor é uma política neocolonial. Seus conceitos podem ser verificados através da obra *On the postcolony* (MBEMBE, Achille. **On the postcolony**. London: California: University of California, 2001).

5 É DREDA SER ANGOLANO (2006-8): O/SER/ESTAR DREDA

Nesta seção analisaremos a obra *É Dreda ser Angolano* (2006/2008). O filme, que não tinha como intuito de tornar-se filme, está vinculado ao cinema da poeira. No primeiro momento, veremos o contexto de produção. Logo após, a relação com a musicalidade e, por fim, os *mussekes* angolanos. A obra é uma realização do coletivo Fazuma e vinculada à cena *rapper* angolana. A partir do álbum do conjunto Ngonguenha, *Ngonguenhação*, de 2004, surgiu a ideia de se pensar um filme que misturasse a batida do rap com as questões sociais angolanas de uma sociedade que vive nos *mussekes*, como veremos a seguir.

5.1 É DREDA EM ÁLBUM/FILME

Angola, após passar por duas guerras civis distintas, sua capital é dividida por espaços geoeconômicos distintos. Grande parcela dos indivíduos que vieram das províncias, tanto da guerra civil (1975-1992), tanto da guerra pós eleitoral (1992-2002), residem na cidade de Luanda na região dos *musseques*, ou *mussekes*. A obra fílmica *É Dreda ser Angolano* se detém nas regiões periféricas angolanas e principalmente na questão das informações vindas da rádio através do transporte coletivo e de entrevistas das *Bwalas*¹⁹⁹.

O filme não tinha como intenção se ser uma obra fílmica. Baseado na obra de CD *Ngonguenhação*, do conjunto Ngonguenha, a obra inicia mostrando que é uma produção da rádio Fazuma (vinculada ao coletivo Fazuma)²⁰⁰. A importância da rádio alternativa dentro dos taxis populares (destacando o trabalho dos Candongueiros), bem como a circulação dos taxis, é o que liga as variadas sequências da obra.

¹⁹⁹ *Bwala* é um termo que remete a meu lugar, minha rua, lugar de origem identitário.

²⁰⁰ Capa de dvd da obra no anexo V. No cd também há a imagem de Feliciano Francisco Miguel. As músicas presentes na obra são na maioria as músicas do cd. Fazem parte do CD as seguintes faixas musicais: Kandongueiro / Conductor; Jimona dya ixi / Keita Mayanda com MCK; Pão burro / Phay Grand; É dreda ser angolano / Conjunto Ngonguenha; Atrás do prejuízo / MCK; Angolywood / Cocas o FSM; Quem te mandou / Leonardo Wawuti; Música pro sol que nasce / Keita Mayanda; Nós e vocês / Conductor; A nossa costelinha nómada / Ikonoklasta; Liberdade / Das Primeiro; O silêncio também fala / MCK; Patentes que falam / Ikonoklasta; Faixa bônus: [Interlúdio]; De faia/Os Turbantes. No filme estão presentes as músicas: Kandongueiro / Conductor; Gamela/PlayGrand; Jetu-Jetu/Conductor; Atrás do prejuízo/MCK e Beto Almeida (clipe); Liberdade / Das Primeiro; Choro de um continente/Conductor; Remember/Sebem; De Fala/Os turbantes (clipe de Ikonoklasta); Freestyle do Movimento/ Mc Sembele; Nós e vocês/Conductor, É dreda ser Angolano/ Cojuntio Ngonguenha (clipe com a montagem da Uhu Faz Misso); Ninjas/ Phay Grand; Jimonta Dya Ix/ Keita Maynda e MCK, além da batida Bazuca presente no início da abertura do filme, mas que não está creditada nos créditos finais.

O conjunto Ngonguenha surgiu em meados de 2002, com o objetivo de formar uma música mais “angolana”. Com a participação de Ikonoklasta, Leonardo Wawuti, Keita Miranda e Conductor.

Sendo altamente musical, o filme em seus primeiros planos de abertura mostra uma tela preta, com a música Bazuca²⁰¹ ao fundo. Nos planos seguintes é mostrada as mensagens, antes da abertura do nome do filme, formulando, assim a primeira sequência:

Angola (nome que deriva da palavra Bantu Ngola) é um dos países da costa ocidental do continente africano. Foi colonizada no século XV pelos portugueses, passou para o domínio holandês entre 1961-1648 e manteve seu estatuto de colônia até 1975.

Após as lutas armadas motivadas pela conferência de Berlim em 1884-85 e pela libertação do colonialismo português entre 1960-1974, os 26 anos de guerra civil provocaram o deslocamento de 2 milhões de habitantes e terão afectado mais de 4 milhões de Angolanos.

Desde 1992, Angola rege-se por uma “democracia multipartidária” personalizada na figura de José Eduardo dos Santos e na promessa de eleições livres. É suposto esse kandogueiro arrancar de vez em 2008.

A equipa angolana de basquetebol, ganhou 8 campeonatos africanos desde 1989, participou de 5 fases finais do Campeonato do Mundo e tem marcado presença em todos os Jogos Olímpicos desde 1992, proporcionando algumas razões para o povo angolano sorrir.

Apesar da riqueza do subsolo do país, a população angolana vive em condições de extrema pobreza, com menos de 2 euros por dia. Angola possui as maiores taxas de fecundidade e de mortalidade infantil do mundo.

Ovimbundo, quimbundo, bakongo, bosquímano, mestiço, branco.

O Umbundo, o Kibumbo, o Kicongo e o Português.

O Kizomba, o semba, a rebita, a cabetula e o kuduro.

Tudo isso são formas de ser, falar, cantar, dançar, sentir em Angola. (É DREDA SER ANGOLANO, 00'17- 01'43)

A obra conta com a presença de MCK e Keita, e aborda locais como a sambila (Sambizanga) e o Rocha Pinto, como na obra *Oxalá Cresçam Pitangas*. Ainda conta com a presença de Joel, Afro, Iconoklasta, Luaty Beirão (através das músicas), o grupo musical Tubantes, Shunnoz, Fridolim, Sebem, MC Sembele, Pedro Coqueirão²⁰², que aparece nas falas de várias narrativas gravando e entrevistando. Além disso, ainda conta com a presença de diversas pessoas comuns, como Abreu Luis Kissua, pessoas da região do Maculusso (do

²⁰¹ A música também é enredo principal do filme Angola Año Cero, realizado por um cineasta cubano Ever Miranda Palacio que afirma o que está acontecendo hoje na cidade de Luanda com a população é crime. Luaty Beirão afirma que o governo teve muitos contatos com o próprio colonialismo, então, apesar da independência, as práticas de patrimonialismo e o centralismo administrativo ainda são presentes. A produção ainda aborda a falta de presença feminina pública na sociedade e questões de identidade após o término da guerra pós-eleitoral em 2002, além da corrupção de grandes empresas. O filme é uma produção da Orion e Look comunicação. A música pode ser conferida em: <https://vimeo.com/pedrocoquenao> Acesso em: 14 abril 2020.

²⁰² A maioria das pessoas são vinculadas a cena kudurista ou *rappers* em Angola, sendo eles angolanos ou angolanos que viveram em algum momento em Portugal, como é o caso de Pedro Coqueirão.

Ingombota), Feliciano Francisco Miguel (que chegou em Luanda da região do Malange), entre outros personagens sem nome, principalmente crianças e jovens.

O conjunto é composto por Ikonoclasta, Leonardo Wawiti, Keita Mayanda e demais músicos. O grupo se formou em 2002. A obra é uma produção luso-angolana com a fotografia realizada por Sista Clementina e som do Dj Mupla. Sua montagem foi realizada por Pedro Coqueirão. Na própria obra, é possível verificar problemas com a polícia angolana que queria impedir a filmagem²⁰³ (na sequência 56'56 a 01'01,58). A obra fez parte de amostras como Seleção Indie, videodocumentário na Nacional Vimus, prémio de Júri na amostra jovem Mostralíngua e selecionado na CineportBrasil²⁰⁴.

A conotação “é dreda” ganha uma noção tanto positiva quando negativa. “É dreda” ganha a conotação tanto de “legal”, da “moda ser angolano”, mas também é “complicado ser angolano” devido às dificuldades do país. A música *É Dreda ser Angolano* também segue nesse sentido, tanto de “adjetivo pejorativo” e de crítica social, como de “é bacana ser angolano”. Logo, a obra apresenta uma ambiguidade de discursos que reflete seu contexto de produção.

5.2 A MUSICALIDADE EM DREDA: DENÚNCIA E (RE)INTEGRAÇÃO SOCIAL

A obra *É Dreda ser Angolano*, assim como o filme *Oxalá Cresçam Pitangas*, é altamente musical. Logo em seus primeiros planos, nas trocas de sequências e/ou cenas, é observável a utilização da música, seja ela a que se é possível ouvir para fora do filme, seja de recortes para efeitos, além da própria trilha com a música *É Dreda ser Angolano* que é cantada por diversos componentes num clipe expandido em uns de seus momentos finais, para assentar o desfecho da obra. (É DREDA SER ANGOLANO, 52'00-56'54)²⁰⁵.

²⁰³ MCK, anos posteriores ao lançamento da obra realiza uma série de denúncias de uma lei criada em 2011 que dificulta o acesso a shows e realizações culturais. A lei 111/11, que pode ser conferida através da reportagem: <https://www.makaangola.org/2016/11/governo-retalia-mais-um-concerto-de-mck-proibido/> acesso em 15 de mai. 2020.

²⁰⁴ IndieLisboa: <https://indielisboa.com/movies/dreda-ser-angolano/>. Acesso em 27 de mar. 2020; Matéria do festival Vimus: <https://www.jn.pt/feeds/lusa/festival-vimus-e-dreda-ser-angolano-vencedor-do-premio-de-melhor-videodocumentario-nacional-1011940.html> Acesso em 27 mar. 2020; A edição do Cineport ocorreu em João Pessoa, o festival é voltado para obras de iniciativa PALOP. Infelizmente, no momento da escrita deste trabalho o site oficial do festival constava fora do ar. Por estar vinculado a cena hip-hop, kudurista e rapper angolana, a obra é disponibilizada na página pessoal de Pedro Coqueirão do vimeo, assim como divulgada em espaços vinculados a música. No site oficial da RTP consta fragmentos da dificuldade da realização do documentário: <https://www.youtube.com/watch?v=T7ZrwfTEZwE> Acesso em 27 de mar. 2020.

²⁰⁵ As letras das músicas podem ser conferidas no Anexo W.

Começando a obra através dos taxis, a rádio Fazuma tem como objetivo trazer um jornal de notícias e musicalidades, onde ainda com espaço para propagandas comerciais como a propaganda de uma Fanta de morango (É DREDA SER ANGOLANO, 46'14-46'47), além de algumas críticas e piadas à cerveja Cuca no decorrer da obra. Ao acabar a transmissão da rádio, os passageiros saem do candongueiro.

A presença feminina dentro do táxi é pequena, mostrando apenas uma mulher ao fundo, que ora está à direita e ora está à esquerda. No decorrer de toda a narrativa há apenas a presença feminina através da imagem de crianças (*kanucas*) que nas suas *bualas* (ou *bwalas*) relatam o desconhecimento de condições básicas, como o direito a eletricidade em suas casas, ou da senhora Feliciano Francisco Miguel, que, no momento, tinha oitenta e cinco anos e é Malange, mas encontrava-se em Luanda há treze anos. Ou seja, há menos presença feminina do que na obra *Oxalá Cresçam Pitangas*.

Os *rappers*, muitas vezes, admiradores do movimento kudurista, são todos do sexo masculino. Apesar das críticas ao que está ocorrendo em Luanda através da música, em nenhum momento as músicas abordam temas relacionados a violência de gênero ou demais dificuldades das mulheres na sociedade.



Figura 12 – Da esquerda para a direita: É DREDA SER ANGOLANO, 03'49 e 01'06'24²⁰⁶

A presença *rapper* na obra busca trazer elementos vinculados ao kuduro. O movimento kudurista surgiu em Angola através de jovens aspirantes da música eletrônica nos anos de 1990. Apesar de ser um fenômeno nacional na atualidade, no decorrer dos anos de 1990 e início dos anos 2000, a música não era vista com bons olhos por grande parte dos

²⁰⁶ À esquerda, primeiríssimo plano, frontal, ¾ (GERBASE, 2012, p. 100-104) e à direita, plano fechado (GERBASE, 2012, p. 97)

pioneiros do semba. Cornélio Caley, em *Oxalá Cresçam Pitangas*, afirma que Angola está a fazer coisas novas e um dos exemplos é a jovem música angolana, entretanto ainda há uma grande carência de estudos sobre o movimento kudurista em Angola, sendo muito mais descrito e detalhado através de bandas portuguesas, como Buraka Som Sistema em Portugal, e a repercussão do movimento no Brasil (MARCON, 2012). Assim como diversas obras fílmicas que tem como objetivo a divulgação do movimento musical, *É Dreda ser Angolano* realiza entrevistas com músicos vinculados ao movimento kudurista²⁰⁷. É observável na obra, igualmente, a carência de recursos para a produção fílmica, assim como em diversos títulos de ficção dos cineastas vinculados ao cinema do gueto ou da poeira²⁰⁸.

Conforme vimos em *Oxalá Cresçam Pitangas*, onde o semba é mais presente, ele também tem as suas origens nas regiões periféricas de Luanda, de acordo com Moorman (2008). As associações futebolísticas, clubes de recreação, e as musicalidades eram uma forma de união num período ainda marcado pelo colonialismo. Com a revolução dos cravos em 1974 e conseqüentemente a independência em 1975, essas musicalidades ganham seus espaços para se pensar políticas vinculadas à “angolanidade”, onde o papel da rádio torna-se fundamental. Segundo Moorman:

Print and radio ‘were butteressed at the level of common people by various popular singers like David Zé, Urbano de Castro, Artur Nunes and others like them who composed and songs that told the people what all the problems of the country were all about, and where the nations was heading to. Communications media, of which music was one component, proved central to the MPLA’s ability to establish its presence throughout the Angolan territory. Thanks to these media and to its military, the party controlled Luanda and twelve of the country’s sixteen provinces by November 1975. (MOORMAN, 2008, p. 169)

Figuras como David Zé serão de grande influência para rappers como MCK. O artista morreu na crise nitista em 1977, onde entre os anos de 1977-79 (ano da morte de Agostinho Neto) o partido passa por diversas crises internas devido as suas mudanças políticas. É ainda neste mesmo período que o partido anexa a sigla PT (Partido dos

²⁰⁷ A respeito dessas obras ver a nota de rodapé 127. Além da cena *rapper*, o movimento do metal tem realizado diversas críticas à sociedade angolana da atualidade. O documentário *Death Metal Angola* (2012) de Jeremy Xido, aborda um pouco desse cenário. Melina Aparecida dos Santos Silva tem trabalhado com a influência do metal angolano no Brasil em sua tese de doutorado e pós-doutorado. Ver: SILVA, Melina Aparecida dos Santos. **We Do Rock Too: Os percursos do gênero musical metal ao longo do movimento do rock angolano**. 2018. Rio de Janeiro. (Doutorado em Comunicação) - Programa de pós graduação em Comunicação, UFF, Rio de Janeiro, 2018.

²⁰⁸ Este cinema se baseia muito nas obras ficcionais ao estilo “Jackie Chan”. Jackie Chan fazia muito sucesso na sociedade angolana. Entretanto, há inúmeras dificuldades para a realização desse cinema, apesar do sucesso de bilheteria. O caso mais trágico foi a morte de atores na filmagem de uma obra <https://www.estadao.com.br/noticias/geral,atores-sao-mortos-durante-filmagem-de-assalto-em-angola,97753> Acesso em 04 de abril 2020.

Trabalhadores), que será retirada apenas com a tentativa de reabertura nas eleições dos anos de 1990. A morte de membros de alas opostas dentro do MPLA são de forte influência para os grupos de hip-hop dos anos de 1990 a 2000, buscando através dessa morte física, mostrar a morte simbólica que ocorre no cotidiano por causa das tentativas de se mostrar uma sociedade unificada em torno de um MPLA e de que tudo está bem e caminha para a democracia²⁰⁹.

Lázaro e Silva (2016, p. 43-47) afirmam que essas musicalidades vinculadas ao rap e ao *breakdance* eram vistas com desdém por serem de origem afro-americana para os mais velhos, mas atraía o público jovem. A entrada do movimento hip-hop também ocorria com a tentativa de abertura política nos anos de 1990 e o sonho da transição social da guerra para a paz.

É com a introdução no mercado interno de novos produtos, causa da alteração dos padrões de consumo das populações urbanas e semiurbanas, que apareceriam, à parte os bens electrónicos e alimentares, os primeiros filmes e vídeo-clipes de *breakdance*, alguns dos quais, como *'Breakin'* (1984) de Joel Silberg, exibidos nos cinemas de Luanda e em rede nacional pela Televisão Popular de Angola (TPA), então único canal de televisão com transmissão para todo o país. O fascínio pelo novo estilo de dança no seio da juventude foi imediato, pois, além da novidade em si, ele representava o que havia de mais moderno e avançado na cultura juvenil mundial, exalando o progresso e vindo ao encontro de uma efervescência já existente em torno da dança de rua. Por outro lado, ele correspondia com o espírito de irreverência e a necessidade de afirmação social, ou de se fazer ouvir, do que a juventude se via privada, tanto pelas contingências da guerra civil quanto pelo autoritarismo do Estado, o qual ainda detinha certo controlo do campo cultural, fruto de uma herança centralista. (LÁZARO; SILVA, 2016, p. 44-45)

Além disso, a influência de *rappers* como Gabriel, o Pensador, fizeram aos poucos o *breakdance* perder seu espaço, já que existiam outros estilos de dança de rua bastante fortes surgindo no período. Segundo os autores:

No final da década de 1980 e início da de 90, a dança de rua tornou-se uma actividade artística bastante divulgada e praticada em certas regiões de Angola, principalmente na capital, em virtude do surgimento de vários estilos de dança, ligados ou não ao carnaval, tais como a *kabetula*, a *bungula*, a *vaiola* e o *kwassa kwassa*, este último proveniente do então Zaire, actual República Democrática do Congo (LÁZARO; SILVA, 2016, p. 46)

²⁰⁹ Moorman (2008, p. 188) afirma que entre os anos de 1997-1998 foi lançada a coleção Ritmos Angolanos, como veremos a seguir foi no decorrer dos anos de 1980 e 1990 que o movimento hip-hop surge em Angola, se distinguindo entre a velha geração (anos de 1980) e a nova (anos de 1990).

Bandas como Filhos da Ala Leste faziam críticas ao governo. Na música *Ideal da Paz* (1999), há a crítica dos músicos pela sua participação quando crianças na Organização do Pioneiro Angolano (OPA), destinada para o recrutamento de crianças e jovens. Depois do recrutamento com toda uma política e ensino próprios voltados para as diretrizes do partido, os jovens passavam pela organização da JMPLA (Juventude Movimento Popular de Libertação de Angola) (LÁZARO; SILVA, 2016, p. 46-47). Músicas como *Angola Profunda* (1999) já retratavam um país com uma política paralela baseada no petróleo e na exploração de diamantes, assim como diversos rappers da atualidade num contexto de paz após a guerra pós-eleitoral²¹⁰.

Neste mesmo período, como vimos, surge o movimento kudurista. Apesar de serem estilos musicais diferenciados, o diálogo é presente. Dog Murras, por exemplo, era integrante do movimento *rapper* e migra para o movimento kudurista. Músicos como os integrantes do MCK, que estão presentes em ambas as narrativas fílmicas, não discordam da importância do kuduro para a sociedade angolana num período quando se sonha com o fim da guerra dos anos de 1990, assim como, com o pós-guerra.

Em *Oxalá Cresçam Pitangas*, a primeira sequência após a abertura do filme é formada por rappers. Em *É Dreda ser Angolano*, o grupo MCK surge citado na rádio que toca o taxi, e sua primeira aparição nas imagens são a partir do clipe musical da canção (*É DREDA SER ANGOLANO*, 12'33-17'24, com a música *Atrás do prejuízo*). O clipe legitima as abordagens feitas por Afro na região dos bairros do Rocha Pinto e de Abreu Luis Kissua e de outro rapaz da região do Rocha Pinto, com as entrevistas realizadas por Pedro Coqueirão e Afro²¹¹.

MCK também entrevista o poeta Fridolim. Na sua entrevista há algumas definições do rap:

Locutor: [...] Diretamente da praça da Independência. MCK para aqueles que não nos escutam e que não estão devidamente familiarizados com o trabalho desse artista, quem é Fridolim?

MCK- O Fridolim é um dos poucos poetas, que além de lançar livros, além de aparecer em salas culturais a declamar a sua poesia, tem a preocupação de lançar discos. Eu sei que o Fridolim tem alguma inclinação, ou seja, oferece seu carinho com o movimento do hip-hop.

Fridolim: -Eu gosto do rap, porque, exatamente por causa dos perfumes que subjazem lá no útero do rap. Eu gosto do rap por causa da sua essência, aquilo que subjaz lá no útero, gosto dã dã dã, desses movimentos que cantam o rap como uma

²¹⁰ A banda possui apenas dois álbuns, o primeiro de 1999, ou seja, antes do fim da guerra e o segundo de circulação interna de 2010, ou seja, um pouco após as primeiras eleições angolanas.

²¹¹ Os integrantes do MCK também são os responsáveis pela entrevista a Shunnuz, que abordaremos a seguir.

forma de afirmação de uma forma de repudiar determinadas formas antissociais que surgem dentro de determinadas sociedades. É por causa disso, por causa desses *caris*²¹² é muito provável que se o rap fosse feito nas igrejas eu mesmo iria cantá-lo. Se fizesse no inferno fá-lo-ia, se fizesse no céu também, mas pra mim o mais importante é aquilo que está lá na gema mais concêntrica, na matriz mais interior do próprio rap é isso que me traz para essa vertente. (É DREDA SER ANGOLANO, 22'56-24'00)

Após tocar a música *Felicidade de Sebem*, Keita entrevista o artista. Segundo a sequência:

Locutor: Estas a sintonizar a rádio Dreda, a rádio mais recente aqui em Luanda. Acabamos de escutar o clássico kuduro, Felicidade de Sebem. Temos aqui outro dos repórteres especiais da rádio do dia, Keita Mayanda que está na casa do artista em questão para tirar a limpo uma velha pergunta sobre a origem do kuduro. É contigo Keita!

Cambio no mike

Keita: - Estamos em casa do Sebem, uma das figuras mais mediáticas quer do kuduro, quer da música angolana, bastante conhecido, radialista também, faz radio, e o sebem aqui é uma das referências mais antigas e mais importantes do kuduro. Sebem. Existe clara a polémica sobre o surgimento sobre quem deu origem ao kuduro.

Sebem: - Bem assim o Kuduro nasceu da verdade, verdadeiramente, desde nome, quem foi, quem atribuiu foi o Toni Amado. Toni Amado apareceu com muitas danças, dança do Jindungo, dança de sei o que, dança dunn, havia um remédio lá em Malange, um brututo. Ah um monte de coisa mongoloide a de ter enfim, quem dançasse com o estilo oooo mongoloide, coisas assim, então opa e ele foi aplicando vários vários nomes, nenhum deles, nem mongoloide, nem brututo, nem gato preto, nem nada nada pegou, mas o kuduro quando apareceu foi na altura que o Sebem estava a aparecer. Mas...é esse nome do kuduro é o que fazíamos no antigamente, agora já não não é, porque os beats aceleraram, as coisas mudaram nos angolanos não fizemos o techno, não sabemos fazer, não sabemos não, mas tudo que fazemos a base de um techno vai ser kuduro porque quem fez é o mangolé é o angolano, então é kuduro, não vamos chamar techno porque os angolanos não fazem techno então isto é dos cotas isto é abraçar porque nós talvez podíamos criar um outro nome, um tipo, um...um dance, dance mangolé, dance, dance, qualquer coisa, mas não não é nosso. Dance é da América, é dance, dance é da Europa, enfim, o kuduro é mesmo genuíno, é nosso. O nome que diz conosco, a dança, o estilo, tudo isso. Portanto, eu acredito que o kuduro é dado o nome do Toni Amado eu fui só o pioneiro dei um pulso total. Hoje em dia quem não faça kuduro que não me respeita é praticamente não tá a fazer nada. (não tá a fazer nada, não tá a fazer nada, não tá a fazer nada) (É DREDA SER ANGOLANO, 25'23-27'48)

Frank Marcon, entre outros pesquisadores, tem analisado as questões vinculadas a músicas kuduristas e outros ritmos a ela vinculados. Frank Marcon e Cláudio Tomás em *Kuduro, Juventude e estilo de vida*, afirmam (2012, p. 140):

O estilo de música e de dança que é hoje conhecido como kuduro, surgiu em Luanda, capital de Angola, entre os anos de 1995 e 1996, a partir de uma conflituosa tensão entre várias heranças históricas musicais e os universos espaciais constituídos — onde a linha que separa o asfalto do *musseque* supera a simples significação geográfica, na medida em que representa as metáforas da

²¹² Grifo nosso para a palavra *caris*: Entendemos que Fridolim disse *caris*, a legenda em inglês coloca características.

diferenciação estatutárias e da distribuição dos privilégios. [...] Naquele momento, o Governo restringiu os pesados subsídios estatais em vários setores desde a alimentação até a produção cultural, incluindo-se aí a literatura, o cinema e a música.

Com a crise no setor musical, onde cada vez mais artistas iam para o exterior, cenários independentes começam a crescer. Em 1996, cria-se o programa do Governo Nova Vida, com o objetivo de se valorizar a moeda do Kwansa e conter a inflação crescente, entretanto poucos se favorecem de fato com as iniciativas. Segundo os autores:

Lentamente se estabeleceu o quadro em que a economia se elevou e deslocou do peso da miséria generalizada. Poucos compartilhavam dos seus ganhos, apenas aqueles localizados muito perto da elite do poder político e outros que foram enriquecendo com o negócio da guerra: os generais do exército angolano (Rocha, 1999, p. 29). A especulação, a acumulação e o consumo desenfreado de bens de luxo se tornaram comuns a poucos. (TOMÁS; MARCON, 2012, p. 145)

Neste contexto surgem diversos músicos entre eles Tony Amado e Sebem. A autora Agneta Wilper (2011, p. 3-4) afirma que:

[...] pode-se distinguir três períodos no desenvolvimento do género. O primeiro vai de 1993 a 1995 e era ainda muito influenciado pelas batidas *tecno*. Era promovido na LAC, no programa Top Laser e também nas raves realizadas no Grupo Desportivo da Banca. De 1995 a 2003, seguiu-se uma vertente mais voltada para uma criação instrumental com cada vez menos influências do *tecno*, ou da *house music*. É quando a designação Kuduro, proveniente da dança, dá nome e identidade àquilo que se produzia como música. Finalmente, de 2003 aos tempos actuais, o estilo musical se impõe e ganha uma nova dinâmica, em termos de afirmação nacional e internacional. No Kuduro a música e a dança são inseparáveis. Esta, criada por Tony Amado, foi inspirada num filme onde o actor belga, Jean-Claude Van Damme dança embriagado, mas foram surgindo outros passos acompanhando as observações rítmicas, que iam dando corpo às músicas e forma e identidade ao estilo, imitando o movimento do quotidiano. Grande parte dos movimentos da dança é associado ao *break-dance*, em verdadeiras performances individuais ou em grupo, muito teatralizadas. Para além do movimento comum de base, distingue-se a performance individual do bailarino que actua com forte carga dramática. Fazem diversos movimentos teatralizados, como, por exemplo, imitar dementes, rastejar no chão como se estivessem em luta, dançar com as pernas voltadas para dentro como se tivessem muletas, falta de membros ou problemas físicos ou também simular imagens de famintos africanos, mostrando grande expressividade num rosto que por vezes tapam, cair no chão como levassem um tiro, sobretudo no kuduro *underground*. Inicialmente não existiam vozes femininas, mas, paulatinamente, alguns cantores foram fazendo duetos com raparigas que depois se autonomizaram. Os seus movimentos não apresentam a agilidade de pernas característica da movimentação masculina, revelando antes influências do “domboló” congolês, do “coupé decalé” e do funk carioca, em que sobressai o remexer dos quadris e coxas, apresentando, por vezes, uma linguagem vulgar desafiadora, apelativa de uma sensualidade exacerbada, quase pornográfica, mas de sucesso garantido. As letras, em gíria, também resultante de uma fusão linguística entre o português, kimbundo e alguns termos em inglês, são curtas, repetitivas ou com refrão, reflectindo temáticas simples e bem-humoradas, centradas sobre a vivência das classes mais pobres dos bairros periféricos ou com piadas sobre os concorrentes.

Ainda há a relação do hip-hop com o kuduro. Segundo Wilper (2011, p. 5-6):

O primeiro desenvolveu-se no final dos anos 70, como reivindicação social da juventude marginalizada da periferia, habitada essencialmente por imigrantes e afro-americanos. É compreensível o impacto deste movimento nos jovens angolanos dos bairros periféricos. No panorama musical mundial, nos anos 90, vivia-se a massificação da música electrónica e, em Luanda, ouvia-se Hip Hop, House Music, Techno, Rap, etc. Surgiram grupos de Hip-Hop com as mais diversas características, uns com maior consciência social e outros mais comerciais, mais agressivos e até mesmo românticos. O Kuduro tem sido rapidamente difundido nos Kandongueiros (táxis colectivos), comercializados pelos Zungueiros (vendedores de rua) e na internet. Constantemente surgem novas músicas que enriquecem o vocabulário de Luanda com novas expressões, ritmos e movimentos. Durante quase 20 anos, o kuduro teve pouco acesso à mídia. Na década de 90, Sebem, autor do primeiro grande sucesso deste género, ajudou a espalhar o som do Kuduro por toda a cidade de Luanda, através da Rádio Luanda. Actualmente, Sebem tem um programa na TV Nacional designado “Sempre a subir”. Continua a ser considerado por muitos como o “pai” do Kuduro, constituindo um ícone de moda e exibindo sempre roupas coloridas e extravagantes. O Kuduro é muito popular em toda a África de Língua Portuguesa, bem como nos subúrbios de Lisboa, sobretudo onde há um grande número de imigrantes angolanos e africanos.

Frank Marcon (2012), no artigo *O Kuduro- Estilos de Vida e os usos da Internet pela Juventude do Tempo presente*, afirma a importância do entendimento dos espaços da juventude nesse período e a utilização de novas tecnologias. Segundo o autor:

O kuduro também é conhecido nos EUA, na França, na Espanha, na África do Sul, entre outros países, tanto pelo fato da presença da imigração angolana ou da imigração crescente de pessoas de diferentes partes do mundo para Angola, mas fundamentalmente é um estilo conhecido porque não conhece fronteiras geopolíticas, por estar associado à produção a partir de computadores individuais, com uma lógica de circulação e audiência também articulada às tecnologias de informação e comunicação de trocas de arquivos digitais, pelo uso, como é o caso, dos microcomputadores e dos dispositivos móveis eletrônicos de comunicação. (MARCON, 2012).

Ainda é necessário lembrar que o kuduro surgiu inicialmente como dança, e a dança imitava movimentos corporais de filmes norte americanos, como já afirmou Wilper (2011). No Brasil o kuduro surgiu timidamente através dos imigrantes angolanos e depois por iniciativas vinculadas aos PALOP. Se misturando com o funk e o axé, o kuduro recebe novas ressignificações no país em virtude da diáspora. Em Salvador, Dog Murras tem participado dos carnavais baianos, por exemplo (MARCON, 2012).

A faixa de idade dos músicos kuduristas é dos treze aos dezesseis anos, podendo se estender a jovens de trinta e dois anos. Apesar da formulação da CPLP em 1996, o fluxo da língua e a busca pela afirmação afro-diaspórica interliga a música a vários locais além da

CPLP. É ainda necessário lembrar que o movimento kudurista não é unificado, havendo disputas entre os próprios grupos nos bairros de Luanda, como é o exemplo no filme *Guerra do Kuduro* (2010) de Henrique Narciso, onde o diretor faz um apelo pela utilização da não violência entre os bairros luandenses. (MARCON, 2013, p. 380).

Como vimos em *Oxalá Cresçam Pitangas*, o diretor Kiluanje Liberdade tem trabalhado com a relação das musicalidades nas sociedades, principalmente a angolana e portuguesa, e as suas obras também não passam despercebidas sobre o movimento kudurista. Marcon (2013, p. 383) ressalta os programas vinculados ao kuduro em espaços como a TPA, onde há programas como *Sempre Subir* (já citado anteriormente), além de entrevistas como o *Hora Quente*, o *Janela Aberta* e o *Tchilar*, além da musicalidade ser abertura para novelas como *Windeck*, que foi transmitida pela TV Brasil, no Brasil, após o sucesso da telenovela brasileira *Avenida Brasil* em território angolano.

Ou seja, apesar de o hip hop e do kuduro se fortalecerem nos anos de 1990, e ganharem espaços de destaque nos anos 2000, o hip hop ainda é visto com um certo medo pelo governo angolano por muitas vezes utilizar uma crítica bastante literal ao governo, apesar de o kuduro também o fazer, e por muitas vezes haver diálogo entre músicos do kuduro e da cena *rapper*. Marcon (2013), buscando entender o desenrolar da imprensa realiza, o levantamento de notícias em jornais como o *Público* entre os anos de 1995 a 1999, onde não encontra qualquer menção ao movimento. Além do *Jornal do Amanhã* e *Diário de Notícias*, sendo apenas anunciado o surgimento da banda Buraka Som Sistema em Portugal (MARCON, 2013, p. 386). Conforme o autor:

O curioso é que mesmo que a mídia tenha dado tal espaço e visibilidade ao grupo e ao kuduro, durante muito tempo o impacto deste nos jornais se resumiu ao BSS. [...] O kuduro há mais de anos está presente em localidades específicas de residências de imigrantes na área metropolitana de Lisboa (na periferia dos municípios: Amadora, Barreiros, Odivelas, Oeiras, Sintra, entre outros), onde se misturam outras formas musicais e plásticas de expressões juvenis, como o rap, o hip-hop e o reggae. Ele também aparece nas chamadas discotecas africanas, onde a música é reproduzida e difundida, bem como em eventos musicais específicos que lhe dão visibilidade mais difusa e efêmera, misturado a outros ritmos como afrobeat, afrohouse e kizomba. Além disto, o kuduro é confundido com outras formas de música eletrônica, em que a produção em microcomputadores e a criação dos bits, com ou sem ênfase às letras politizadas, também dão o tom a uma cena dance music animada por DJs. Nas denominadas discotecas africanas e nas diferentes festas culturais realizadas em Lisboa, as músicas e os músicos ganham maior visibilidade e ganham reconhecimento local onde circulam” (MARCON, 2013, p. 387-388).

Além dos festivais e da internet, atualmente o kuduro é transmitido em canais de rádio como a Antena 3 e a rádio África, e na TV através do Afromusic e RTP África.

(MARCON, 2013, p. 388). Outro elemento bastante peculiar é a classificação dos cds dentro das lojas de música. Marcon (2013, p. 389) afirma que:

Na FNAC, a divisão das secções de música não traz o “kuduro” como estilo autónomo (como o rock, o fado ou o MPB) e a venda dos discos dos BSS estão na sessão de “música eletrônica”, de música “dance music” ou de “música portuguesa”. Já os poucos discos de kuduro de artistas angolanos são classificados na secção “África” ou na secção de músicas dos “PALOPs”. Não há discos de kuduro de qualquer outro grupo de jovens imigrantes, muito menos qualquer um na classificação “música portuguesa”, esta é uma prerrogativa exclusiva do BSS.

No Brasil, além do kuduro vinculado ao carnaval, há uma forte cena kudurista no Rio de Janeiro, através de imigrantes angolanos, principalmente dos bairros do centro, na rua Riachuelo e no complexo da Maré. Na TV Record no Brasil, o programa *Hoje em Dia* abriu espaço para o kuduro no ano de 2008. Na Globo, o estilo se popularizou através da música *Dançar Kuduro*, de Latino, e algumas aparições sobre o estilo no programa *Esquenta* em 2013 (MARCON, 2013, p. 390-393).²¹³

Por fim, a obra traz novamente a figura de Fridolim, na praça da independência com o MCK. Nesta sequência encerramos a seção de entrevistas mais diretas sobre a musicalidade no filme, que se vincula com a literatura e outras formas artísticas de autoexpressão. Segundo a mesma:

MCK: - Mais do que as palavras, vamos passar para a parte prática de Fridolim. Fridolim, gostaríamos que fizemos uma declamação.
Praça da insônia
Praça da insônia sob as ruínas de Bagdá.
Vem comigo Maria. Vem.
Vem comigo Maria plantas ondas no vazio tímido das cidades no bordel da cidade amiga,
Amiga de bocas pendentes e suores martelados.
Vem mulher de corpo azedo. Mulher dos sonhos despenteados.
Oh cristal de rosa quebrada,
Vem plantar pétalas e saurilhas no amor cinzento da gravata
Gravata eleita capitão da noites,
noites que comem rostos felizes, de papagaios calados
e lábios que abraçam poeira azul no tabuleiro da rua
Oh morna rua
Vem Maria vem
Vem erguer um monumento ao sonho
No umbigo da febre que abre os botões na hora.
Pois a vida tem o mesmo preço tanto em Washington tanto em Bagdá
Mesmo valor aritmético como na Índia como no Paquistão
Por isso vem...

²¹³ Alguns depoimentos de artistas sobre o movimento podem ser conferidos em plataformas como Youtube a partir da leitura de Tomás e Marcon (2012): https://www.youtube.com/watch?feature=player_embedded&v=SdmR7AZS9cE#!. Acesso em: 19 abril 2020.

Vem plantar rosas na praça da insônia. Vem.
(É DREDA SER ANGOLANO, 48'48- 50'17)

A forte presença de MCK nas duas obras fílmicas mostram a repercussão da banda no cenário angolano, mesmo com fortes críticas dentro da sociedade. Como afirma Marta Lança no artigo *Luanda está a mexer! Hip Hop underground em Angola*.²¹⁴

Trincheira de Ideias foi suficiente para que as suas letras se espalhassem nos candongueiros de Luanda e nas províncias. Era coisa nova, assuntos e abordagens que não se ouvia com sotaque angolano, uma coragem que vinha agitar as águas. (LANÇA, 2008, p. 4. Grifo no original)

Além da música *Atraz do Prejuízo*, que passa na TPA, mas é vetada na maioria das rádios angolanas, ‘presente no filme’ (LANÇA, 2008), músicas como *Sei lá que* se tornaram quase que um refrão nas ruas luandenses. Como afirma Lázaro e Silva (2008, p. 52):

O refrão ‘Sei lá quê’ é uma codificação irónica que o rapper pretende transmitir ao público-ouvinte. Está muito próximo de uma exclamação dirigida ao MPLA, partido que governa Angola desde 1975, que tanto pode significar desespero, angústia, sofrimento pelo abandono das promessas de liberdade, solidariedade, resumidas no *slogan* segundo o qual “o mais importante é resolver os problemas do povo”, muito propalado após a independência e, sucessivas vezes, recuperado pelo partido no poder durante a realização das suas actividades políticas de massas. O rapper deixa a interpretação irónica para os mais atentos ao desenrolar da situação sociopolítica de Angola. A letra manifesta as convicções de um jovem que acredita que as condições sociais do seu país fazem parte de uma estratégia mascarada elaborada pelos políticos para a eliminação selectiva dos pobres. A desconfiança da política passa a ser o centro da sua abordagem crítica. Às vezes irónico, às vezes decididamente frontal, a sua música encontra ressonância nos bairros periféricos e mais carentes de Luanda.

Na letra de *Atraz do Prejuízo* é possível verificar a carência e a resiliência das populações dos *mussekas*. Segundo a mesma:

Hoje o Sol nasceu mais cedo/Começou o dia/ O galo cantou às 04:00
Motivos pra poesia/ Agradeço a Deus/ Por mais um dia de vida/06:00 horas da
manhã/ Tô pronto pra batida [...] Avó Domingas, tchau/Rasguei o musseque/ Já
estou no asfalto/ Cidadãos reclamam/ Os preços estão mais altos/O lixo na rua [...]

²¹⁴ Além do artigo, há uma matéria jornalista voltada para o grande público na revista Buala: <https://www.buala.org/pt/palcos/luanda-esta-a-mexer-hip-hop-underground-em-angola> Acesso em: 16 mai. 2020. Na matéria de Buala se difere a apresentação dos músicos. Há também um pequeno fragmento de Ondjaki: “Os novos artistas angolanos têm coisas para dizer sobre o que se está a passar e, sobretudo, sobre o que demora a acontecer. “Há muito que os observo, esses, os do rap que se movem e se orgulham do seu rap underground que mais do que criticar, reflecte e procura questionar” escreveu Ondjaki nas cartas a Ana Paula Tavares no *JL*. Ao buscarmos o artigo original encontramos dificuldade de abri-lo devido à um sistema de acesso remoto.

Eu vou sorrir/ Pra não chorar/ É mais um dia/ Da minha vida/ Vou cantar pra não pensar/ As malambas desta vida.²¹⁵

As músicas de MCK tornaram-se perigosas para o estado angolano, sendo proibidas em diversos momentos, e ganharam uma forte repercussão internacional. Lança (2008), Lázaro e Silva (2016) e Moorman (2008) abordam a questão do medo de se cantar músicas vinculadas ao movimento rapper do grupo. Segundo Lázaro e Silva (2016, p. 53):

Essa música de Mc K tornou-o popular pelo país adentro. E como consequência do seu apelo à consciencialização dos jovens em geral, Arsénio Sebastião, mais conhecido por “Cherokee”, jovem lavador de carro nas ruas de Luanda e morador do Marçal, bairro periférico da capital, era um ouvinte assíduo das músicas do rapper que, em circunstância confusa, foi morto pela guarda presidencial por ter ousado cantar em voz alta.

Citando o trabalho de Moorman (2008), *Intonations- A social history of music and nation in Luanda, Angola from 1945 to recent times*, Lázaro e Silva (2016) descrevem o caso. Segundo a autora:

On November 22, 2003, "Cherokee" was washing cars and was singing a song to pass the time between jobs. He sang the lyrics of rap song by the singer MCK, from the The Chaba neighborhood, called "The technique, the causes and the consequences". This song exhorts its listeners to "clean the duty out of your eyes / open your eyes brothers / switch off TPA (Public Television) / tear up newspapers and analyse daliy realities". It critiques the state of affairs in which "we have more firearms than dolls, fewer universities than discos, and more bars than libraries". A group of presidential guards who happened to be at the docks overhead "Cherokee" singing and they began to beat him. (MOORMAN, 2008, p.195)

Devido a essa dificuldade constante da transmissão e circulação das músicas, rádios alternativas são frequentemente criadas em espaços “não formais”, como é o caso da “brincadeira” que aparece na obra fílmica *É Dreda ser Angolano*. Lázaro e Silva (2008, p. 54) afirmam a criação de espaços como Luanda Antena Comercial (LAC), que surgiu ainda na segunda metade dos anos de 1990 e tinha um programa destinado para o hip-hop. As rádios angolanas, até seus dias atuais, em datas próximas a “festivas” como da independência, realizam uma série de questões sobre a história da luta anticolonial angolana, passando por grandes mitos heroicos e pela importância das músicas do MPLA²¹⁶.

²¹⁵ Irmã Domingas na obra *Oxalá Cresçam Pitangas* aborda os adultos indo para as paradas em direção aos grandes mercados e a cidade “grande” enquanto nas regiões periféricas há uma outra cidade informal feita pelas crianças, onde uma está a cuidar da outra.

²¹⁶ Algumas das rádios escutadas no decorrer da pesquisa: Rádio Despertar; RNA- Rádio Luanda; RNA- Rádio Cinco; RNA- Canal A; Luanda Antena Comercial (citada pelo autor); Ngola Rádio FM; Rádio Ecclesia; Rádio Romantica; Rádio UnIA; Radio Escola; Rádio Estério; Rádio Kairós; BeatBox Angola;

É Dreda ser Angolano, além da questão musical, mostra a circulação de músicos, principalmente para Portugal. Alguns membros do Conjunto Ngoguenha, além de Pedro Coqueirão, vivem ou viveram em outros países.

Apesar de críticos a sociedade após guerras civis, músicas como Guerreiro do Musseke de Mck mostra fortemente as influências com músicos como David Zé, fazendo menções a música o guerrilheiro, que está presente na obra *Oxalá Cresçam Pitangas*, na sequência destinada as influências musicais do grupo. As dissidências internas do MPLA tornam-se uma nova forma de rompimento com uma ideia de centralidade, como afirmava Marcelo Bttencourt (2009), *Estamos juntos*. Marisa Moorman trabalha com a ideia de um grande hiato musical entre os anos de 1975-1990, onde o hiato pode significar tanto uma separação das bandas pelas suas derivações musicais e canções próprias, como, a partir da sua leitura, um hiato de separação dos movimentos internos do MPLA.

Grandes festivais de música eram organizados pela JMPLA, onde a presença feminina se tornava presente. Tropas dos países aliados também poderiam participar desses festivais²¹⁷. A presença de mulheres era permitida, mas havia muito, sendo as mulheres frequentemente, dentro do imaginário popular, relacionada a prostitutas²¹⁸. Moorman afirma que:

In particular, Lamartine noted that festivals emphasized the inclusion of female performers and consciously worked to dispel the preconceptions of earlier generations that regarded male artists as irresponsible and female artists as prostitutes. This position issued from government policy had an impact on moted female emancipation more generally. The policy had an impact on music performance at festivals, and the Ministry of Culture also used music to pomote it. The album cover “Emancipação da Mulher Angolana” (Emancipation of the Angolan Wonam) reflect this. Music was presented as a respectable activity so long as it helped build the new nation and its component parts. (MOORMAN, 2008, p. 182)

Rádio Cauaco; Rádio Cazenga, Rádio Viana; Nostalgia Viva (afro music); RNA- Rádio N’Gola Yelu (única não falada em português); Igreja Universal Angola; Rádio MFM Angola; Rádio Mais; Radio Fama Star, Rádio Sem Anestesia; Rádio Cultura Angolana; Radio Angola Avante; Rádio Som Criolo, Há estações de rádio “oficiais”, ou seja, tocam nos aparelhos de transmissão específicos e outras em plataformas online. Na Rádio N’Gola Yelu, houve uma série de falecimentos de diretores por doença e alguns outros casos emblemáticos de jornalistas. A tese de Amanda Palomo Alves aborda as músicas utilizadas pelo MPLA, muitas delas podem ser verificadas nas rádios em datas comemorativas. Ver: ALVES, Amanda Palomo. "**Angolano segue em frente**": um panorama do cenário musical urbano de Angola entre as décadas de 1940 e 1970. Rio de Janeiro. (Doutorado em História) -Programa de Pós Graduação em História, UFF, Rio de Janeiro, 2015.

²¹⁷ Como é o exemplo de caso do filme *Cartas para Angola*, através da narrativa de Isa.

²¹⁸ Lourdes Van-Dumen relata as dificuldades de ser uma mulher cantora no seu filme autobiográfico *Gaivota Negra*.

Apesar dessa emancipação, legitimada pelo estado por parte dos festivais organizados muitas vezes pelas frentes do próprio MPLA, a presença feminina em outras musicalidades como o hip-hop ainda passa por diversos preconceitos. Músicos como Kid MC retratam a mulher como traidora e atiradiça em músicas como *Não dá* (em parceria com Nsoki), onde a mulher está querendo passar uma noite com o músico e envia uma foto de lingerie para seu número, mesmo possuindo namorado. O *rapper* ameaça entregar a moça para o namorado, que é fã da banda. No filme *É Dreda ser Angolano*, além da ausência feminina, não há nenhuma música feita por alguma *rapper* ou kudurista, nem como coparticipação.

Lázaro e Silva (2016, p. 57) destacam outros grupos para além do MCK, já abordado, cujas obras ganharam grande repercussão nos anos de 2007-2008, entre eles o líder do grupo Afroman, Yannick, Phay Grande, Conjunto Ngonguenha, Conductor, Keita Mayanda (todos presentes na obra). O hip-hop nesse sentido, conforme os autores:

O hip-hop vai ser então o influxo externo que permite uma movimentação em confronto com a provincialização do espaço cultural, particularmente dos palcos da música e da literatura voltados para a glorificação da independência, da exaltação da mulher e da beleza do país, numa simbiose entre o triunfalismo militante e o folclore popular promovida pela elite nacionalista. (LÁZARO; SILVA, 2016, p.58)

A revisitação da história a partir do 27 de maio por parte desses grupos se torna uma inspiração constante. Além desses elementos, a crítica a democracia dos santos e a entrada de empreiteiras brasileiras como a Odebrecht são elementos de denúncia para as regiões periféricas, especialmente luandenses. Beatriz Sarlo (2005, p. 9) afirma que: “O retorno do passado nem sempre é um momento libertador da lembrança, mas um advento, uma captura do presente”.

Neste caso, o estado paralelo dentro de um governo com um viés socialista de cunho mais efetivo de 1977 até os anos 1990, produziu e continua a produzir uma desigualdade social sem precedentes para mais da metade do território do país. Angola nos anos de 1990, legitima seu estado paralelo com a política dos “Santos” e da continuidade a guerra, mesmo afirmando que esta é só de interesse ao seu oponente. A sociedade pós-guerra pós eleitoral, ainda sofre de condições básicas de saneamento, direitos alimentares e de uma cidadania mais efetiva²¹⁹.

²¹⁹ Trabalhos como de Christiane Messiant já abordavam a política paralela dos “Santos”. Em *La fondation Eduardo dos Santos: à propos de l’investissement de la société civile par le pouvoir politique*, a autora

Pensando nessa realidade paralela desse “entre lugar”(BHABHA, 1998) Luanda, a obra busca fazer críticas tanto para as políticas de memória propagadas pelo MPLA, de uma reconstrução pacífica, assim como, pela continuidade da guerra civil dos anos de 1990 pelos dirigentes do MPLA e da UNITA e a denúncia de uma cidade paralela dentro da cidade da “angolanidade”. Se vimos por hora a questão do contexto de produção do filme e a relação da música, no item a seguir, veremos a relação dos *mussekés* luandenses.

5.3 O PÓS-GUERRA PÓS-ELEITORAL (1992-2002) E A REFORMULAÇÃO DOS ESPAÇOS DOS *MUSSEKES*

Tanto na sequência inicial, antes do aparecimento do título da obra, como na sequência a seguir, antes da entrada dos planos de imagem nas vans populares, a obra busca trazer uma apresentação imagética com música ao fundo mostrando uma outra Luanda, vinculada aos *mussekés*. No contexto de vários planos, aparece um órgão oficial da cidade. O fragmento está em plano aberto (GERBASE, 2012, p. 96)



Figura 13 – É DREDA SER ANGOLANO, 03’06

trabalha justamente essas políticas, realizando uma denúncia no final dos anos de 1990. MESSIANT, Christiane. La fondation Eduardo dos Santos : à propos de l’investissement de la société civile par le pouvoir politique. In: **Politique africaine**, 73,1999, p. 82-101. Outras obras que se destacam nesse sentido é o trabalho de Patrick Chabal e Nuno Vidal em Angola, *The weight of history*, onde é debatida a questão da abertura para o multipartidarismo. CHABAL, Patrick; VIDAL, Nuno. **Angola, the weight of history**. London: Hurst & Company, 2007. E por fim, vale apenas destacar obras “oficiais” da segunda metade dos anos de 1990 que buscavam trazer o diálogo para a paz e a reconciliação nacional tais como Angola, Transição para a paz, reconciliação e desenvolvimento. A obra contou com autores como Basil Davidson. BRAVO, Manuel (org.) **Angola, transição para a paz, reconciliação e desenvolvimento**. Lisboa: Hugin, 1996.

Buscando mostrar o cotidiano dos *mussekés*, a primeira narrativa é feita por Afro, da região do Rocha Pinto. Ele afirma, esta é minha *buala*, eu gosto de mostrar como meu povo vive aqui (É DREDA SER ANGOLANO, 05'01). Sua abordagem remete principalmente ao problema dos furtos na cidade, dos lixões, das enchentes, da falta de vestimenta das crianças (putos), da falta de energia elétrica, onde algumas crianças nunca virão a luz elétrica, e da falta de políticas sanitárias. O enquadramento voltado para a imagem quase que fotográfica nas crianças no decorrer dessa sequência é bastante similar a utilizada em *Oxalá Cresçam Pitangas*, para descrever a cidade das crianças.



Figura 14 – É DREDA SER ANGOLANO, 06'07²²⁰

Os gatos de luz aparecem como uma prática corriqueira, mas para estes existirem há o pagamento de uma taxa de 300 kwansas. Nas casas que possuem muitos artigos (eletrodomésticos), este “gato” acaba por não funcionar, sendo itens como aparelho de refrigerador algo inexistente nas casas, o que impossibilita armazenar comida em grandes quantidades.

Afro, após a primeira sequência da entrevista de Shunnoz, entrevista crianças e seus trabalhos informais de lavar os carros, assim como o jovem mais velho Abreu Luis Kissua (que foi entrevistado por Pedro Coqueirão), natural de Luanda, mas com os pais da região do Malange. Abreu afirmou que a rotina de lavar os carros é bastante complicada e que impossibilita os jovens a concluírem seus estudos. A noção de uma infância e juventude perdida, apesar do fim da guerra pós-eleitoral, é constante nas abordagens, onde os garotos

²²⁰ Primeiro Plano, *Plongée*, levemente $\frac{3}{4}$. (GERBASE, 2012, p. 100-104).

estão em séries que não são as esperadas para as suas respectivas idades, e não sabem dizer que futuro querem seguir, havendo um garoto que diz querer ser um profissional²²¹.

Aos poucos, na narrativa das entrevistas de Afro, surgem as pessoas que efetivamente relatam a sua chegada em Luanda. Segundo um jovem:

Rapaz: -É eu já cheguei

Afro: -Você chegou assim, para dizer qualquer coisa que te afeta?

Rapaz: -O que me afeta?

Rapaz:-Eu simplisme, eu simplesmente, nada que me afeta, se eu to aqui, to de saúde, mas o povo lá não me liga. Eu cheguei aqui em 99, to aqui, hoje é 2005.

²²¹ O Relatório Econômico de Angola de 2008, realizado pela Universidade Católica de Angola, destaca a mudança global em relações as crises mundiais e o marco das eleições de Barack Hussein Obama (UNIVERSIDADE CATÓLICA DE ANGOLA, 2008, p. 5). As eleições também são relatadas: “As eleições legislativas de setembro de 2008 são o facto político interno mais relevante que Angola viveu. A expressiva vitória do MPLA – 81,6% dos votos, contra 10,4% da UNITA – terá como resultado imediato uma maior responsabilidade na resolução de graves situações de pobreza, fome, injustiça social, distribuição da riqueza e 12 do rendimento e condições de vida da generalidade da população, justamente os seus votantes. Os indicadores sociais são muito negativos – taxa de pobreza de mais de 60%, taxa de desemprego acima de 25%, esperança de vida de 41,7 anos e taxa de mortalidade infantil de 26% – e a sua melhoria em quatro anos e num clima geral de crise financeira e económica vai exigir grande determinação, transparência e racionalidade na utilização dos recursos fiscais petrolíferos em declínio, noção das prioridades e reajustamento em algumas das promessas eleitorais feitas. O combate à corrupção e ao desperdício tem de ser implacável, com a denúncia e julgamento dos prevaricadores. De resto, uma das bandeiras do programa eleitoral do MPLA”. (UNIVERSIDADE CATÓLICA DE ANGOLA, 2008, p.11-12) O petróleo parece como a principal forma de elevação do PIB angolano, segundo o relatório: “Desde 2003, o PIB angolano foi multiplicado por 2,25, ou seja, mais do que duplicou, correspondendo a uma taxa média anual de variação de 14,4%, superior à da China nos últimos 10 anos. O PIB por habitante, em dólares correntes, passou de 959 dólares em 2003, para 4961 dólares em 2008, um incremento de mais de 5 vezes. Não obstante este desempenho, a grande maioria da população permanece num estado permanente de pobreza, tendo de sobreviver com pouco mais de 2 dólares por dia”. (UNIVERSIDADE CATÓLICA DE ANGOLA, 2008, p.19). Os dados podem ser conferidos em: <http://www.ceic-ucan.org/wp-content/uploads/2013/12/relatorio-economico-2008.pdf> Acesso em 22 abril 2020. Os Relatórios econômicos começam a ser realizados em 2007 e os Relatórios econômicos sociais em 2012, pela universidade, o que nos traz dificuldades para acessar as reais taxas de população na capital entre 2005-2008, período que ocorre a filmagem e lançamento das obras analisadas. Os demais dados podem ser conferidos em: http://www.ceic-ucan.org/?page_id=167 Acesso em 22 abril 2020. Dados estatísticos como: Boletim de Estatísticas Sociais (2000-2007) do Instituto Nacional de Estatística (INE); Boletim de Estatísticas Sociais (2005-2007) do INE, tivemos acesso apenas ao sumário inicial. No site do INE, as informações gerais sobre Angola constam desatualizadas. <http://www.ine-ao.com/oPais.htm> Acesso em 15 mai. 2020. No site ainda consta o presidente José Eduardo dos Santos como presidente de Angola, o que mostra a dificuldade de trabalho técnico dentro do Instituto Nacional de Estatística. O relatório que obtivemos acesso em completo foi o decorrente aos quarenta anos de independência nacional (1975-2015) também realizado pelo Instituto Nacional de Estatística. O Programa das Nações Unidas para o Desenvolvimento (PNUD) traz diversos relatórios entre o final dos anos de 1990 e início dos anos 2000 do qual infelizmente esta pesquisa não conseguiu fazer uma análise mais aprofundada. É de se recordar que nos anos de 2010, o INE realizou o relatório sobre o Inquérito Integrado sobre o Bem estar da população (2008-2009), do qual tivemos dificuldades de visualização do documento pois o mesmo constava todo em preto e com alguns erros de página nas diversas vezes consultadas. Alguns relatórios da PNUD, realizado pelo Ministério do Planeamento juntamente com o Programa das Nações Unidas nos anos de 2005-2008, também encontramos dificuldades de acesso as documentações, encontrando-se apenas o documento das relações das alterações climáticas. A *Human Rights Watch* realizou também um pequeno balanço das relações eleitorais em Angola nos anos de 2008, que pode ser conferido em: <https://www.hrw.org/pt/report/2009/02/23/255865> Acesso em 15 mai. 2020.

Meu pai ta em Benguela, só aqui que eu to a falar ele vai escutar. Na minha casa tem televisore, se ele ficar sentado eu to. Só isso que eu queria a falar

Afro: - Como é assim, eu gostaria de fazer uma pergunta, você está a dizer que os teus familiares não estão a te ligar, porque não tão a te ligar?

Rapaz:- Porque minha mãe morreu, to com a minha madrasta e o meu pai é diretor máximo da CEO²²²

Afro: -Já é muito bonito o teu pai a ser diretor da CEO você acha que os teus pais não te ligam é claro que você tem feito algos de errado na tua família pra ser, porque não te ligam, o que você acha disso?

Rapaz: - Eu tinha trezentos dólares eu só falei no meu pai, o pai me dá mais trezentos pra ver se eu consigo tirar a carta. Ele não me ligou por isso. As minhas notas subiram, sai lá.

Afro: - Ia agora temos que perguntar assim, com esse nervo que tu tens né, já já que estas em Luanda, mais ou menos o que você pretende fazer, algo com teus pais?

Rapaz:- Eu, daqui, daqui como sai daqui só vou la pedir de novo a primeira palavra que eu tava ali a falar dos 300 dolar pra ver se ele me assume.

Afro: -É só isso?

Rapaz:- Só

Afro:- Então você não pensa em fazer algo que afeta nenhum povo, roubar, fazer algo né?

Rapaz:- Não

Afro:- Só queres aqui chegaste para trabalhar e voltares, pedir teus 300 dólares e tirares tua carta de condição

Rapaz: -Sim, sim, sim

Eu trabalho, ta aqui meus amigos para, conhecem a minha pessoa, eu trabalho, vendo, vivo aqui do lado do campo do inter

Afro: -Ia muito obrigado valeu pela força

Rapaz: Sim, meu pai tava em ponto grande

(É DREDA SER ANGOLANO, 20'47-22'29)

A solidão e o sentimento de abandono dos refugiados em Luanda também se fazem presente em outros momentos da narrativa. Na sequência “*I alone here*” (É DREDA SER ANGOLANO, 24'25-25'20):

Sou único mesmo aqui, sou único, aqui, não temo ninguém aqui, sozinho mesmo. Dormi a fome, como não dormi o deus é que sabe, ta bem ia, mas a minha família do resto, sabe, não sabe onde eu estou ta benne. So sabe que o puto foi tempo de guerra ia. Eu sai ao mesmo tempo aquela guerra de nove meses do bié. A primeira guerra mesmo, que o Savimbi também acabou a vida dele. Eu tenho dois estilhaço, tenho um aqui na minha cabeça, tenho um aqui ia, de guerra mesmo. E era só isso.²²³

²²² Grifo nosso pois utilizamos o termo que constava na legenda (CEO), não foi possível identificar através da fala do rapaz onde seu pai trabalhava.

²²³ Carlos Lopes no artigo *Refugiados, reintegração e mobilidade interna: Um olhar sobre o caso angolano, 2002-2018*, destaca que: “O país, que está comprometido num processo de graduação para País de Rendimento Médio em 2021, apresenta ainda indicadores contraditórios: o Índice de Desenvolvimento Humano de Angola foi de 0.533 em 2016 (150ª posição entre 188 países - quando ajustado pela desigualdade, o IDH de Angola perde 37% e é reduzido para 0,336); a distribuição do rendimento permanece bastante desigual (taxa de pobreza nacional de Angola é de 36,6%, sendo 58,3% nas áreas rurais e 18,7% nas áreas urbanas (2008) – coeficiente de Gini foi, em média, de 42,7 no período 2010-2015). Angola produz muito pouco internamente e importa quase tudo (economia fortemente dependente do petróleo – aproximadamente 1/3 do PIB de Angola e mais de 95% das exportações, o que torna os níveis de vida extremamente caros, em especial na capital Luanda) e permanece muito

O mercado informal e a lavagem de carros aparecem como elementos de subsistência para aqueles refugiados da guerra e moradores dos *mussekas*, sendo assim, Luanda uma cidade do asfalto:

Afro:- Quais são os motivos que te venda aqui no meio do asfalto? No meio do asfalto, não a procurasse, assim mesmo uma empresa, pagando assim mensal?

Rapaz: - Epa é sabe a procura da vida temo que trabalha né, o que acha irmão mano?

Afro: - ia é isso, epa mas isso te cabe que, achas que trabalhando por dia é melhor que esperar mensal²²⁴?

vulnerável aos desastres naturais e mudanças climáticas, particularmente inundações e secas que ameaçam os ecossistemas vitais e recursos biológicos”. (LOPES, 2018, p. 63-64). A respeito do PNUD, segundo o autor com os dados de 2010, únicos mais próximos de 2008, apesar de nossas obras se remeterem aos anos de 2005-2008: “A população em 2010 estava estimada em cerca de 19 milhões de habitantes e era particularmente jovem, com 45% da população tendo menos de 15 anos de idade (PNUD, 2009). Os dados definitivos do Censo 2014 reportaram uma população de 25,7 milhões de habitantes, desigualmente distribuídos no território e maioritariamente jovens (65,5% tinha em 2014 menos de 25 anos de idade). O país experienciou também uma rápida urbanização. Mais de metade da população (58,5 % estimado para 2010) vivia em áreas urbanas, com alta concentração na capital Luanda e periferias (OIM, 2010), onde pessoas de outras regiões de Angola se instalaram, uma vez que eram consideradas locais mais seguros e com melhores oportunidades económicas. Segundo os dados definitivos do Censo 2014, 62,6% do efectivo populacional angolano é urbano enquanto 37,47% reside nas áreas rurais. Luanda concentrava 6,9 milhões de pessoas (mais de um quarto da população do País) e o conjunto das 7 principais províncias (para além de Luanda, Huíla, Benguela, Huambo, Cuanza Sul, Uíge e Bié) correspondia a aproximadamente 72%, o que evidencia o enviesamento urbano e a assimetria entre o litoral e o interior. Elevadas taxas de fertilidade (5,9 crianças por mulher, em média no período 2010-2015), determinam elevadas taxas de crescimento natural e sustentam projecções que apontam para que, em 2017, existissem mais 2,7 milhões de angolanos, totalizando 28,4 milhões de habitantes (INE, 2016 – base: taxa média de crescimento natural da população de 3%)”.(LOPES, 2018, p. 64). A respeito da migrações internas o autor destaca que nos anos de 1975 até 2002 houve um fluxo interno do meio rural para o meio urbano, mas após esse período se apresentou até 2014, período de crescimento económico fluxos internos mistos, ou seja tanto para o meio urbano como para o meio rural, apesar da quantidade dos fluxos destinados para a região urbana. Segundo o autor: “No plano das migrações internas, continuaram a registar-se fluxos e ritmos elevados de mobilidade, apesar do final do conflito militar em 2002. À deslocação interna forçada em direcção aos principais centros urbanos, e nomeadamente à capital do país, e aos países vizinhos, sucedeu-se a continuidade da mobilidade interna, agora motivada pela procura de oportunidades económicas e do acesso aos centros de decisão, aos serviços sociais básicos e a mecanismos de mobilidade social, bem como por episódios cíclicos relacionados com fenómenos naturais extremos, como secas e cheias”. (LOPES, 2018, p. 65 *apud* LOPES, 2013). Já em relação ao fluxo de angolanos buscando viver em outros países estrangeiros reduziu, sendo Angola um atrativo para imigrantes, além dos angolanos que regressam de outros países. O número de migrantes irregulares também aumentou após o término da última guerra civil, sendo um novo espaço para refugiados de outros países e requerentes de asilo. (LOPES, 2018, p. 66). Em relação as guerras civis, segundo os dados levantados pelo autor, o número de angolanos deslocados internos foi estimado em 3,8 milhões entre 1975-2002, sendo Luanda um dos principais destinos, igualmente como cidades urbanas para fora do território angolano. Com acesso aos dados do IBEP-2008-2009, do qual não obtivemos acesso, o autor destina as páginas 70-71 na relação da migração entre as províncias e a capital. Estes dados podem ser conferidos em: LOPES, Carlos M. Refugiados, reintegração e mobilidade interna: Um olhar sobre o caso angolano, 2002-2008. In: **Revista interdisciplinar da Mobilidade Humana**, Brasília, v.26, n.54, p. 61-78.

²²⁴ Esse segmento aborda o mercado paralelo da pirataria de filmes, bastante comum em diversos países da África como na Nigéria. Além da pirataria, o mercado de “Cinemas africanos”, principalmente o cinema de poeira também ocorre na rua. Na entrevista há o destaque para o filme *A cidade de Deus* (2002) diretores Fernando Meirelles e Kátia Lund, além de um filme similar a Rambo e Cadyman, do qual não tivemos certeza através dos planos utilizados na obra.

Rapaz: - Ah é melhor depende, dependente de cada um, cada um tem os objetivos dele né? Enquanto pra mim epa, vender diário, diariamente é melhor
 Afro: - É melhor, então mais ou menos, quanto que você vende diariamente e a quanto a sustentar-se as tuas famílias quanto mambo?
 Rapaz: - Ah isso tem um segredo meu mano não pode falar
 Afro:- Ma, epa, muito obrigado
 Rapaz: -Ia
 Afro: - Agradecer imenso
 (risos do rapaz)
 Afro: - Onde é que arranja os filmes?
 Rapaz: - Compramos dos mercados
 Afro:- No mercado mais já pirataria não?
 Rapaz:- Epa, tu já sabe né, todo mundo, todo mundo aqui sobrevive na pirataria meu mano e quando vocês pegam o originale, nunca é [sic]²²⁵
 (É DREDA SER ANGOLANO, 39'42-40'42)

Afro continua as entrevistas aos rapazes, onde o segundo aborda que é chamador do parque, Afro questiona constantemente o que faz o rapaz e o rapaz se enrola e pergunta se estar a filmar com ar de indignação. Ao entrevistar o terceiro rapaz, ele afirma que é Kilapy, Afro questiona o porquê de o rapaz ser Kilapy, e o rapaz trás o questionamento que não se é possível ser outra coisa em Angola devido às condições políticas. Segundo ele: “Terceiro Rapaz: -Não é minha mãe? Savimbi é meu pai? *Não*²²⁶. O do Santos é meu pai? *Não*. Ih, Agostinho Neto é meu pai? E quem é meu pai?” (É DREDA SER ANGOLANO, 42'00-42'09) Por fim, o último rapaz denuncia a quantidade de assaltos e a falta de polícia no dia a dia das muambos.

A música Mc Sembele é a única que não está dentro de um clipe na obra. Com forte conotação de denúncia social, o rapper canta provavelmente em seu trabalho, onde utiliza uma proteção de camiseta com o slogan da coca cola (É DREDA SER ANGOLANO, 46'48-48'29). Conforme a mesma:

Ia Mc Sembele, representando o freestyle do momento
 yo, yo, yo, ra, ra
 De repente vejo big Nelo dentro da cabina
 Será que eu não tenho o possível de ter uma bina Iou,
 Cala-te boca Dona Umba
 A tua cara parece que você tem macumba,
 Não é mentira que o Sembele está a dizer
 Mas a verdade que o people está a me ver
 Rima de momento na cabina, Eu crio
 Vou bater nesses niga²²⁷ todo com um fio

²²⁵ Não conseguimos entender a expressão utilizada pelo rapaz. Algo similar a égua mansa, que não sabemos se é uma “gíria” angolana.

²²⁶ Em grifo pois o não falado é similar a voz de Pedro Coqueirão, mas não temos certeza se foi o mesmo que disse o não, apesar do não ser dito por outro narrador. Esse segmento do filme também aparece em seu clipe da música bazuca. Aqui temos uma crítica explícita a todos os governos partidários angolanos, que ao contrário da obra *Oxalá Cresçam Pitangas* (2005/7) fica direcionado ao governo da UNITA na narrativa de Chicão.

²²⁷ *Niga* vem de *nigger*, palavra pejorativa para se referir a negro.

Quem é que dúvida, yo?
 Quem é que dúvida yo?
 Quem é que dúvida yo?
 Sim quem é que duvida?
 Ninguém yo
 Neste momento ninguém pode duvidar, che
 Quem pode duvidar, vai apanhar
 E quando chegar na banda ninguém vai me falar yo
 Guerra acabou mas continua o sofrimento
 Por isto estou a ver o meu povo com o pensamento
 A guerra acabou mas continua o sofrimento
 Por isto estou a ver o meu povo com o pensamento
 4 de abril o dia da paz?
 Não conheço o povo que consegue viver em paz
 4 de abril o dia da paz?
 Não conheço o povo que consegue viver em paz yo
 Neste momento vou tentar improvisar
 Mas o people vai gostar e vai mandar me chamar
 Sembele está a dizer coisas que o povo gosta
 Não é mentira que você mete bota
 Se você é camaleão vou te trazer dois balão diga
 Sente só mas não fica nervoso
 Eu canto bem pelo bem deste país
 Porque sou um angolano e conheço a raiz
 Eu canto bem pelo bem deste país
 Porque sou um angolano e conheço a raiz
 Angola, angola,
 Angola é meu país
 Você bebe cuca mais ainda pede bis

Na sequência destinada ao mercado Roque Santeiro, o maior mercado aberto em África (É DREDA SER ANGOLANO, 50'19- 51'55), o mercado informal é abordado através de suas figuras como Feliciano Francisco Miguel. Segundo a sua narrativa:

- Meu nome é Feliciano Francisco Miguel. Esse mês eu vou fazer oitenta, oitenta e cinco. (A senhora vai fazer oitenta e cinco, diz keita ao fundo), vendo um pocado de ovo, um choriso e cigarro. Eu quando vim te aqui tem treze anos, aqui em Luanda. Eu vou voltar em Malange, na minha casa.

Pedro Coqueirão: Diga-me só uma coisa como é que a senhora consegue fumar assim sem queimar?

Feliciano: - Sem queimar, encaixa, aí puxa a língua, (até esta a fumar)



Figura 15 – É DREDA SER ANGOLANO, 51'05²²⁸

O clímax da narrativa ocorre através da entrevista de Shunnoz Fiel dos Santos, realizado por MCK, na região do Ingombota, no Maculuso. Segundo a primeira parte:

MCK: -Boa tarde Shunnoz

Shunnoz: - Muito boa tarde caríssimo

MCK: - vamos desenvolver uma conversa amistosa, esperamos bem que seja natural né, antes de falar da tua pensalogia não sei t ata corretamente dita, que me respondeste pra ti o que é arte, arte pra ti

Shunnoz: - é pra mim a arte, para além de ser o que eu vivo todos os dias mas arte é o que me rodeia é o que sinto, esta projeção que eu vejo na natureza, que eu vejo nos homens e que eu vejo no universo geral, a arte pra mim é isso.

Os políticos, os padres, os pastores não deixam de ser artistas que eu admiro mais, porque pra mim os maiores artistas da terra são os políticos, por terem de de qualquer maneira uma, uma capacidade artística de esculpir a própria vida de um povo. Eu queria ser político muito sinceramente caso meus irmãos, eu queria ser, queria ser, queria saber da onde veio esta arte, o país! O mundo! Onde eles foram comprar este dom? Queria mesmo saber com toda a sinceridade do meu coração, porque eu também queria dominar uma população, isto também é uma doença que tenho na minha alma, também quero dominar uma população, mas agora eu não sei se realmente governar uma população seja essa se dizem que o homem nasceu pra comer e quando o homem come caga e sendo o coco uma das artes dos nossos órgãos ou instintos, intestinos, os erros existem não liguem são próprios da vida se não é o erro não sou perfeito, provando a minha imperfeição. (É DREDA 18'06-19'44)

Shunnoz, faz uma analogia direta entre os intestinos e aquilo que sai do corpo, e que não pode ser digerido, relatando os problemas de uma sociedade monopartidária. O ângulo da câmera é quase sempre da cintura para cima, num meio primeiro plano, com o lado do ângulo frontal, levemente 3/4 (GERBASE, 2012, p.100- 104).

²²⁸ Plano Médio, *plongée* (GERBASE, 2012, p. 98-102).



Figura 16 – É DREDA SER ANGOLANO, 18'38

Ao relatar sobre a questão dos políticos e a arte, sendo os políticos os maiores artistas e realizando a analogia direta com os intestinos há um enquadramento mais fechado em sua fala. (GERBASE, 2012, p. 100).



Figura 17 – É DREDA SER ANGOLANO, 19'04.



Figura 18 – É DREDA SER ANGOLANO, 35'44²²⁹

Noutro segmento destinado a narrativa de Shunnoz, o locutor faz a apresentação além de MCK, ao fundo a voz de Pedro Coqueirão aparece em pequenos sons. Ao realizar a sua apresentação, relatando qual é o seu trabalho, o ângulo da câmara também se modifica, oscilando entre um ângulo mais fechado e aberto. Ao relatar sobre o parto de seu livro que foi recusado:

Locutor:- Shunnoz, tu tens algum nome artístico?

Shunnoz: - O nome artístico, o nome artístico é meu nome nato, Shunnoz Fiel dos Santos. E Pensologo.

Locutor:- Verifica claramente para a nossa audiência qual a carreira que tu segues.

Shunnoz:- Éee, eu tenho seguido a carreira de sofredor profissional e também sou um dos adeptos da pobreza clássica.

Locutor:- Segue tu Kapa

Shunnoz:- Eee, eu acho que a carreira que eu estou a seguir é essa.

MCK: - Como é que tá o projeto do teu livro?

Shunnoz: - Eu, eu co, me fizeste acordar uma dor antiga, com toda a sinceridade. E eu ainda vejo sangue do parto, quando pego naquelas folhas. Que foram um parto difícil. Eu fui recusado pela sociedade. Eu fui recusado pelos pensadores angolanos, porque ele falava do cu. Porque o título era o cu na poesia. E o povo, olhou pro título, leu o título e ficou triste, por que o cu com tantas coisas para falar? Um grande crítico literário que não posso citar o nome, reconhecido no país internacionalmente, foi ele que leu o livro e criticou e disse: “-O senhor não tem ética”! E eu agora pergunto-me, será que o cu não nos pertence? Será que quando nós cagamos, quando nós defecamos, quando nosso cu entra em comunicação com a vida, quando nosso cu entra em diálogo com a vida, nós não falamos? Será que é verdade que esta livro no não é verdade não é uma filha da realidade? Que cá, em Angola, não se consegue lançar um livro que fala da vida como ela é? Porque se criaram-se os mitos. O mito da dor. O mito do amor. O mito da caridade. As pessoas acreditam que todas essas palavras tão na necrologia? E que elas já não tem força dentro do homem? São elas que dão a vida ao homem. E o cu na poesia, este triste livro que nasceu no ato alegre e doloroso, ele traz a mensagem do cu, porque em Angola não se sobrevive sem beijar o cu de ninguém. Como é que tu vives sem beijar o cu, explica-me. Eu olho para câmara a câmara não tem, nem a câmara tem resposta! Como é que tu vais viver e sobreviver sem beijar o cu? Se não tiveres um

²²⁹ Meio Primeiro Plano, frontal (GERBASE, 2012, p. 100-104).

tio ministro que beijas no cu tu não consegues emprego! E logo a seguir optas pelo vandalismo. Ou tu te tornas um caçador de telemóvel, um caçador de fio de ouro nas ruas. Olha a rapidinha da sorte. É isso o cu na poesia fala sobre isso. Em Luanda pra ter um rapidinha uma raspadinha, seja lá o que for, o povo agora acredita mais na sorte. De tanto beijar em cu, já ninguém quer estudar, já ninguém quer arranjar emprego. Já ninguém quer fazer algo descente. Inventaram sortes. E hoje todos estão a voar atrás da sorte. Os jogos passam na televisão...todo povo junta dinheiro...sei lá já esqueci o número de pessoas, porque tantas nascem todos os dias e morrem e tantas estão aqui e não conseguem viver. Eu já esqueci o número de tantas pessoas, mas eu sei, que toda Angola tem que juntar dinheiro para uma família ser feliz. E o cu na poesia fala sobre isso. Agora irmãos e eu falo pra mim eu quero viver eu vou beijar o cu de quem? Eu não tenho tio ministro. Meu deus...eu vou beijar o cu de quem? Vou beijar o cu de um sobrinho, pra me ligar ao cu do tio? Para dar o beijo depois recusar-me, dizer que meus lábios não eram doces. Porque a minha árvore genealógica é oposta. Será que eu não sou o filho do útero da Angola? E se a pensalógia na sua essência amados. Ela não segue padrões étnicos ou morais porque ela é livre, livre como a vida é. E a ética e a moral tem matado o homem. E eu sei disso eu já tenho visto as armas. E ninguém vai me mentir mais. Ainda, o civismo me apontou uma arma. E eu acreditei...que o civismo tem a solução para a minha vida. E eu to vou ser sincero. Falo pra vocês e para a câmara: eu vou ativar a minha vida instintiva na totalidade. Eu vou desprezar o raciocínio e serei livre de vez. Eu vou a selva. E na selva ei de viver feliz. Não consigo estar com o social eu. O social não existe para mim. Porque quanto mais tento-me tornar social, menos humano torno-me. Então eu prefiro tornasse isso ao esquecimento. Outra pergunta pelo amor a vida!
(É DREDA SER ANGOLANO, 34'55-39'40)

Por fim, no último segmento destinado a Shunnoz, há uma analogia entre os ricos e os pobres. Segundo o mesmo:

MCK: -Então vamos fechar a nossa reportagem entrevista com o nosso amigo Shunnoz Fiel.

Shunnoz: -Eu vou libertar agora uma tese pensológica poetizada, roubei uma das áreas da poesia, o título é: “Arroz doce com feijão olho de palma”. E ela começa, ela.

Rico dizendo asneiras, imitando a linguagem dos necessitados ou indisciplinados: pesquisando a solução. Pobre dizendo asneiras: boca suja, mal educado, vândalo, tá frustrado.

Rico que come muito: apetite saudável. Pobre que come muito: esfomeado, desnutrido aproveitador.

Rico piscando olho na mulher do vizinho: romântico, bem humorado, Cortez. Pobre piscando olho na mulher do vizinho: mal intencionado, vigarista, não se enxerga, um *ngombiri*²³⁰.

Rico barrigudo: bem sucedido, equilibrado na vida, feliz. Pobre barrigudo: anêmico, com vermes de tanto comer pão simples.

Rico comendo na rua: a vontade, simples, natural, sem preconceitos. Pobre comendo na rua: anticívico, sem ética, sem maneiras, não comeu em casa.

Rico coçando no cu: cueca nova aperta as nádegas e faz suar e é normal. Pobre coçando no cu: sarnento, por usar cueca velha emporcalhada, que vergonha.

Rico sorrindo, alegre, cheio de paz de espírito, harmonioso. Pobre sorrindo: tá endoidecendo, para aumentar a taxa de aluados da cidade.

Rico na esquina: apanhando ar, espaiecendo. Pobre na esquina: planeando assalto, aguardando a vítima.

²³⁰ Mulherengo.

Rico cumprimentando: estas a ser bem educado, fraterno. Pobre cumprimentando: preparando o terreno para pedir qualquer coisa, planista, astucioso. O vida tenha misericórdia deste povo! O vida, que verdades nuas!
 Locutor: As dicotomias poéticas da condição humana, inconfundíveis com as éticas econômicas com as palavras de Shunnoz.
 (É DREDA SER ANGOLANO, 43'27-46'08)

Na parte de encerramento, com a declamação da poesia, há a ausência da janela dos outros fragmentos. Primeiro plano (*close up*), frontal, levemente $\frac{3}{4}$. (GERBASE, 2012, p. 100-104).



Figura 19 – É DREDA SER ANGOLANO, 45'40.

O filme se encerra trazendo a noção dos espaços de mercado não formais, através da importância dos trabalhos dos taxistas. Como mencionado anteriormente, outros elementos, como a denúncia para filmar a obra, estão presentes dentro do filme, e o clipe de *É Dreda ser Angolano* encerra o filme. A prática de van cheia/vazia visualmente demarca a própria noção de um filme, (imagens em movimento que percorrem até um fim). No encerramento observa-se ainda a receita culinária de uma moamba de galinha, agradecimentos especiais, músicas presentes na obra, divulgação do CD no espaço do site Myspace.com, e a apresentação do locutor da rádio, António, com o objetivo de afirmar que a rádio é feita de “muitos populares que ninguém conhece, mas que tem lugar aqui na rádio Dreda. A rádio vivida com gente por gente pra toda gente” (É DREDA SER ANGOLANO, 01'05'06 a 01'05'12). Ainda segundo locutor:

É verdade foi mais um dia na nossa estação. Ficou muito pelo contacto, é melhor você sintonizar, novamente de novo, amanhã a rádio Dreda. E se nos escuta ai pela

internet, venha visitar Angola e conheceres de perto a realidades de perto. Venham seguir a nossa batida, yei. (É DREDA SER ANGOLANO, 01'05'39 a 01'05'58).

A forma de encerramento torna visível a intenção dos diretores em divulgar a mídia para espaços em aberto, além de, através da rádio e da câmera, remeter a mesma ideia dos pioneiros ou da geração dos assistentes, em pegar a câmera e sair filmando. Se, no caso dos pioneiros ou dos assistentes, estes realizaram a atividade ainda no período colonial, ou logo após a transição para a independência em 1975, com os equipamentos possíveis deixados naquelas estruturas, na atualidade, alguns dos cineastas do cinema de gueto ou da poeira buscam através de poucos recursos trazer críticas ao pós independência. No caso da obra, a crítica se torna para todas as frentes partidárias, ao contrário de como vimos em *Oxalá Cresçam Pitangas* através da narrativa de Chicão.

O uso da literatura, mesmo que independente, também está presente na obra, como vimos no caso da narrativa de Shunnoz e Fridolim, além de o espaço dos *mussekes* ser mobilizado de maneiras distintas, tanto pela primeira afirmação, de políticas voltadas para a “angolanidade”, ainda num período colonial, tanto pela afirmação de jovens pertencentes as regiões periféricas que buscam, através de suas *bualas*, uma crítica pós-conflitos de uma “Angola em paz”.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A presente pesquisa analisou duas obras cinematográficas angolanas e/ou vinculadas com Angola. A partir da análise das obras *Oxalá Cresçam Pitangas Histórias de Luanda* (2005/2007) e *É Dreda ser Angolano* (2006-8), verificamos a construção narrativa do cinema vinculado ao IACAM e do cinema da poeira sobre questões relacionadas à “angolanidade” e às relações pós-guerra eleitoral. Esta pesquisa, como diversos outros trabalhos historiográficos, não se encerra, havendo ainda inúmeras possibilidades de pesquisa tanto sobre as frentes partidárias angolanas, como sobre as utilizações das imagens em movimento na construção dos antigos aparelhos do LNC e do IAC, e da utilização do cinema em Angola.

No primeiro capítulo, ao abordar questões vinculadas ao MPLA, observamos que esta não foi a única frente partidária angolana que surgiu na guerra anticolonial ou que tinha anseios independentistas, e que para estudarmos o MPLA é necessário analisarmos o seu papel nas demais conjunturas, tanto internas como externas. Estudamos o MPLA pois o cinema foi continuamente mobilizado por frentes do partido, assim como diversos elementos culturais como a literatura angolana. Portanto, para entendermos a mobilização realizada pelo partido é necessário compreendermos cada vez mais as demais frentes partidárias, que não se esgotam apenas na FNLA e a UNITA. A sociedade angolana ainda carece direitos básicos de sobrevivência, além dos inúmeros impasses como na região de Cabinda, sendo cada vez mais necessário o estudo das relações intra e extra-africanas numa perspectiva mais globalizada e cada vez mais horizontal com os demais países.

É necessário destacar que o cinema angolano também não estava desconectado do surgimento de um cinema que descolonizasse os olhares ou a mente (THIONG’O, 2007). Neste sentido, a cinematografia angolana surgiu num período (1960-1970) em que, através das imagens, buscava-se o rompimento com os imaginários dos diversos colonialismos em territórios africanos e, no caso angolano, o rompimento dos diversos bancos de imagens realizados por Portugal. Com o advento das independências em África, diversos países utilizavam-se do recurso fílmico para construir suas “imagens nacionais”. Em Angola, o cinema foi utilizado como arma de vínculo partidário, assim como em outros países, como Moçambique, por exemplo.

Entretanto, a riqueza dos “Cinemas africanos” nunca se esgota, e não necessariamente possui apenas vínculo partidário. Utilizamos a nomenclatura no plural “cinemas africanos”, pois é cada vez mais necessário dentro dos próprios festivais de cinema

se utilizar novas nomenclaturas que abrangem a riqueza dos diversos países. Ou seja, ao invés de “cinemas africanos”, é necessário falarmos em cinemas angolanos, cinemas nigerianos, cinemas sul-africanos, etc. Atualmente, ainda nos remetemos ao cinema realizado no continente africano. Se por um lado a nomenclatura “cinemas africanos” é utilizada para unificar as diferentes obras de diversos países africanos, para elas obterem uma chance de participar de festivais de cinema internacionais com outras potências, como o próprio cinema hollywoodiano, é sempre importante lembrar que a conotação também carrega por si pequenas cápsulas coloniais de um continente que muitas vezes é visto como um grande país, devido aos inúmeros legados coloniais deixados nos diferentes territórios africanos.

Todos nós conhecemos grandes escolas de cinema “europeu” e costumamos abordá-las com cuidado, identificando seus países (cinema francês, cinema italiano, etc.). O mesmo cuidado também deve ser utilizado para e com o continente africano. Como já afirmava Shohat e Stam (2006, p. 44) acerca dos discursos colonialistas num imaginário social permeado de um “arquivo de imagens e afirmações transindividuais e multinstucionais”, onde é firmado uma linguagem comum e onde os discursos ficam “encapsulados em estruturas institucionais que excluem certas vozes, estéticas e representações”. Mudimbe (2013) vai neste mesmo sentido, alertando para os usos dos múltiplos arquivos da biblioteca colonial, onde devemos levar em consideração as múltiplas estruturas coloniais deixadas no continente, não excluindo-as, ou seja, não tratando os diferentes colonialismos como um hiato na “História Africana”, mas um elemento importante para o entendimento das relações, tanto antes das independências, como nas pós-independências.

Os silêncios existentes nessa pesquisa, dado a falta de um capítulo destinado ao final da conjuntura dos anos de 1990 e início dos anos 2000, até o período eleitoral de 2008, não ocorrem ao acaso. Há dificuldade de se estabelecer estatísticas do início dos anos 2000 até 2008, como dados populacionais, moradores dos *mussekés* luandenses, estatísticas de qualidade de vida e de direito à cidadania. Isto reflete as inúmeras dificuldades de se estudar Angola, numa sociedade que ainda está marcada pelos inúmeros conflitos civis e teme o recomeço de uma nova guerra, além da própria falta de estrutura técnica para a realização de quadros estatísticos. Assim, é cada vez mais necessário trabalhos neste sentido, principalmente traduções em português, pois grandes obras como de Christiane Messiant, entre outros autores, ainda se encontram apenas disponíveis nas línguas francesa e inglesa. *Oxalá Cresçam Pitangas* reflete uma filmografia com os olhares para Luanda, onde ainda há

muito a ser pesquisado. O cinema de Angola desde os anos de 1960 teve como palco principal a sua futura capital.

Apesar de ser importante o estudo de novas localidades, isto não implica em uma anulação de novos trabalhos sobre as mobilizações da cidade de Luanda através dos mais diversos mecanismos (literatura, cinema, música, por exemplo). Por este motivo a opção de um capítulo que lançasse uma pequena cronologia sobre o cinema angolano, e não apenas um que remetesse ao cinema realizado a partir de 2002/3. Como observamos, a cidade de Luanda é sempre mobilizada nos cinemas angolanos pós-independência, com exceção dos trabalhos de Sarah Maldoror, mas apesar dessa mobilidade, a sociedade angolana dos anos de 1970 é bastante diferente da sociedade dos anos 2000, sendo necessário a análise mais aprofundada nas diferentes “cronologias”. Assim, optamos também pela realização de um capítulo que abarcasse um “resumo” da cronologia angolana devido ao próprio silêncio de pesquisas neste sentido, pois como falamos anteriormente, a noção de uma “África país”, que desconsidera a pluralidade do continente africano.

Ainda há inúmeras pesquisas a serem realizadas no campo imagético, seja ele cinematográfico ou através da fotografia. Numa sociedade de consumo cada vez mais imagética, pesquisas nesse âmbito possuem por si só um grande potencial didático para e com o ensino de História. Felizmente diversas pesquisas têm sido realizadas ao abordarmos sobre o cinema em Angola. Trabalhos brasileiros como de Jesus (2013), Cruz (2015) e Martins (2014), além de inúmeros outros artigos, mostram que há ainda um grande percurso de análises para ser percorrido. Cruz (2015) também realizou a análise de obras como *Oxalá Cresçam Pitangas* e *É Dreda ser angolano*, numa perspectiva bastante diferenciada da realizada neste trabalho, o que mostra que mesmo com inúmeros trabalhos sobre um determinado objeto de pesquisa, o mesmo nunca se esgota.

Como observamos em *Oxalá Cresçam Pitangas*, ainda há muitas lacunas a serem respondidas, mesmo após a pesquisa de um trabalho de conclusão de curso e da pesquisa de um mestrado. A obra se vincula a demais esferas da literatura e da música através do trabalho de seus diretores, Ondjaki e Kiluanje Liberdade, sendo assim, passível de análises mais aprofundadas. Já *É Dreda ser Angolano* remete ao cinema da poeira, através do espaço dos *mussekes*, sendo necessária mais iniciativas que abordem este cinema emergente de linguagem própria e que faz muito sucesso nas salas de cinema em Angola. Apesar das leis de proibição e circulação desta cinematografia em diversos espaços, e do infeliz incidente que levou à morte de um ator durante a gravação de uma obra angolana, além dos tumultos

ocorridos em diversos espaços pelo grande número de pessoas que estimam ver determinadas obras há ainda muito a ser pesquisado.

Oxalá Cresçam Pitangas e *É dreda ser Angolano* também nos remetem à necessidade de demais pesquisas na sua relação com a infância/juventude perdida, através do cinema e da literatura, pois o escritor angolano Ondjaki também tem se dedicado a temas da infância, além de produzir contos e livros infanto-juvenis. As duas obras tratam da relação da infância e juventude perdida com tom de melancolia. Entretanto, na obra *Oxalá Cresçam Pitangas*, através da fala de Chicão, há uma culpabilidade da continuação da guerra pelas tropas da UNITA. Já em *É Dreda*, há uma denúncia e um desapontamento com todas as frentes partidárias angolanas e seus papéis para a construção de uma “angolanidade”, além da relação de apadrinhamentos através de narrativas como *Savimbi é meu pai? Agostinho Neto é meu pai?* (dos garotos do mercado aberto), abordando o descontentamento que para se ter uma condição de vida digna, pois é sempre necessário “beijar o cu de alguém”, conforme Shunnoz. Esse espaço de “culpabilidade”, também deixa em aberto a relação de Angola com demais países num contexto de guerra quente. A abordagem, sempre num tom pejorativo, da relação com a África do Sul em *Oxalá* nos remete a necessidade de pesquisas historiográficas dos principais blocos presentes durante a guerra quente em Angola.

Oxalá Cresçam Pitangas, numa tentativa de percorrer o que é Luanda, também nos remete às continuidades e descontinuidades dos aparelhos estatais de cinema em Angola. Se por um lado temos a descontinuidade do Laboratório Nacional de Cinema em meados dos anos de 1990, apesar de pesquisadores apontarem essa descontinuidade na segunda metade dos anos de 1980, há ainda um *continuum* sobre o Instituto Angolano de Cinema, nem sempre vinculado ao projeto inicial, por todos os diretores angolanos a construção do IAC ao MPLA, apesar de ainda possuir quadros de diversos diretores e artistas no IACAM que participaram do projeto inicial.

Neste sentido, das lacunas do campo historiográfico para e com Angola, ainda é necessário mais trabalhos sobre o papel dos cineclubes e das salas de cinema, para analisar a diferença entre assimilado e não assimilado, e as relações de costumes dentro desses espaços. Lembrando que as salas de cinema muitas vezes também abrigavam espaços multiculturais, através de shows e espetáculos de teatro. Os cineclubes e os coletivos de cinema surgidos depois da independência também tinham aspirações diferentes sobre o que era o socialismo. Por exemplo, a equipa Angola Ano Zero tinha aspirações de um viés maoísta. Já a Unicite estava vinculada às ideias do que seria um socialismo através do próprio processo francês de

1968, sendo cada vez mais necessários trabalhos num sentido de pesquisa que abordem os múltiplos socialismos no continente africano.

A destruição, assim como a própria arquitetura do movimento do “moderno-tropical” das salas de cinema, também pode ser tema interessante para uma pesquisa interdisciplinar dentro das áreas da arquitetura e de planejamento das cidades, assim como, obviamente, debates sobre o que seria o patrimônio angolano. Pensar a própria formulação da cidade de Luanda, geograficamente, garantindo o direito de cidadania dos habitantes que ali residem, sem a exclusão daqueles das regiões dos *mussekas*, que dão voz para uma “angolanidade” que ocorre apenas no papel.

No ponto de vista geral, as obras convergem e divergem nos seguintes assuntos: primeiro, o que é angolano e o que é os outros; segundo, a formulação da “identidade nacional” através da música; terceiro, o sonho com o fim da guerra nos anos de 1990; quarto, a relação dos assaltos e a sobrevivência da sociedade; quinto, questões de gênero, onde em ambas as narrativas a presença feminina é praticamente ausente e/ou vinculada a estereótipos de cuidado e de casamento; sexto, a cidade das crianças dentro de uma cidade que possui mais de uma cidade, sendo assim a existência de uma cidade das crianças que cuidam umas das outras, a cidade do mercado informal e a cidade de Luanda administrativa e com demais direitos de cidadania que estas duas cidades ainda não conhecem por completo ou até desconhecem completamente; sétimo, o sonho do regresso para as províncias *versus* o preconceito daqueles que chegaram das províncias; oitavo, o papel dos transportes coletivos dos *candongueiros* (e obviamente as relações sociais do cotidiano, assim como as condições de trabalho); nono, a relação dos esportes como elemento de aglutinação social, o que infelizmente não foi abordado neste trabalho, mas já há pesquisas neste sentido, sendo necessário destacar os trabalhos pioneiros do professor Marcelo Bittencourt neste âmbito.

As obras nos remetem também à relação daquilo que pode ser dito ou não dito em Angola, e a dificuldade do estabelecimento de músicos dentro das “musicalidades periféricas”, sendo o *kuduro*, num primeiro momento, mal visto pela sociedade e, na atualidade, relativamente aceito. Este é o mesmo movimento que ocorre com o hip-hop e rapper angolanos, além do metal, que não é abordado nas obras, mas também surge vinculado a uma musicalidade “periférica”. A presença de MCK e dos demais rappers em ambas as obras sinalizam questões neste sentido. MCK tem repercutido para Angola, num período posterior há realização destes filmes, as dificuldades de exibição de shows devido a lei 111/11 para o âmbito internacional. Demais iniciativas posteriores também têm sido realizadas neste sentido, principalmente através do caso quinze mais dois, que juntou uma série de ativistas

políticos, sendo talvez a figura mais conhecida o rapper Luaty Beirão, que publicou a obra *Sou mais livre então - diário de um preso político angolano*.

Assim como já destacava Aumont e Marie (2009) e Penafina (2009), o papel da decomposição das obras fílmicas é um recurso para pensarmos tanto no trabalho de pesquisa, como no trabalho do professor em sala de aula. Ao analisarmos questões como a música dentro de uma determinada obra, por exemplo, seja ela uma trilha sonora realizada para a obra, os sons, ou a música que pode ser vista para fora da obra, temos elementos importantes em relação aos seus contextos de produção, entre outros aspectos.

Neste aspecto, é sempre importante salientar que o recurso fílmico também foi e pode ter sido utilizado para a manutenção de regimes de governo, regimes ditatoriais e regimes autoritários. O nazifascismo, por exemplo, utilizou-se do recurso como propaganda para a ampliação de suas políticas de governo. Autores como Leif Furhammar e Folke Isakson já ressaltavam o uso do cinema para fins políticos em meados dos anos de 1970. Jean Patrick Lebel, em *Cinema e Ideologia*, também já destacava essas utilizações no decorrer dos anos de 1970. Neste sentido, torna-se cada vez mais necessário a problematização de quando, quem e quais os órgãos de financiamento de determinada obra, para a análise da mesma, tanto para fins de pesquisa, como para um recurso pedagógico em sala de aula.

Neste aspecto, como vimos, o cinema em Angola foi mobilizado principalmente por frentes do Movimento Popular de Libertação de Angola (MPLA), muitas vezes interligado com o cinema argelino, e aspirante de outros movimentos fílmicos, como o neorealismo italiano, principalmente na sua fase inicial antes da formulação dos aparelhos estatais entre 1975-1977. Sendo assim, é interessante para recurso em sala de aula a problematização das demais frentes partidárias e os próprios processos das buscas pelas independências em solo africano no decorrer dos anos de 1950-1970. Conhecer e abordar os fluxos em Angola em sala de aula é uma ferramenta interessante para não se correr o perigo de uma história única vinculada apenas ao MPLA.

Portanto, a partir da análise fílmica das obras propostas nesta dissertação, uma com vínculo com o aparelho estatal da IACAM e a outra relacionada a uma forma de se fazer e pensar o cinema com poucos recursos, de jovens vinculados ao cinema da poeira e/ou dos *mussekes*, abre-se múltiplas possibilidades de pesquisa e de ensino de História, em especial da História angolana buscando a aproximação com a relação do ensino de história da África e afro-brasileira na sala de aula²³¹. O cinema, neste aspecto, pode ser uma ferramenta

²³¹ Nos referimos à Lei n. 10.639/2003, alterada pela Lei n. 11.645/2008, que prevê o ensino de História da África, cultura afro-brasileira e indígena.

interessante para se pensar diversos elementos sociais e culturais, por possuir uma linguagem própria e muito próxima de um mundo cada vez mais imagético.

Os cineastas dos *mussekes*, do cinema de poeira, muitas vezes assume um papel similar àquele dos cineastas da “geração dos assistentes”, técnicos com alguma ou quase nenhuma formação, que trabalhavam em meios televisivos ainda coloniais e nos anos iniciais da independência, ou depois desse anos, almejavam uma “nova Angola” que fugisse das propagandas e das políticas coloniais. Numa abertura de um contexto pós-guerras, os novos cineastas muitas vezes procuram fugir de narrativas únicas e “comuns” de se pensar o cinema angolano. Entretanto, esta busca por uma “Nova Angola” também aparece nos cinemas de caráter mais oficial, muitas vezes se utilizando do recurso do “entre-lugar” (BHABHA, 1998) para afirmar que está tudo bem e que todos possuem o direito à cidadania.

REFERÊNCIAS

- ABRANTES, José Mena. Cinema Angolano: Um passado com um futuro sempre adiado. IN: PIÇARRA, Maria; ANTÓNIO, Jorge (ORG). **Angola o Nascimento de uma nação**. Volume III: O cinema da Independência. Lisboa:Guerra e Paz,2015.
- ALVES, Amanda Palomo. "**Angolano segue em frente**": um panorama do cenário musical urbano de Angola entre as décadas de 1940 e 1970. 2015. Rio de Janeiro. (Doutorado em História) – Programa de Pós Graduação em História, UFF, Rio de Janeiro, 2015.
- ANDERSON, Benedict. **Comunidades Imaginadas**. Lisboa: Edições 70,2005.
- ANDRADE, Luciano. **Angola Ano Zero**. Luanda: Edições Chá de Caxinde, 2007.
- ARENAS, Fernando. **Rememberig Angola**. Eua: University of Massachusetts Dartmouth,2010.
- ARENAS, Fernando. **Lusophone Africa Beyond Independence**. USA: University of Massachusetts Dartmouth, 2011.
- AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **A análise do filme**. Lisboa: Texto e Grafia, 2009.
- AZEVEDO, Manuel. **O movimento dos cine-clubes**. Lisboa: Gráfica Lisboense, 1948.
- BARRETO, Isabel. **Migrantes da descolonização: Portugueses e Luso-Angolanos no Brasil (1974-1977)**. Rio de Janeiro. 2014. 246f. Tese (Doutorado em História) – Programa de Pós-graduação de História, UFF, Niterói, 2014.
- BARROS, José d’Assunção; NOVOA, Jorge. **Cinema-História: teoria e representações sociais no cinema**. Rio de Janeiro, Apicuri, 2012.
- BEIRÃO, Luaty. **Sou eu mais livre, então** - diário de um preso político angolano. Rio de Janeiro: Tinta da China, 2017.
- BHABHA, HOMI. **O local da Cultura**. Belo Horizonte: UFMG, 1998.
- BITTENCOURT, Marcelo. **“Estamos juntos” O MPLA e a Luta Anticolonial (1961-1974)**. Rio de Janeiro. 2002. 742f. Tese (Doutorado em História) - Programa de Pós-graduação de História, UFF, Niterói, 2002.

BITTENCOURT, Marcelo. A criação do MPLA. **Estudos Afro-Asiáticos**, 32, p. 185-208, Rio de Janeiro, CEAA/UCAM, dezembro de 1997.

BITTENCOURT, Marcelo. O 25 de abril e o MPLA. *In*: PAREDES, Marçal; Leandro Gonçalves (org). **Depois dos Cravos**, Liberdades e Independências. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2017.

BOTELHO, Alberto. **A televisão em Angola no pós-guerra**. Porto. 2017. 102f. Dissertação (Mestrado em Comunicação). Mestrado em Ciências da Comunicação, 2º ciclo, Universidade do Porto, Porto, 2017.

BRAVO, Manuel (org.) **Angola, transição para a paz, reconciliação e desenvolvimento**. Lisboa: Hugin, 1996.

BRIDGLAND, Fred. **Jonas Savimbi: uma chave para a África**. Lisboa: Perspectivas e Realidades, 1988.

CABECINHAS, Rosa; SILVA, Eugenio, MENDES, Júlio. Memória coletiva e identidade nacional: Jovens angolanos face a história de Angola. **Lusofonia e Sociedade em Rede: Anuário Internacional de Comunicação Lusófona**, Universidade do Minho, 2010. Disponível em: <http://www.lasics.uminho.pt/ojs./index.php/anuario/article/view/785/0>. Acesso em 05 abr. 2020.

CABRERA, Marina Rey. **La guerra de Angola**. Havana: Editora Política, 1989.

CAHEN, Michel. Anticolonialism & Nationalism: deconstructing synonymy, investigating historical process. *IN*: MORIER-GENOUD (ORG.). **Sure road? Nationas e nationalisms in Guinea, Angola and Mozambique**, p. 1-30. Leiden: Brill, 2012.

CARELLI, Fabiana. Diversidade categorial no cinema africano (de língua portuguesa): identidade e sujeito. *In*: **Estudos comparados: teoria, crítica e metodologia** [S.l., s.n.], 2014.

CARVALHO, Paulo. **A campanha eleitoral de 2008 na imprensa de Luanda**. Luanda: Kilombelombe, 2010.

CARVALHO, Paulo. **Exclusão Social em Angola: O caso dos deficientes físicos em Luanda**. Luanda: Kilombelombe, 2008.

CARVALHO, Ruy Duarte. **a câmara, a escrita e a coisa dita...fitas textos e palestras**. Lisboa: Edições Cotovia, 2008.

CARVALHO, Ruy Duarte. **O Camarada e a Câmera Cinema e Antropologia além do filme etnográfico**. Luanda: INALD, 1984.

CERTEAU, Michel de. **A Escrita da História**. Rio de Janeiro: Florense Universitária, 1982.

CHABAL, Patrick; VIDAL, Nuno. **Angola, the weight of history**. London: Hurst & Company, 2007.

CHAVES, Rita. **A formação do Romance Angolano**. São Paulo: USP, 1999.

CHAVES, Rita. **Angola e Moçambique Experiência Colonial e Territórios Literários**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2005.

COMUNICAÇÕES, Caribe. **Mostra do cinema angolano: Brasil 1983**. Rio Janeiro: 1983.

CONNERTON, Paul. **Como as sociedades recordam**. Oeiras: Celta editora, 1993.

CORREA, Sílvio. Ousmane Semebène e a África Traduzida em Palavras e Imagens. *In*: FILHO, Silvio; NASCIMENTO, Washington (org). **Intelectuais das Áfricas**. São Paulo: Pontes: 2018.

CRUZ, Paula. **Vulnerabilidade, resiliência e identidades: construções narrativas no cinema angolano um estudo comparado de Oxalá cresçam Pitangas! e É dreda ser angolano**. 2015. 187f. Tese (Doutorado em História) – Programa de Pós Graduação em História, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2015.

DÁVILA, Jerry. **Hotel trópico: o Brasil e o desafio da descolonização africana, 1950-1980**. São Paulo: Paz e Terra, 2011.

DIAWARA, Manthia. **African cinema**. Politics e Culture. EUA: Indiana University, 1992.

FERNANDES, Walter; HURST, Miguel. **Angola Cinemas; Uma ficção da Liberdade**. Alemanha: Steidl; Goethe-Institut, 2015.

FERNANDO, Emídio. **Savimbi: o lado errado da História**. Portugal: Dom Quixote, 2012.

FERREIRA, Carolin. **Identity and Difference**. Postcoloniality and Transnationality in Lusophone Films. Berlin: Lit Verlag, 2012.

- FERREIRA, Carolin. O drama da descolonização em imagens em movimento- A propos do “nascimento” dos cinemas luso-africanos. **Estudos Linguísticos e Literários**, n. 53, p. 1-45, 2016.
- FERREIRA, Carolin. **África um continente no cinema**. São Paulo: UNIFESP, 2014.
- FERRO, Marc. **Cinema e História**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.
- FICHTE, Johann. **Discursos à nação alemã**. Lisboa: [1808], 2009.
- FURHAMMAR, Leif; ISAKSON, Folke. **Cinema e política**. Rio de Janeiro: Paz e terra, 1976.
- GERBASE, Carlos. **Cinema Primeiro Filme**. Descobrindo, fazendo, pensando. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 2012.
- GONÇALVES, Inês; LIBERDADE, Kiluanje. **Agora Luanda**. Portugal: Almedina, 2007.
- GUERRA, João Paulo. **Savimbi: Vida e morte**. Lisboa: Bertrand Editora, 2002.
- GUIDE, António. **TPA - O modelo de TV pública em Angola**. São Paulo. 227f. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Programa de Pós Graduação em Jornalismo Comparado, USP, São Paulo, 2007.
- HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. São Paulo: Centauro, 2006.
- HOUNTONDJI, Paulin. Conhecimento de África, conhecimento de Africanos: Duas perspectivas sobre os Estudos Africanos. **Revista Crítica de Ciências Sociais**, n. 80, 2008.
- INSTITUTO ANGOLANO DE CINEMA AUDIOVISUAL E MULTIMÉDIA. **Angola Cinema 2009**. Angola: GAM, 2008.
- JESUS, Leandro Santos Bulhões de. **Imagens de Angola, Imagens de Memória: Cinema, marcas, descobertas (tempos das lutas anticoloniais, tempo das independências)**. Brasília. 333 f. Tese (Doutorado em História) – Programa de Pós-Graduação em História, UNB, Brasília, 2013.
- JORGE, Manuel. Nação, identidade e unidade nacional em Angola: Conceitos e preconceitos do nacionalismo angolano. **Latitudes**, n. 28, 2006.
- JORGE, Manuel. **Para compreender Angola**. Lisboa: Dom quixote, 1998.

JUNCO, José. **El nombre de la cosa**. Debate sobre el término nación y otros conceptos relacionados. Madrid: Centro de Estudios Políticos y constitucionales, 2005.

KORNIS, Mônica Almeida. Cinema e História: Um debate metodológico. **Revista Estudos Históricos**, v. 5, n. 10, 1992.

LANÇA, Marta. Luanda está a mexer! Hip hop underground em Angola. **Revista Buala**, 4 de dezembro de 2010. Disponível em: <https://www.buala.org/pt/palcos/luanda-esta-a-mexer-hip-hop-underground-em-angola>. Acesso em: 16 mai. 2020.

LÁZARO, Gilson; Silva, Osvaldo. Hip-hop em Angola: O rap de intervenção social. **Caderno de Estudos Africanos**. Lisboa: n.31, 2016.

LEBEL, Jean Patrick. **Cinema e Ideologia**. Lisboa: Estampa, 1975.

LEVIN, Tatiana. Dos filmes dos pioneiros aos realizadores da poeira: que cinema angolano? In: PIÇARRA, Maria; ANTÓNIO, Jorge. **Angola o nascimento de uma nação**. Lisboa: Guerra e paz, 2015.

LOPES, Carlos M. Refugiados, reintegração e mobilidade interna: Um olhar sobre o caso angolano, 2002-2008. **Revista interdisciplinar da Mobilidade Humana**, Brasília, v.26, n.54, p. 61-78.

LOPES, Carlos. “A pirâmide invertida – historiografia africana feita por africanos”. **Actas do colóquio Construção e ensino de história da África**. Lisboa: Linopasas, 1995. p. 21-29.

M'BOKOLO, Elikia. **África negra: história e civilização**. Salvador: Universidade Federal da Bahia, 2011.t.II

MACEDO, Tania. **Luanda, cidade e Literatura**. São Paulo: UNESP, 2008.

MANUEL, Cabingano. **Análise da maturidade organizacional para implantação de gestão da qualidade na imprensa pública angolana** - estudo de caso: Televisão Pública de Angola. 2014. 107f. Dissertação. (Mestrado profissional em Administração Pública). Rio de Janeiro, Fundação Getúlio Vargas, 2014.

MARCON, Frank. Estilos de vida e os usos da internet pela juventude do tempo presente. **Cadernos do tempo presente**, n.7, 2012.

MARCON, Frank. Identidade e estilo em Lisboa: Kuduro, juventude e imigração africana. **Cadernos de Estudos africanos**, Lisboa, n. 24, 2012.

MARCON, Frank. O Kuduro, práticas e ressignificações da música: cultura e política entre Angola, Brasil e Portugal. **História Revista**, v. 18, n. 2, 2013.

MARCON, Frank; TOMÁS, Cláudio. Kuduro, juventude e estilo de vida: estética da diferença e canário da escassez. **Revista do Programa de Pós-graduação em Sociologia da Universidade Federal do Sergipe**, n. 21, 2012.

MARCONDES, Danilo Filho. Apresentação. A filosofia da linguagem de J. Austin. In: AUSTIN, John. **Quando dizer é fazer. Palavras e ação**. Porto Alegre: Artes médicas, 1990.

MARQUES, Rafael. Las raíces de la violencia en África. El caso de Angola. **Análisis**. 2003, p.43-60.

MARTINS, Charles. **As Novas representações do cinema angolano: narrativas e produção de alteridades**. Recife. 2014. 105f. Dissertação (Mestrado em Antropologia) - Programa de Pós graduação em Antropologia, UFPE, Recife, 2014.

MATEUS, Dalila; MATEUS, Álvaro. **Purga em Angola**. Luanda: Texto, 2015.

MATOS-CRUZ, José de; ABRANTES, José Mena. **Cinema em Angola**. Luanda: Chá de Caxinde, 2002.

MBAH, Jean. **As rivalidades políticas entre a Frente Nacional de Libertação de Angola (FNLA) e o Movimento Popular de Libertação de Angola (1961-1975)**. Luanda: Mayamba,2010.

MBEMBE, Achille. **On the postcolony**. London; California: University of California, 2001.

MELEIRO, Alessandra. **Cinema no Mundo: Indústria, política e mercado**. São Paulo: Iniciativa Cultural,2007.

MELEIRO, Alessandra; BAMBÁ, Mahomed. **Filmes da África e da Diáspora objetos de discursos**. Salvador: EDUFBA,2012.

MELÍCIAS, Tomás Diel. **O feitiço do moderno: Jonas Savimbi e seus projetos de nação angolana (1966-1988)**. 2017. 125f. (Mestrado em História) - Programa de Pós-graduação de História, PUCRS, Porto Alegre, 2017.

MELO, Borges de. **História da Imprensa de Angola**. Rio de Janeiro: Semana Ilustrada, 1993.

MELO, Borges. **A influência do jornalismo de Angola**. Rio de Janeiro: Nova iguaçu, 1985.

MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. Rumo a uma “História Visual”. In: MARTINS, J. S.; ECKERT, C.; NOVAES, S. C. (orgs.). **O imaginário e o poético nas Ciências Sociais**. Bauru, SP: EDUSC, 2005.

MESSIANT, Christiane. La fondation Eduardo dos Santos : a propos de l’investissement de la société civile par le pouvoir politique. In: **Politique africaine**, 73, p. 82-101, 1999.

MOORMAN, Marisa. **Intonations**. A Social history of music and nation in Luanda, Angola, from 1945 to recent times. Ohio: Ohio University, 2008.

MPLA. **Angola**: A tentativa de Golpe de Estado de 27 de maio de 77. Lisboa: Edições Levante, 1977.

MPLA. **História de Angola**. Lisboa: Afrontamento:1965.

MUDIMBE, Valentin. **A invenção da África**: Gnose, filosofia e a ordem do conhecimento. Ramada: Edições Pedagogo, 2013.

NAPOLITANO, Marcos. **Como usar o cinema em sala de aula**. São Paulo: Contexto, 2003.

NASCIMENTO, Washington. **Gentes do Mato**: Os “novos assimilados” em Luanda (1926-1961). São Paulo. 235f. (tese em História) - Programa de pós-graduação em História Social, USP, São Paulo, 2013.

NETO, Agostinho. **Quem é o inimigo? Qual é o nosso objetivo?** Lisboa: Maria da Fonte,1974.

OLIVEIRA, Ariel. **Angola em Guerras**: Jonas Savimbi e as Linguagens da Nação. Campinas. 2013. 151f. (Mestrado em Antropologia) - Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, UNICAMP, Campinas, 2013.

OLIVEIRA, Ricardo. **Magnífica e Miserável**, Angola desde a guerra civil. Lisboa: Tinta da China,2015.

ONDJAKI. **Os transparentes**. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

PACHECO, Carlos. **Angola um gigante com pés de barro e outras reflexões sobre a África e o mundo**. Portugal: Nova vega, 2011.

PACHECO, Carlos. **MPLA: um nascimento polémico: as falsificações da história.** Lisboa: Vega, 1997.

PAREDES, Marçal. A Construção da Identidade Nacional Moçambicana no Pós-Independência: sua complexidade e alguns problemas de pesquisa. **Anos 90**, v. 21, n. 40, Porto Alegre, 2014. Disponível em: <http://www.seer.ufrgs.br/index.php/anos90/article/view/46176>. Acesso em: 25 fev. 2020.

PEARCE, Justin. **A Guerra civil em angola 1975-2002.** Lisboa: Tinta da China, 2017.

PENAFRIA, Manuela. Análise de Filmes - conceitos e metodologia(s). **VI Congresso SOPCOM**, abril de 2009. Disponível em: <http://www.bocc.ubi.pt/pag/bocc-penafria-analise.pdf>. Acesso em: 20 abr. 2020.

PERES, Phyllis. **Transculturation and resistance in Lusophone African Narrative.** Eua: University press of Florida, 1997.

PHAF-RHEINBERGER, Ineke. **Mögen Pitangas Wachsen Literatur aus Angola.** Leipzig: Poetenladen, 2014.

PIÇARRA, Maria do Carmo. **Ruy Duarte: um cinema da palavra para re-imaginar a angolidade.** Covilhã: Universidade da Beira Interior, 2016. Disponível em: <http://hdl.handle.net/1822/44934>. Acesso em: 24 fev. 2020.

PIÇARRA, Maria. Os cantos de Maldoror: cinema de libertação da “realizadora-romancista”. **Mulemba**, Rio de Janeiro, vol. 9, n.17, p. 14-29, julho/dezembro 2017.

PIÇARRA, Maria; ANTÓNIO, Jorge (org.). **Angola: o Nascimento de uma nação.** Volume I: O cinema do Império. Lisboa: Guerra e Paz, 2013.

PIÇARRA, Maria; ANTÓNIO, Jorge (org.). **Angola: o Nascimento de uma nação.** Volume II: O cinema de Libertação. Lisboa: Guerra e Paz, 2013.

PIÇARRA, Maria; ANTÓNIO, Jorge (org.). **Angola: o Nascimento de uma nação.** Volume III: O cinema da Independência. Lisboa: Guerra e Paz, 2015.

PIÇARRA, Maria; CASTRO, Teresa. **(Re)imagining African Independence.** Oxford: Oxford, 2017.

PIMENTA, Fernando Tavares. **A descolonização de Angola e Moçambique. O comportamento das minorias brancas (1974-1975).** Goiás: Editora UFMG, 2015.

PINTO, António; MARTINHO, Francisco (org.) **O Corporativismo em português: Estado, política e sociedade no salazarismo e no varguismo**. Rio de Janeiro, 2007.

PINTO, João Paulo Henrique. **A identidade nacional angolana-definição, construção e usos políticos**. 2016. 286f. Dissertação (Mestrado em História) - Programa de Pós-graduação de História, UFF, Niterói, 2016.

PINTO, Tatiana. **Etnicidade e racismo em Angola: da luta de libertação ao pleito eleitoral de 1992**. 2012. 135f. Dissertação (Mestrado em História) - Programa de Pós-graduação em História, Universidade Federal Fluminense, Rio de Janeiro, 2012.

POCOCK, J. **Linguagens do ideário político**. São Paulo: Edusp, 2003.

POLLAK, Michel. Memória, esquecimento, silêncio. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, vol.2, n.3, 1989, p.3-15.

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

ROCHA, Edmundo. **Angola Contribuição ao Estudo do Nacionalismo Moderno Angolano (período de 1950-1964)**. Vol II. Luanda: Kilombelombe, 2002.

ROQUE, Fátima; SILVA, Helena; VINHENA, Luiza. **Seis Portuguesas em Terras da UNITA**. Portugal: Bertrand, 1988.

RUSSELL, Sharon A. **Guide to African Cinema**. EUA: Greenwood, 1998.

SALAZAR, António Oliveira. **Discursos e notas políticas**. Coimbra: Coimbra Editora LTDA, 1959.

SANTOS, Daniel. Encontro entre pobreza e moral em Luanda. Urbanização, direitos e violência. **Sociedade e Estado**, dossiê violência entre teoria e empiria. Vol. 30, n.1, p. 99-123, Brasília, 2015.

SARLO, Beatriz. **Tempo passado**, Cultura da memória e guinada subjetiva. São Paulo: Companhia das letras. Belo Horizonte: UFMG, 2007.

SAVIMBI, Jonas. **Angola a resistência em busca de uma nova nação**. Lisboa: Agência Portuguesa de Revistas, 1979.

SAVIMBI, Jonas. **O que é o espírito de Bissau**, os portugueses poderão regressar a Angola? Aveiro: TIPAVE, 1978.

- SAVIMBI, Jonas. **Quando a terra voltar a sorrir um dia**. Lisboa: Perspectivas e realidades, 1985.
- SECCO, Carmen (org). **Pensando o cinema moçambicano**. São Paulo: Kapulana, 2018.
- SHUBIN, Vladimir. **The Hot “Cold War”**: The USSR in Southern Africa. Michigan University: EUA, 2008.
- SILVA, Melina Aparecida dos Santos. **We Do Rock Too**: Os percursos do gênero musical metal ao longo do movimento do rock angolano. Rio de Janeiro. (Doutorado em Comunicação) - Programa de pós graduação em Comunicação, UFF, Rio de Janeiro, 2018.
- SORLIN, Pierre. **Sociologie du Cinema**. Paris : Aubier Montaigne, 1997.
- SOUZA, Victor. **A poética e a política no cinema de Glauber Rocha, e Sembene Ousmane**. 2012. São Paulo. 214f. (Mestrado em História) - Programa de Pós graduação em História, PUC-SP, São Paulo, 2012.
- STAM, Robert; SHOHAT, Ella. **Crítica da imagem eurocêntrica, multiculturalismo e representação**. São Paulo: Cosac Naify, 2006.
- THIËSSE, Anne-Marie. Ficções criadoras: as identidades nacionais. **Anos 90**. Porto Alegre, nº 15, 2001/2002.
- THIONG’O, Ngugi Wa. A descolonização da mente é um pré-requisito para a prática criativa do cinema africano? In: MELEIRO, Alessandra. **Cinema no mundo**: Indústria, política e mercado. São paulo: Iniciativa Cultural, 2007.
- UNIVERSIDADE CATÓLICA DE ANGOLA. **Relatório Econômico de Angola**. 2008. Disponível em: <http://www.ceic-ucan.org/wp-content/uploads/2013/12/relatorio-economico-2008.pdf>. Acesso em: 22 abr. 2020.
- VIEIRA, José Luandino. **Luuanda**. Lisboa: Edições 70; União dos Escritores Angolanos, 1978.
- VIEIRA, José Luandino. **Luuanda**. São Paulo: Ática, 1990.
- VILLAÇA, Mariana. **Cinema Cubano**: Revolução e Política Cultural. São Paulo: Alameda, 2010.
- WATCH, Human Rights. **Angola**: Arms Trade and Violations of Laws of war since the 1992 elections. EUA: Human Rights watch, 1994.

WATKINS, Claire. Portuguese African cinema: Historical and contemporary perspectives--1969 to 1993. *Research in African Literatures*, Bloomington, v. 26, n. 3, p. 134, 1995.

WEBER, Priscila. **“Aquela belicosa rainha com valor costumaz”**: as ambiguidades de Ginga na obra “história geral das guerras angolanas” de Oliveira de Cadornega e seus usos na historiografia brasileira. 2014. Porto Alegre. 117f. (Mestrado em História) - Programa de Pós-graduação de História, PUCRS, Porto Alegre, 2014.

WHEELER, Douglas; PÉLISSIER, René. **História de Angola**. Lisboa: Tinta da China, 2009.

WILPER, Agnela Barros. Kuduro de Angola a exclusão de uma nova linguagem. *In: XI Congresso Luso afro brasileiro de Ciências Sociais*, UFBA, Salvador, 2011.

Filmes analisados:

É DREDA ser angolano. Produção: Fazuma. Angola e Portugal, 2007.

OXALÁ Cresçam Pitangas - Histórias de Luanda. Direção e realização: Ondjaki e Kiluanje Liberdade. Angola e Portugal, 2006.

Outros filmes:

...ANGOLA Não está em Venda. Direção: *n/i*. Portugal, 1963.

1ª COMPANHIA de Infantaria Indígena de Angola. Produção: Agência Geral das Colónias. Portugal, 1933.

I CRUZEIRO de Férias às Colônias do Ocidente. Realização: San Payo. Portugal, 1935.

A BATALHA de Argel. Direção: Gillo Pontecorvo. Argélia e Itália, 1966.

A CASA. Direção: Rui Simões. Angola e Portugal, 2017.

A EXPOSIÇÃO do Mundo Português. Direção: António Lopes Ribeiro. Portugal, 1940.

A GUERRA do Kuduro. Direção: Henrique Narciso “Dito”. Angola, 2010.

A LUTA Continua. Direção: Robert Van Lierop. Moçambique, 1971-1977.

A MINHA Banda e Eu. Direção: Kiluanje Liberdade e Inês Gonçalves. Angola, 2012.

- ACÇÃO Missionária em Angola. Direção: João Silva, Lemos Pereira e Felipe Solms. Portugal, 1951.
- ACTUALIDADES de Angola (Fragmentos). Direção: N/C. Portugal, 1957-1961.
- ADEUS até amanhã. Direção: António Escudeiro. Angola e Portugal, 2007.
- AFRIQUE 50. Direção: René Vautier. França, 1950.
- ALDA e Maria. Direção: Poscas Pascal. Angola e Portugal, 2011.
- ALGERIE, Année Zero. Direção: Jean Pierre Sergent. França, 1962.
- ANGOLA Año Cero. Direção: Ever Miranda e Ngoi Salucombo. Angola e Cuba, 2013.
- ANGOLA Exposição provincial, Agrícola, Pecuária e Industrial. Produção: Agência Geral das Colónias. Portugal, 1923.
- ANGOLA Histórias da Música Popular. Realização: Jorge António. Angola e Portugal, 2005.
- ANGOLA na Guerra e no Progresso. Direção: Quirino Simões. Angola, 1971.
- ANGOLA não é de Ninguém. Direção: Diamantino Feijó. Angola, 2010.
- ANGOLA Saudades de Quem te Ama. Realização: Richard Pakleppa. Angola e Inglaterra, 2005.
- APRENDER a Melhor Servir. Direção: Antonio Ole. Angola, 1976.
- AS ARMAS e o Povo. Produção: Coletivo de Trabalhadores da Actividade Cinematográfica. Portugal, 1975.
- AVÓ dezanove e o Segredo do Soviético. Direção: João Ribeiro. Brasil, Moçambique, e Portugal, 2019.
- BAKASO: Afrobeats de Cuba. Direção: Eli Jacobs-Fantauzzi. Cuba, 2019.
- BALANÇO do Tempo na cena de Angola. Direção: Ruy Duarte de carvalho. Angola, 1982.
- CARAVANA. Direção: Rogélio Paris. Angola e Cuba, 1992.

CARNAVAL da Vitória. Direção: António Ole. Angola, 1978.

CARTA Camponesa. Direção: Safi Faye. França e Senegal, 1975.

CARTAS de Angola. Realização: Dulce Fernandes. Cuba e Portugal, 2011.

COMBOIO da Canhoca. Direção: Orlando Fortunato. Portugal, França, Tunísia e Marrocos, 1989-2004.

CUBA, Uma Odisseia Africana. Realização: Jihan El Tahri. França, 2006.

DIECI giorni con i guerriglieri nel Mozambico libero. Direção: Franco Cigarini. Itália, 1972.

É PROIBIDO falar em Angola. Produção: Agência Pública. Angola e Brasil, 2015.

ELDRIDGE Cleaver, Black Panther. Realização: Willian Klein. Estados Unidos, 1970.

ESCAPE From Luanda. Direção: Phil Grabsky. Reino Unido, 2007.

FESTIVAL Panafrican d'Alger - The Algiers Pan - African Festival. Direção: Willian Klein. ALGÉRIA, Alemanha e França, 1969.

GAIVOTA Negra. Direção: Nguxi dos Santos. Angola, 2003.

GUERRA en Angola. Direção: Miguel Fleitas. Cuba, 1976.

GUERRE du People na Angola. Direção: Bruno Muel e Antoine Bonfanti. França e Portugal, 1975.

HEREROS Angola. Direção: Sergio Guerra. Angola e Brasil, 2012-2013.

I LOVE Kuduro. Direção: Mário Patrocínio. Angola e Portugal, 2013.

INDEPENDÊNCIA de Angola - O Governo de transição. Realização: António Escudeiro e José FONSECA e Costa. Portugal, 1977.

INDEPENDÊNCIA de Angola – Os Acordos de Alvor. Realização: António Escudeiro e José Fonseca e Costa. Portugal, 1977.

INDEPENDÊNCIA. Realização: Mário Bastos. Angola, 2016.

JIKULUMESSU (Fragmentos). Produção: Semba Comunicação. Angola, 2014-2015.

KANGAMBA. Direção: Rogério Palis. Angola e Cuba, 2009.

KIARI. Direção: Mário Bastos. Angola e Estados Unidos, 2007.

KIMPA Vita A Mãe da Revolução Africana. Direção: Ne Kunda Nlada. Bélgica, Congo, 2016.

KUDURO - Fogo no Museke. Realização: Jorge António. Portugal, 2007.

KUXA Kanema – O Nascimento do Cinema. Direção: Margarida Cardoso. Bélgica, França, Moçambique e Portugal, 2003.

LES OUBLIEES. Direção: Anne Laure Folly. Angola, 1996.

LUANDA e sua Gente. Realização: Gabinete de Cinema do C.I.T.A. Portugal, 1973.

LUANDA, Cidade Feiticeira. Realização: Ricardo Malheiro. Portugal, 1950.

LUANDA: Fábrica de Música. Direção: Kiluanje Liberdade e Inês Gonçalves. Angola e Portugal, 2009.

LUANDA Mulheres de la OMA. Direção: Simon Escobar (TPA, ICRT) fragmento, 1976.

MACAU - C cidade do Nome de Deus. Realização: Ricardo Malheiro. Portugal, 1952.

MÃE Ju. Direção: Kiluanje Liberdade e Inês Gonçalves. Angola, 2007.

MIPIOPIO sopro de Angola (fragmentos) Direção: Zezé Gamboa, 1991.

MOIA: O Recado das Ilhas. Direção: Ruy Duarte de Carvalho. Angola, França e Portugal, 1989.

MONANGAMBÉ. Direção: Sarah Maldoror. Angola, 1968.

MUXIMA. Direção: Alfredo Jaar. Angola, Chile, 2005.

NA CIDADE Vazia. Maria João Canga. Angola e Portugal, 2004.

NELISITA. Direção: Ruy Duarte de Carvalho. 1982.

NJINGA. Direção: Sérgio Graciano. Angola, 2013.

O DESERTO de Angola. Realização: António Antunes da Mata. Portugal, 1932.

- O ENSINO em Angola. Realização: Ricardo Malheiro. Portugal, 1950.
- O FEITIÇO do Império. Realização: António Lopes Ribeiro. Portugal, 1940.
- O GRANDE Kilapy. Direção: Zezé Gamboa. Angola, Brasil e Portugal, 2014.
- O HERÓI. Direção: Zezé Gamboa. Angola, França e Portugal, 2004.
- O KARAKUL em Angola. Direção: Felipe Solms e Ricardo Malheiro. Portugal, 1950.
- O MIRADOURO da Lua. Realização: Jorge António. Angola e Portugal, 1992-1994.
- O RAP é Uma Arma. Realização: Kiluanje Liberdade. Portugal, 1996.
- OLE, António Ole. Realização: Rui Simões. Portugal, 2013.
- OUTRAS Frases. Direção: Jorge António. Portugal, 2003.
- OUTRO lado do Mundo. Direção: Kamy Lara. Angola, 2016.
- OUTROS Bairros. Direção: Kiluanje Liberdade e Inês Gonçalves. Angola, 1998.
- PAMBERI Ne Zimbabwe. Direção: João Manuel Costa e Carlos Henrique. Moçambique, 1981.
- PARA Não Esquecer Angola. Direção: Marcelo Luna. Angola, 2005-2006.
- PROIBIDO Parar, Obrigatório caminhar. Direção: Nastio, 2004.
- QUE faz Correr o Quim? Direção: Mariano Bartolomeu. Angola, 1991.
- RAÍZES do Carnaval de Luanda. Direção: Chico Júnior. Angola, 2014.
- SAMBIZANGA. Direção: Sarah Maldoror. Angola, Congo e França, 1972.
- SARAH Maldoror ou la nostalgie de l'utopie. Direção: Anne-Laure Folly. Togo, 1999.
- SÉRIE Presente Angolano, Tempo Mumuila. Realização: Ruy Duarte de Carvalho. 1977-1979.
- TCHILOLI, Máscaras e Mitos. Direção: Kiluanje Liberdade e Inês Gonçalves. Portugal, 2009.

THE BEAST of No Nation. Direção: Cary Joji Fukunaga. Estados Unidos, 2015.

THE SUN Still Shines. Direção: Mariano Bartolomeu. Angola, 1995.

SÉRIE um só povo: Muíla, Mucubal-Muchimba e Cuanama-Mucandala - Macubal e Muchimba – Direção: Ademir Ferreira. Angola, 1977.

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

UMA NOITE Perfeita para Falar de Amor. Direção: Mariano Bartolomeu. Angola, 2008.

UN LUGAR Limpio y Bien Iluminado. Direção: Mariano Bartolomeu. Cuba, 1991.

WINDECK (fragmentos). Produção: TPA. Angola e Portugal, 2012-2013

Sites consultados:

A CRIAÇÃO da FRAIN. **Casa Comum**. Disponível em:
<http://casacomum.org/cc/visualizador?pasta=04334.002.004> Acesso em 25 fev. 2020.

CADERNOS formação do MPLA. **Casa Comum**. Disponível em:
<http://casacomum.org/cc/visualizador?pasta=04333.003.007#!1> Acesso em: 20 fev. 2020 e <http://casacomum.org/cc/visualizador?pasta=10188.003> Acesso em: 20 fev. 2020.

CARTILHA de comemoração de 4 de fevereiro. **Casa Comum**. Disponível em:
<http://casacomum.org/cc/visualizador?pasta=10201.023#!9> Acesso em: 10 dez. 2019.

FORMAÇÃO militante 3ª classe. **Casa Comum**. Disponível em:
<http://casacomum.org/cc/visualizador?pasta=04333.003.007> Acesso em: 10 dez. 2019.

FUNDAÇÃO Mário Soares. [**principal**]. Disponível em: <http://www.fmsoares.pt/>. Acesso em: 25 fev. 2020.

MAOISMO MPLA. **Casa Comum**. Disponível em:
<http://casacomum.org/cc/visualizador?pasta=09702.009.001#!1>. Acesso em: 25 fev. 2020.

MANIFESTO do MPLA. **Casa Comum**. Disponível em:
<http://casacomum.org/cc/visualizador?pasta=04357.005.001> e
<http://casacomum.org/cc/visualizador?pasta=04334.004.002> Acesso em: 25 fev. 2020.

MANIFESTO da MAC e FRain. **Casa Comum**. Disponível em:

<http://casacomum.org/cc/visualizador?pasta=04357.001.001#!4> Acesso em 25 fev. 2020.

<http://casacomum.org/cc/visualizador?pasta=04336.001.001> Acesso em 25 fev. 2020.

MANUAL de ensino de português. **Casa Comum**. Disponível em:

<http://casacomum.org/cc/visualizador?pasta=10188.003#!1> Acesso em 10 dez. 2019.

MPLA: História de Angola. **Casa Comum**. Disponível em:

<http://casacomum.org/cc/visualizador?pasta=04314.005.008#!1>. Acesso em: 24 fev. 2020.

PLATAFORMA e programa da FNLA/GRAE. **Casa Comum**. Disponível em:

<http://casacomum.org/cc/visualizador?pasta=04308.002.001> Acesso em: 20 fev. 2020.

WHY we quitted the U.P.A. and the G.R.A.E. of Mr. Holden Roberto. **Casa Comum**.

Disponível em: <http://casacomum.org/cc/visualizador?pasta=04308.002.013> Acesso em 25 fev. 2020.

Acervos Vinculados a Sarah Maldoror, Luandino Vieira e Mário Pinto de Andrade (Fundação Mário Soares):

AGRADECIMENTO de L. Seghor para Mário Pinto de Andrade sobre as traduções de Luandino Vieira. **Casa Comum**. Disponível em:

<http://casacomum.org/cc/visualizador?pasta=04311.004.026>. Acesso em 25 fev. 2020.

“ANÚNCIO da publicação de duas novelas de Luandino Vieira: "A Verdadeira Vida de Domingos Xavier" e "O Fato de Mateus", com prefácio de Mário de Andrade, e editadas pelas Éditions Présence Africaine" (descrição do acervo). **Casa Comum**.

Disponível em: <http://casacomum.org/cc/visualizador?pasta=04306.006.001#!3>. Acesso em 25 fev. 2020.

CAPA de ilustração realizada por Luandino para a CEI. **Casa Comum**. Disponível em:

<http://casacomum.org/cc/visualizador?pasta=11123.003.003#!1> Acesso em: 25 fev. 2020.

CAPA do jornal da CEI realizada por Luandino. **Casa Comum**.

<http://casacomum.org/cc/visualizador?pasta=11123.003.001>. Disponível em: Acesso em 25 fev. 2020.

CENSURA sobre a novela Luuanda. **Casa Comum**. Disponível em:

<http://casacomum.org/cc/visualizador?pasta=07419.006.007>. Acesso em: 25 fev. 2020.

COCESSÕES para o apoio do filme de Sarah Maldoror da obra de Domingos Xavier. **Casa Comum**. Disponível em:

<http://casacomum.org/cc/visualizador?pasta=04311.004.016> Acesso em: 25 fev. 2020.

DENÚNCIA sobre o prémio literario da obra Luuanda, pelas atividades subversivas.

Casa Comum. Disponível em:

<http://casacomum.org/cc/visualizador?pasta=04306.007.001> Acesso em 25 fev. 2020.

DIVULGAÇÃO da obra de Luandino Vieira no Brasil via o Centro de Estudos Afro-Asiáticos (CEAA) da Universidade Candido Mendes. **Casa Comum**. Disponível em:

<http://casacomum.org/cc/visualizador?pasta=10192.001.042>. Acesso em: 25 fev. 2020

DIVULGAÇÃO da novela "A Verdadeira Vida de Domingos Xavier", de Luandino Vieira, editada pela Présence Africaine. **Casa Comum**. Disponível em:

<http://casacomum.org/cc/visualizador?pasta=04306.006.003> Acesso em: 25 fev. 2020.

DIVULGAÇÃO de monangabé na Tunisia. **Casa Comum**. Disponível em:

<http://casacomum.org/cc/visualizador?pasta=07559.001.029>. Acesso em: 25 fev. 2020.

FOLHETIM do festival de Berlin sobre a obra Sambizanga. **Casa Comum**. Disponível em: <http://casacomum.org/cc/visualizador?pasta=07559.006.003>. Acesso em: 25 fev. 2020.

LUANDINO Vieira pedindo ajuda a Mário Pinto de Andrade para pagamentos junto a presence africaine. **Casa Comum**. Disponível em:

<http://casacomum.org/cc/visualizador?pasta=04311.004.040> Acesso em: 25 fev. 2020.

LUUANDA, versão em francês. **Casa Comum**. Disponível em:

<http://casacomum.org/cc/visualizador?pasta=04313.010.001>. Acesso em: 25 fev. 2020.

POSTAL de Jean Rouch para Sarah Maldoror e Mário Pinto de Andrade (tivemos dificuldades de ler o conteúdo do documento). **Casa Comum**. Disponível em:

<http://casacomum.org/cc/visualizador?pasta=07559.003.019#!2>. Acesso em: 25 fev. 2020.

TENTATIVAS de criação de um comité do MPLA na Alemanha, divulgação do curta de Maldoror. **Casa Comum**. Disponível em:

<http://casacomum.org/cc/visualizador?pasta=04311.003.017>. Acesso em: 25 fev. 2020.

VERSÃO francesa, adaptada do Português por Mário Pinto de Andrade, que, no preâmbulo, explica que o seu autor, Luandino Vieira, se encontra preso no Tarrafal, desde 1961. **Casa Comum**. Disponível em:

<http://casacomum.org/cc/visualizador?pasta=04306.002.006>. Acesso em 25 fev. 2020.

Cinemateca Portuguesa:

1ª COMPANHIA de Infantaria Indígena de Angola (1933) Agência Geral das Colónias: **Cinemateca Portuguesa**. Disponível em: <http://www.cinemateca.pt/Cinemateca-Digital/Ficha.aspx?obraid=5069&type=Video> Acesso em: 24 fev. 2020.

I CRUZEIRO de férias às colónias do ocidente. **Cinemateca Portuguesa**. Disponível em: <http://www.cinemateca.pt/Cinemateca-Digital/Ficha.aspx?obraid=1378&type=Video> Acesso em: 24 fev. 2020

ACÇÃO Missionária em Angola (1953). **Cinemateca Portuguesa**. Disponível em: <http://www.cinemateca.pt/Cinemateca-Digital/Ficha.aspx?obraid=2380&type=Video> Acesso em: 24 fev. 2020

AGÊNCIA Geral do Ultramar- Angola – 1961 – fragmentos de *Actualidades de Angola*. **Cinemateca Portuguesa**. Disponível em: <http://www.cinemateca.pt/CinematecaDigital/Ficha.aspx?obraid=2235&type=Video> Acesso em: 24 fev. 2020.

ANGOLA não está em venda (1963). **Cinemateca Portuguesa**. Disponível em: <http://www.cinemateca.pt/Cinemateca-Digital/Ficha.aspx?obraid=2357&type=Video> Acesso em: 24 fev. 2020.

ANGOLA - Exposição provincial, agrícola, pecuária e industrial (1923). **Cinemateca Portuguesa**. Disponível em: <http://www.cinemateca.pt/Cinemateca-Digital/Ficha.aspx?obraid=2545&type=Video> Acesso em 24 fev. 2020.

DESERTO de Angola (1932). **Cinemateca Portuguesa**. Disponível em: <http://www.cinemateca.pt/CinematecaDigital/Ficha.aspx?obraid=3140&type=Video> Acesso em: 24 fev. 2020

LUANDA Cidade Feiticeira. **Cinemateca Portuguesa**. Disponível em: <http://www.cinemateca.pt/Cinemateca-Digital/Ficha.aspx?obraid=2110&type=Video> Acesso em 24 fev. 2020.

LUANDA e a sua gente. **Cinemateca Portuguesa**. Disponível em: <http://www.cinemateca.pt/Cinemateca-Digital/Ficha.aspx?obraid=2622&type=Video> acesso em 24 fev. 2020.

MACAU. **Cinemateca Portuguesa**. Disponível em: <http://www.cinemateca.pt/CinematecaDigital/Ficha.aspx?obraid=3504&type=Video> Acesso em 24 fev. 2020.

O ENSINO de Angola (1950). **Cinemateca Portuguesa**. Disponível em:
<http://www.cinemateca.pt/Cinemateca-Digital/Ficha.aspx?obraid=2127&type=Video>
Acesso em 24 fev. 2020.

OS KARAKUL em Angola (1950). **Cinemateca Portuguesa**. Disponível em:
<http://www.cinemateca.pt/Cinemateca-Digital/Ficha.aspx?obraid=2090&type=Video>
Acesso em: 24 fev. 2020.

Demais fontes:

ACERVO Globo. [**principal**]. Disponível em: <https://acervo.oglobo.globo.com/fatos-historicos/angola-independencia-guerra-civil-apos-quatro-seculos-de-dominio-portugues-10110726> Acesso em: 24 fev. 2020.

ACERVOS cinema angolano. **Jornal de Angola**. Disponível em:
http://jornaldeangola.sapo.ao/cultura/filmes/filmes_angolanos_sao_tesouros_da_cinema_teca Acesso em 25 fev. 2020.

ACORDO do Alvor. Portugal, 10 a 15 de janeiro de 1975. Disponível em: <http://www1.ci.uc.pt/cd25a/wikka.php?wakka=descon21>. Acesso em: 24 fev. 2020.

ACTUALIDADES de Angola. **Estórias Portugal África**. Disponível em:
http://www.estoriasportugalafrica.pt/cartografia_cinejornais_africanos.html Acesso em 07 jun. 2020.

AFRICADOC. [**principal**] Disponível em: <https://afridocs.net/watch-now/>. Acesso em 07 jun. 2020.

ANGOLA não é de ninguém, de Diamantino Feijó. **DW**. Disponível em: <https://www.dw.com/pt-002/filme-angola-n%C3%A3o-%C3%A9-de-ningu%C3%A9m-levanta-quest%C3%B5es-hist%C3%B3ricas/a-16976095> Acesso em: 25 fev. 2020.

ANGOLA não é de ninguém. **Youtube**. Disponível em:
<https://www.youtube.com/watch?v=RNcZZKuWq9g> Acesso em: 25 fev. 2020.

ANTÓNIO Escudeiro. **CINEPT**. Disponível em:
<http://www.cinept.ubi.pt/pt/pessoa/2143688658/Ant%C3%B3nio+Escudeiro> Acesso em 08 jun. 2020.

APROCIMA. **Palavra e Arte**. Disponível em: <http://palavraearte.co.ao/aprocima-associacao-angolana-dos-profissionais-cinema-audiovisual/> Acesso em: 07 jun. 2020.

BALANÇO das relações eleitorais em Angola nos anos de 2008. **Human Rights Watch**. Disponível em: <https://www.hrw.org/pt/report/2009/02/23/255865>. Acesso em: 15 mai. 2020.

BAZUCA. Disponível em: <https://vimeo.com/pedrocoquena> Acesso em: 14 abr. 2020.

CARINHOSO. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=EGWg4YpS1ls>
Acesso em: 08 jun. 2020.

CASAL de Jornalistas: **Viajar.sapo**. Disponível em: <http://viajar.sapo.ao/descubra-o-pais/austral/augusta-conchiglia> Acesso em 08 junho 2020.

CONJUNTO Ngonguenha – É Dreda Ser Angolano. Disponível em:
<https://www.youtube.com/watch?v=rnw21-YeO8A>. Acesso em 08 jun.2020.

CORNÉLIO Caley. **Ministério da Cultura**. Disponível em:
www.mincult.gov.ao/download.aspx?tipo=conteudoInstitucional&id=780. Acesso em 08 jun. 2020.

CORNÉLIO Caley membro da Academia Angolana de Letras. **Angop**. Disponível em:
http://www.angop.ao/angola/pt_pt/noticias/lazer-e-cultura/2018/9/44/Escritor-Cornelio-Caley-inicia-funcoes-AAL,ad490095-cf4e-45e9-93ee-10d94a130139.html Acesso em 08 jun. 2020.

CORNÉLIO Caley, resumo do pesquisador no site da Unesco. **UNESCO**. Disponível em: https://fr.unesco.org/sites/default/files/cornelio_caley_.pdf e
<https://www.ueangola.com/bio-quem/item/45-corn%C3%A9lio-caley> Acesso em: 08 jun. 2020.

CUARDENOS Africanos. **Casa África**. Disponível em:
http://www.casafrika.es/cuadernos_africanos.jsp Acesso em 25 fev. 2020.

CUBA uma odisseia africana. Disponível em: https://www.club-k.net/index.php?option=com_content&view=article&id=1691:documento-proibido-em-angola-vo&lang=pt Acesso em 25 fev. 2020.

DADOS UNAVEM. Disponível em:
<https://peacekeeping.un.org/sites/default/files/past/Unavem2/UnavemIIM.htm>;
<http://www.eb.mil.br/unavem>; <http://www.clog6.com/UNAVEM.html>;
<https://www.hrw.org/legacy/portuguese/reports/angopor/entirebook-11.htm>. Acesso em 08 jun. 2020.

DAVID Zé - O guerrilheiro. Disponível em:
<https://www.youtube.com/watch?v=5r0CbrWlt3I> Acesso em: 08 jun. 2020.

DENÚNCIAS de Rafael Marques. **A pública**. Disponível em:
<https://apublica.org/2016/10/a-odebrecht-e-um-braco-da-politica-brasileira-em-angola-ou-a-politica-brasileira-e-um-braco-da-odebrecht/> Acesso em: 08 jun. 2020.

DEPOIMENTOS de artistas kuduristas. Disponível em:
https://www.youtube.com/watch?feature=player_embedded&v=SdmR7AZS9cE#!
 Acesso em: 19 abr. 2020.

DIRETRIZES cinema angolano. **Jornal de Angola**. Disponível em:
http://jornaldeangola.sapo.ao/cultura/filmes/cinema_renasce_com_a_aprovacao_da_lei_1 Acesso em 07 jun. 2020.

DIFICULDADE de filmar É Dreda ser Angolano. Disponível em:
<https://www.youtube.com/watch?v=T7ZrwfTEZwE>. Acesso em: 08 jun. 2020.

É DREDA ser Angolano vencedor do prêmio de melhor videodocumentário. **Festival Vimus**. Disponível em: <https://www.jn.pt/feeds/lusa/festival-vimus-e-dreda-ser-angolano-vencedor-do-premio-de-melhor-videodocumentario-nacional-1011940.html>
 Acesso em: 27 mar. 2020.

É PROIBIDO falar em Angola. Disponível em:
<https://www.youtube.com/watch?v=GVQM1ayqmCI> Acesso em 08 jun. 2020.

ENTREVISTA de Inês Gonçalves. Disponível em:
<https://revistas.ufrj.br/index.php/mulemba/article/view/14645>. Acesso em 08 junho 2020.

ENTREVISTA de Ondjaki: livraria WOOK. Disponível em:
<https://www.youtube.com/watch?v=hO-j1Ahy3pE> Acesso em: 08 jun. 2020.

ENTREVISTA de Ondjaki: Roda viva. Disponível em:
<https://www.youtube.com/watch?v=lJlRqHFgFQk> Acesso em: 08 jun. 2020.

ENTREVISTA de Ondjaki sobre o papel da literatura e a história de Angola na Universidade de Vigo. Disponível em:
<https://www.youtube.com/watch?v=19JoIQCNrV0&t=291s> Acesso em: 08 de jun. 2020.

ENTREVISTA de Ondjaki: Canal Futura. Disponível em:
<https://www.youtube.com/watch?v=Yqi3lLpAtZc&t=81s> Acesso em 08 junho 2020.

FALA de Fidel Castro. **Cuba**. Disponível em:
<http://www.cuba.cu/gobierno/reflexiones/2008/por/f300908p.html>. Acesso em 25 fev. 2020.

GUERRE du People na Angola (1975). **Cinearchives**. Disponível em: <https://www.cinearchives.org/Films-447-313-0-0.html> maiores informações em: http://www.film-documentaire.fr/4DACTION/w_fiche_film/24815_1 Acesso em 25 fev. 2020.

GOVERNO retalia mais um concerto de MCK. **Maka Angola**. Disponível em: <https://www.makaangola.org/2016/11/governo-retalia-mais-um-concerto-de-mck-proibido/> Acesso em: 08 jun. 2020.

INDIELISBOA. [**principal**]. Disponível em: <https://indielisboa.com/movies/dreda-ser-angolano/> Acesso em: 27 mar. 2020.

INÊS Gonsalves. [**principal**]. Disponível em: <https://www.inesgonalves.work/about> Acesso em 08 jun. 2020.

INFORMAÇÕES sobre o “É Dreda ser Angolano”. **Buala**. Disponível em: <https://www.buala.org/pt/afroscreen/e-dreda-ser-angolano> e <https://norient.com/video/edredaserangolano/> Acesso em 25 jul 2019.

ISTO é Angola – Hélvio. Disponível em:
<https://www.youtube.com/watch?v=HnmhJ0-h2f0> Acesso em 08 jun. 2020.

JOSÉ Luís Mendonça. Disponível em:
<https://www.ueangola.com/bio-quem/item/833-jos%C3%A9-luis-mendon%C3%A7a>
Acesso em 20 abr. 2019.

KUDURO norient. Disponível em: <https://norient.com/academic/kuduro/> Acesso em 07 jun. 2020.

LUANDA Fábrica de música. **Mar filmes**. Disponível em:
<http://www.marfilmes.com/pt/africadocs/luanda+a+fabrica+da+musica.htm> Acesso em 08 jun. 2020.

MAR filmes. [**principal**]. Disponível em: <http://www.marfilmes.com/pt/home/index.htm> Acesso em 07 jun. 2020.

MARIANO Bartolomeu. **Buala**. Disponível em:
<http://www.buala.org/pt/autor/mariano-bartolomeu>. Acesso em 07 jun. 2020.

MARIANO Bartolomeu. **Rede Angola**. Disponível em:

<http://www.redeangola.info/especiais/mariano-bartolomeu/> Acesso em 07 jun. 2020.

MATÉRIA Africa.com. **Angop**. Disponível em:

http://www.angop.ao/angola/pt_pt/noticias/lazer-e-cultura/2013/10/47/Agentes-cinematograficos-proclamam-rede-Africa-com,2190c493-ec94-42b1-84e9-933343af02b2.html Acesso em 06 jun. 2020.

MOÇAMBIQUE Net. Disponível em: <http://www.mozambiquehistory.net/cinema.php> Acesso em 25 fev. 2020.

MORTE de ator angolano em filmagem. **Estadão**, 18 de dezembro de 2007. Disponível em: <https://www.estadao.com.br/noticias/geral,atores-sao-mortos-durante-filmagem-de-assalto-em-angola,97753>. Acesso em: 08 jun. 2020.

MOZAMBIQUE film project. **African Activist**. Disponível em:

<https://africanactivist.msu.edu/organization.php?name=Mozambique+Film+Project> Acesso em: 10 jun. 2020.

NOSSA Língua. Disponível em: <http://pav.cplp.org/> Acesso em 07 jun. 2020.

O PAÍS. **INE Angola**. Disponível em: <http://www.ine-ao.com/oPais.htm>. Acesso em 15 mai. 2020.

ONDJAKI site oficial. [**principal**] Disponível em:

http://www.kazukuta.com/ondjaki/pitangas_%28doc%29.html. e <http://www.kazukuta.com/ondjaki/ondjaki.html> Acesso em 07 jun. 2020.

PROFISSIONAIS de Cinema são formados em Luanda. **Jornal de Angola**. Disponível em:

http://jornaldeangola.sapo.ao/cultura/profissionais_de_cinema_sao_formados_em_luanda Acesso em 25 fev. 2020.

PROFISSIONAIS de Cinema são cada vez em maior número. **Jornal de Angola**.

Disponível em:

http://jornaldeangola.sapo.ao/cultura/profissionais__do_cinema__sao_cada_vez_em_maior_numero Acesso em 25 fev. 2020.

RELATÓRIOS Econômicos. **CEIC Univesidade Católica de Angola**. Disponível em:

http://www.ceic-ucan.org/?page_id=167 Acesso em 22 abr. 2020.

RETORNO de Rebelo. **Jornal de Angola**. Disponível em:

http://jornaldeangola.sapo.ao/cultura/filmes/asdrubal_rebelo_volta_as_filmagens Matéria sobre o retorno das atividades do cineasta em 2014. Acesso em 25 fev. 2020.

RIBEIRO, Ana Paula. 'Brasil é visto como legitimador da corrupção em Angola', diz jornalista. **O Globo**. 15 out. 2016. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/brasil/brasil-visto-como-legitimador-da-corrupcao-em-angola-diz-jornalista-20294149>. Acesso em: 25 fev. 2020.

ROBERT Van Lierop. Disponível em: <https://africasacountry.com/2019/04/documenting-the-science-of-change> Acesso em: 10 jun. 2020.

ROGÉLIO Paris. **Cubacine**. Disponível em: <http://www.cubacine.cult.cu/sitios/realizad/rparis.html>. Acesso em 08 junho 2020.

ROGÉLIO Paris. **Ango Notícias**. Disponível em: <http://www.angonoticias.com/Artigos/item/20717>. Acesso em 08 junho 2020.

SUSPENSÃO do Acordo de Alvor. Portugal, 22 de agosto de 1975. Disponível em: <http://www1.ci.uc.pt/cd25a/wikka.php?wakka=descolonizacao04> Acesso em: 24 fev. 2020.

TCHILOLI: Máscaras e Mitos. **Mar filmes**. Disponível em: <http://www.marfilmes.com/pt/africadocs/tchiloli+mascaras+e+mitos.htm> Acesso em 08 jun. 2020.

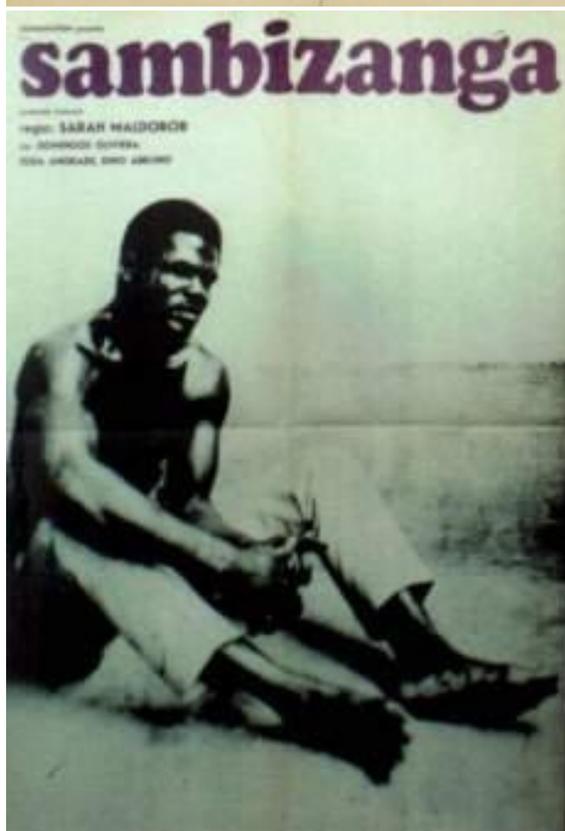
TÓPICOS sobre cinema africano. **Rede Angola**. Disponível em: <http://www.redeangola.info/especiais/condicoes-de-producao-do-cinema-africano> Acesso em 25 fev. 2020.

Rádios consultadas:

Rádio Despertar
 RNA- Rádio Luanda
 RNA- Rádio Cinco
 RNA- Canal A
 Luanda Antena Comercial
 Ngola Rádio FM
 Rádio Ecclesia
 Rádio Romântica
 Rádio UnIA
 Rádio Escola
 Rádio Estério
 Rádio Kairós
 BeatBox Angola
 Rádio Cauaco

Rádio Cazenga
Rádio Viana
Nostalgia Viva (afro music)
RNA- Rádio N'Gola Yelu
Igreja Universal Angola
Rádio MFM Angola
Rádio Mais
Rádio Fama Star
Rádio Sem Anestesia
Rádio Cultura Angolana
Radio Angola Avante
Rádio Som Criolo

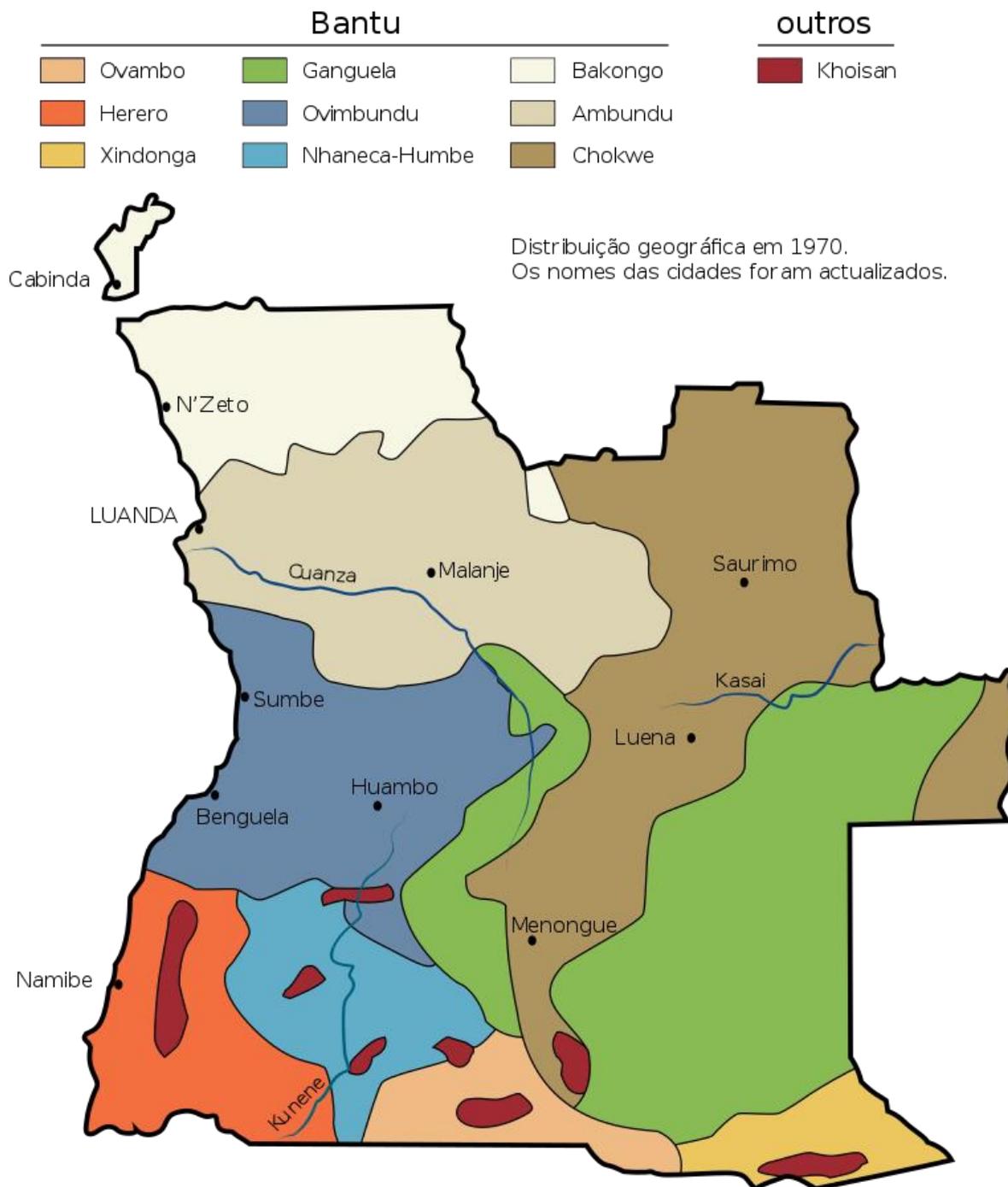
ANEXO A - Cartazes filme Sambizanga, de Sarah Maldoror



Fonte: <http://ficine.org/um-perfil-de-sarah-maldoror/>. Acesso em: 06 mai. 2020.

ANEXO B - Mapa Etnolinguístico de Angola

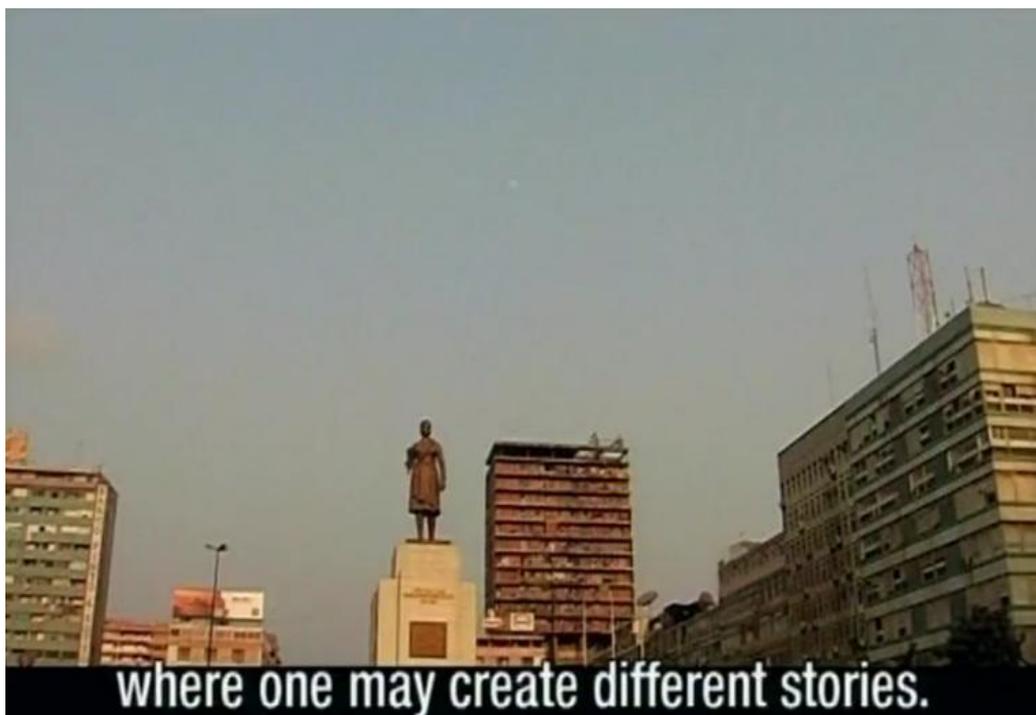
Grupos étnicos de Angola



Fonte:

https://pt.wikipedia.org/wiki/L%C3%ADnguas_de_Angola#/media/Ficheiro:Angola_Ethnic_map_1970-pt.svg. Acesso em: 06 mai. 2020.

ANEXO D - Estátua de Njinga na cidade de Luanda e Imagens do filme *Oxalá Cresçam Pitangas e Njinga Rainha de Angola*



Fonte: OXALÁ CRESÇAM PITANGAS: HISTÓRIAS DE LUANDA (2005/7), 04'40

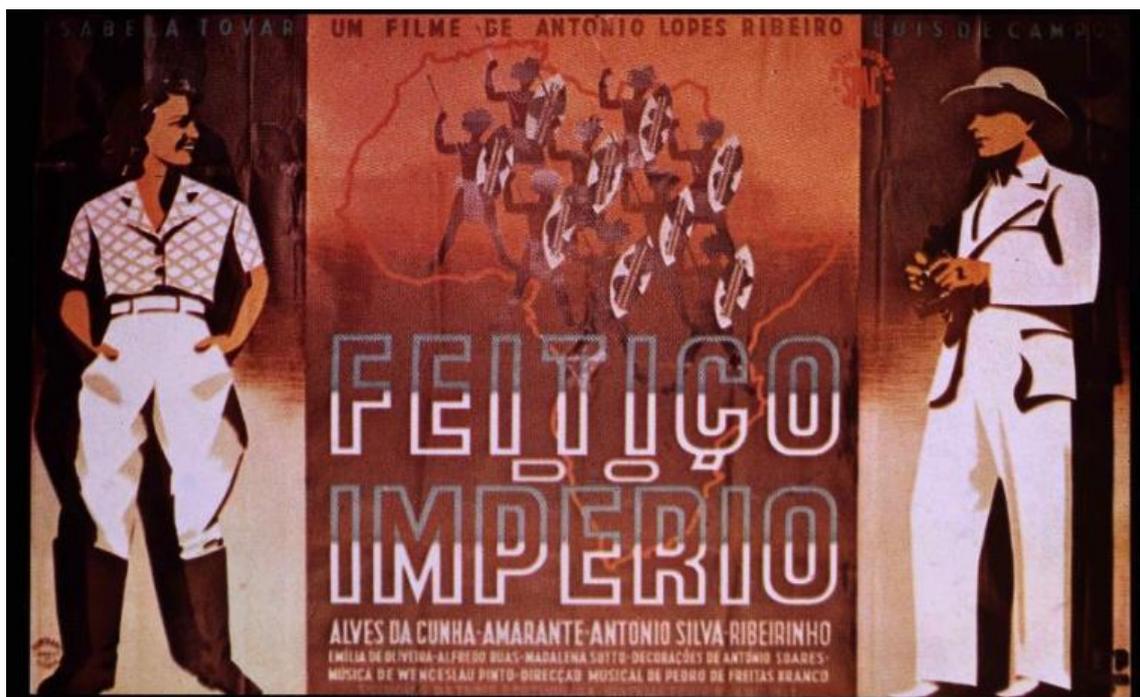


Fonte: OXALÁ CRESÇAM PITANGAS: HISTÓRIAS DE LUANDA (2005/7), 04'41



Fonte: NJINGA, RAINHA DE ANGOLA (2013), 32'53

ANEXO E - Cartaz do filme *O feitiço do Império* (1940) António Lopes Ribeiro



Fonte: https://www.europeana.eu/portal/record/2022075/11002_fms_dc_114863.html. Europeana. Fundação Mário Soares - http://hdl.handle.net/11002/fms_dc_114863#1. In Copyright - <http://rightsstatements.org/vocab/InC/1.0/>. Acesso em: 03 mar. 2020.

ANEXO F - Algumas salas de cinema em Angola

Luanda - Cine Teatro Nacional



Fonte: FERNANDES, Walter; HURST, Miguel. **Angola Cinemas**. Alemanha: STEIDL; Goethe Institut, 2015, p. 25.

Luanda - Cine São Paulo



Fonte: FERNANDES, Walter; HURST, Miguel. **Angola Cinemas**. Alemanha: STEIDL; Goethe Institut, 2015, p. 82.



Fonte: FERNANDES, Walter; HURST, Miguel. **Angola Cinemas**. Alemanha: STEIDL; Goethe Institut, 2015, p. 83.

Luanda - Cine Bar Tropical



Fonte: FERNANDES, Walter; HURST, Miguel. **Angola Cinemas**. Alemanha: STEIDL; Goethe Institut, 2015, p. 97.



Fonte: FERNANDES, Walter; HURST, Miguel. **Angola Cinemas**. Alemanha: STEIDL; Goethe Institut, 2015, p.98.

Luanda- Cine Tívoli



Fonte: FERNANDES, Walter; HURST, Miguel. **Angola Cinemas**. Alemanha: STEIDL; Goethe Institut, 2015, p. 137.



Fonte: FERNANDES, Walter; HURST, Miguel. **Angola Cinemas**. Alemanha: STEIDL; Goethe Institut, 2015.

Luanda- Cine África



Fonte: FERNANDES, Walter; HURST, Miguel. **Angola Cinemas**. Alemanha: STEIDL; Goethe Institut, 2015, p. 161.

Luanda - Cine Atlântico



Fonte: FERNANDES, Walter; HURST, Miguel. **Angola Cinemas**. Alemanha: STEIDL; Goethe Institut, 2015, p. 186.



Fonte: FERNANDES, Walter; HURST, Miguel. **Angola Cinemas**. Alemanha: STEIDL; Goethe Institut, 2015, p. 187.

Huíla - Cine Infante Sagres, Lubango



Fonte: FERNANDES, Walter; HURST, Miguel. **Angola Cinemas**. Alemanha: STEIDL; Goethe Institut, 2015, p. 129.



Fonte: FERNANDES, Walter; HURST, Miguel. **Angola Cinemas**. Alemanha: STEIDL; Goethe Institut, 2015, p. 130.



Fonte: FERNANDES, Walter; HURST, Miguel. **Angola Cinemas**. Alemanha: STEIDL; Goethe Institut, 2015, p. 131.

Huíla- Cine-Teatro Arco-Íris, Lugango



Fonte: FERNANDES, Walter; HURST, Miguel. **Angola Cinemas**. Alemanha: STEIDL; Goethe Institut, 2015, p. 146.



Fonte: FERNANDES, Walter; HURST, Miguel. **Angola Cinemas**. Alemanha: STEIDL; Goethe Institut, 2015, p. 149.

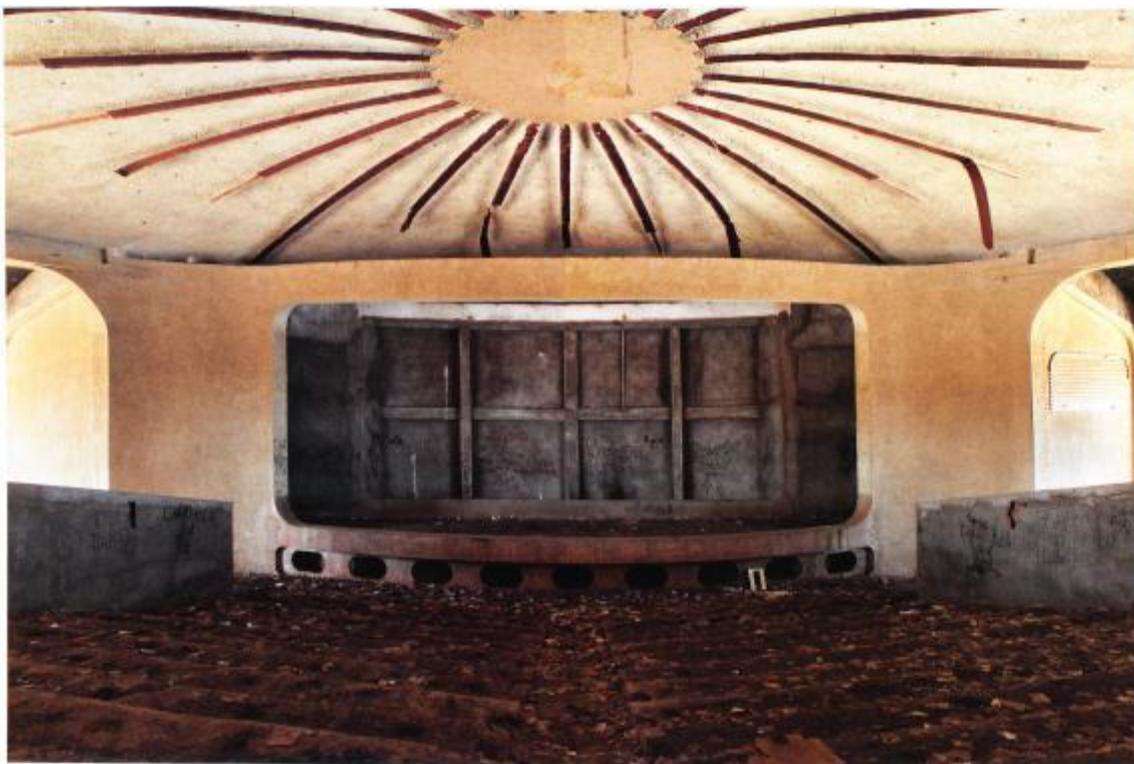
Namibe -Cine Estúdio



Fonte: FERNANDES, Walter; HURST, Miguel. **Angola Cinemas**. Alemanha: STEIDL; Goethe Institut, 2015, p. 167.



Fonte: FERNANDES, Walter; HURST, Miguel. **Angola Cinemas**. Alemanha: STEIDL; Goethe Institut, 2015, p. 169.



Fonte: FERNANDES, Walter; HURST, Miguel. **Angola Cinemas**. Alemanha: STEIDL; Goethe Institut, 2015, p. 170.

Benguela- Cine Kalunga

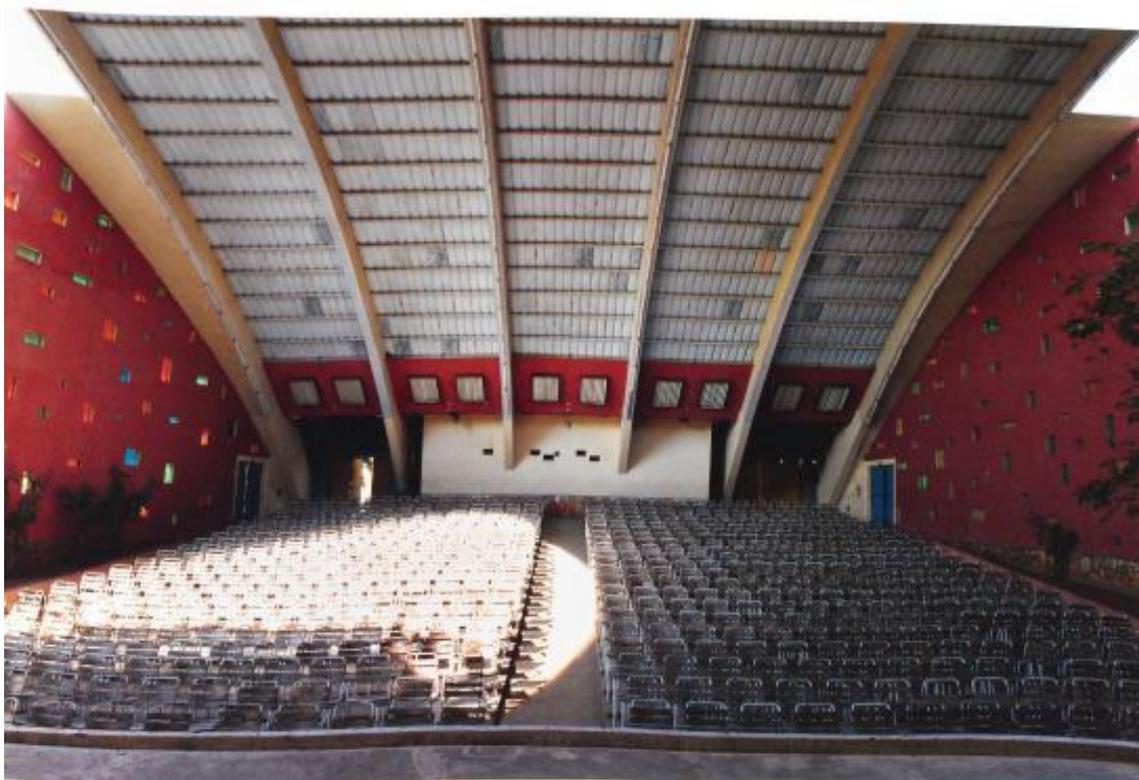


Fonte: FERNANDES, Walter; HURST, Miguel. **Angola Cinemas**. Alemanha: STEIDL; Goethe Institut, 2015, p. 180.

Namibe- Cine-Impala



Fonte: FERNANDES, Walter; HURST, Miguel. **Angola Cinemas**. Alemanha: STEIDL; Goethe Institut, 2015, p. 206.



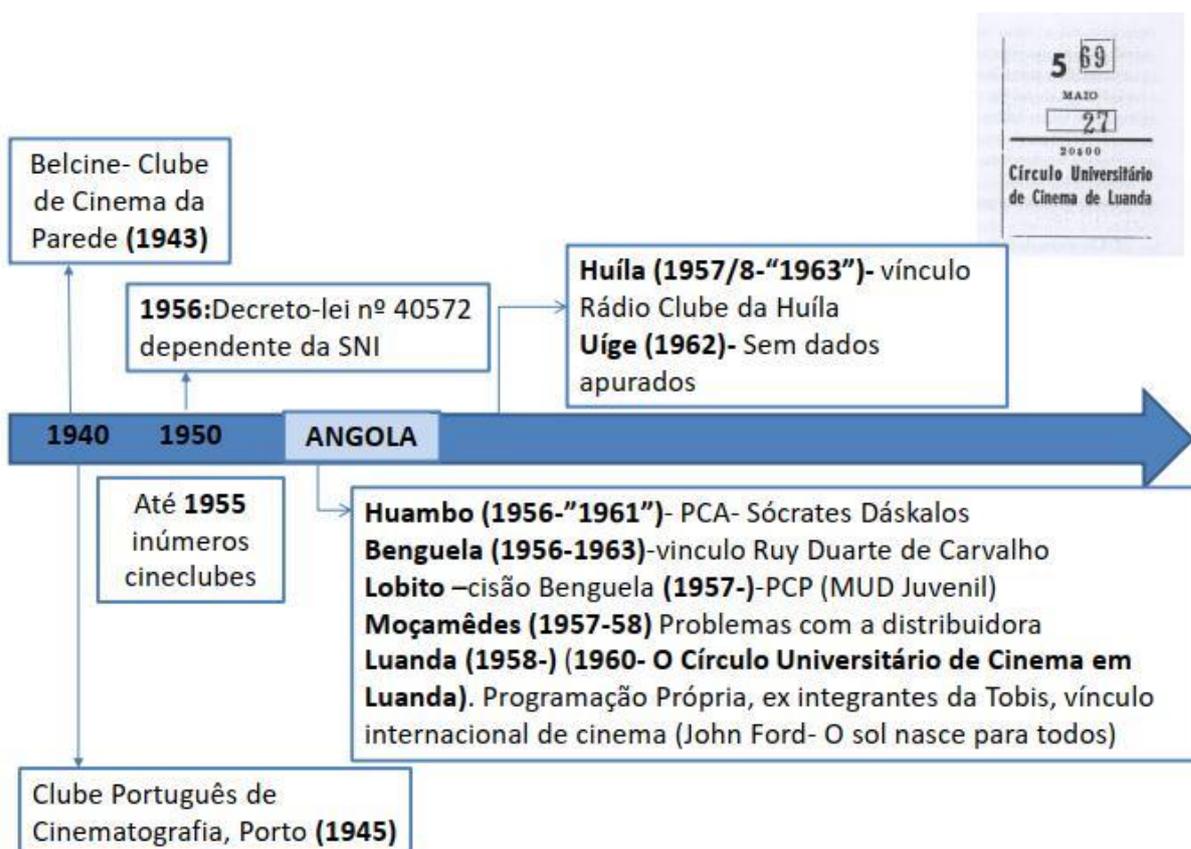
Fonte: FERNANDES, Walter; HURST, Miguel. **Angola Cinemas**. Alemanha: STEIDL; Goethe Institut, 2015, p. 207.

ANEXO G - Lista de Salas de Cinema em Angola até 1975

Benguela	7 salas
Luanda	19 salas
Huíla	3 salas
Huambo	2 salas
Cabimda	3 salas
Namibe	3 salas
Malanje	2 salas
Bié	3 salas
Kwanza-norte	3 salas
Kwanza-sul	1 sala
Luanda-sul	1 sala
Luanda-norte	1 sala
Kuando	1 sala
Kubango	1 sala
Moxico	1 sala
Zaire	1 sala
Bengo	0 sala
Uíge	2 salas

Fonte: MARTINS, Charles. **As Novas representações do cinema angolano: narrativas e produção de alteridades**. Recife. 2014. 105f. Dissertação (Mestrado em Antropologia) - Programa de Pós graduação em Antropologia da Universidade Federal do Pernambuco, Recife, 2014.

ANEXO H - Linha dos Cineclubes

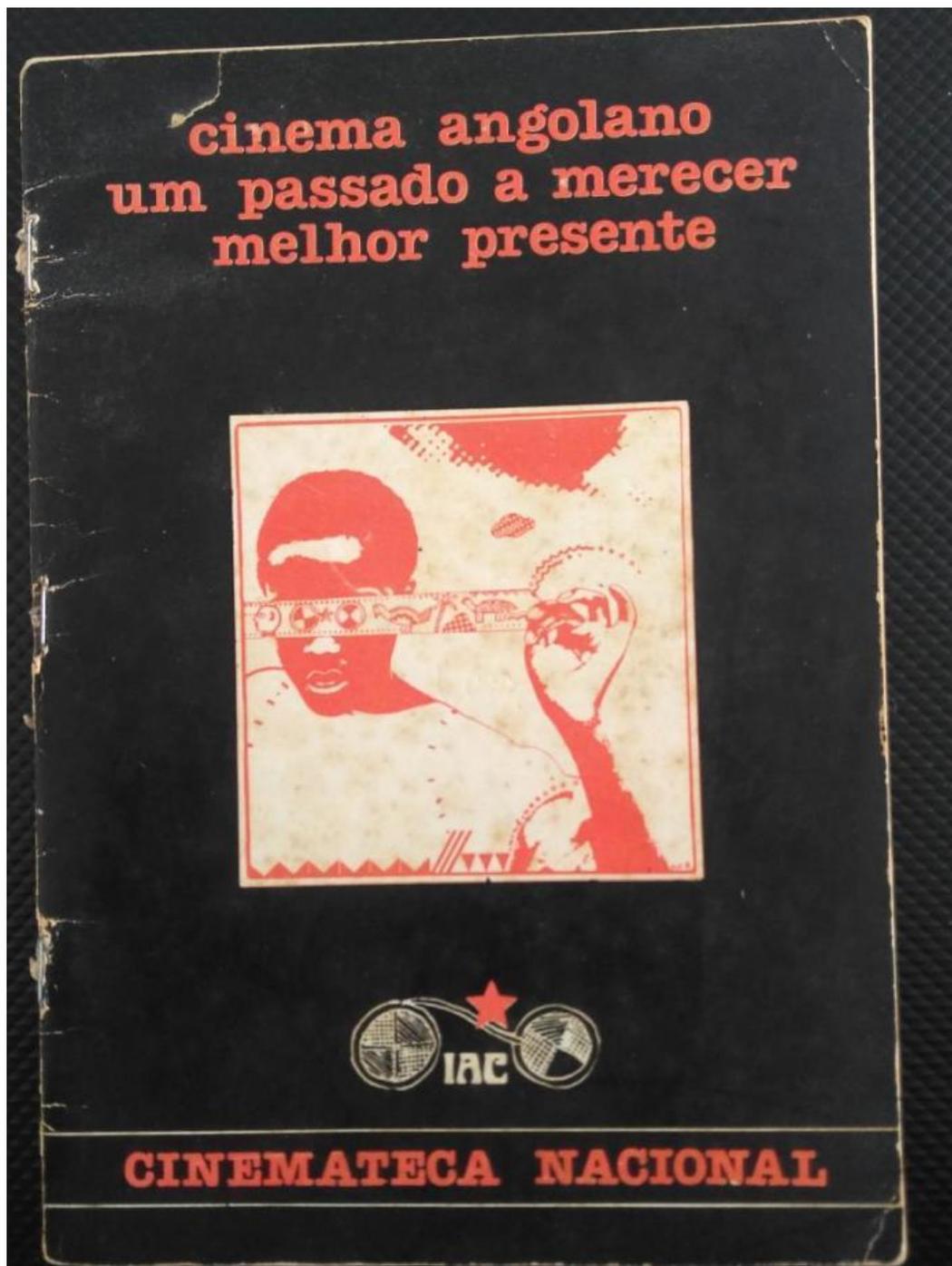


ANEXO I - Fachada Instituto Angolano de Cinema

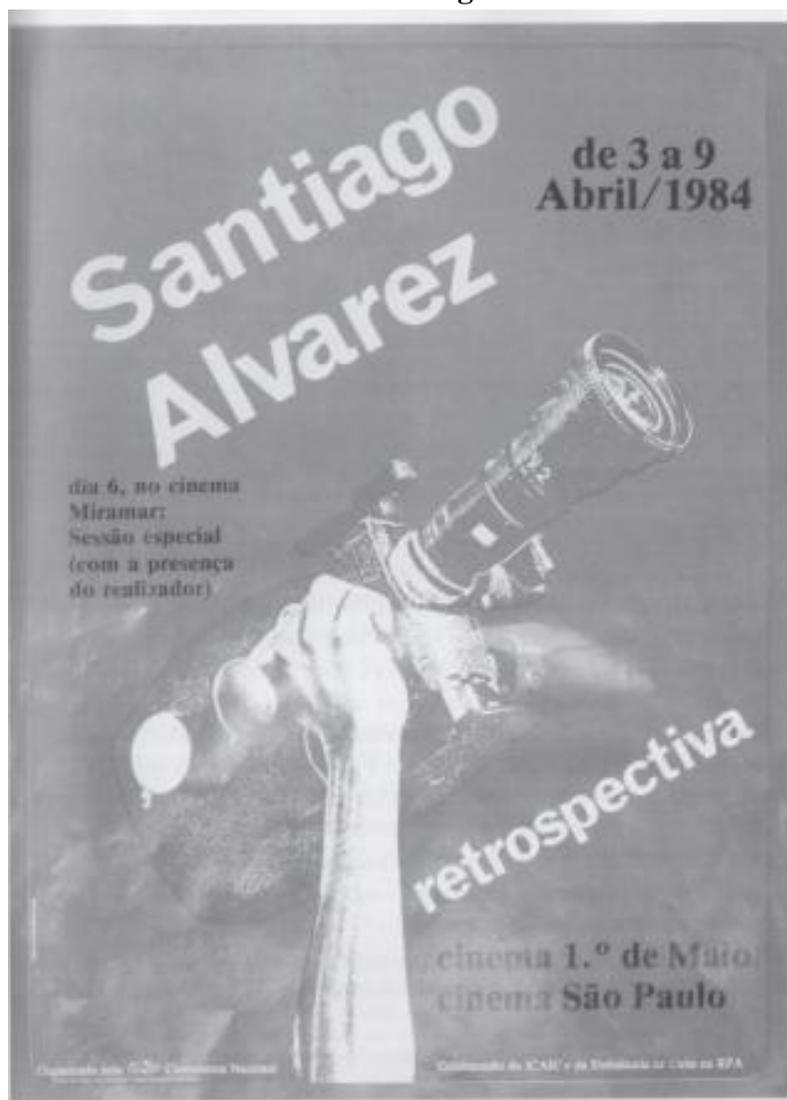


FONTE: ABRANTES, José Mena. Cinema Angolano: Um passado com um futuro sempre adiado. *In*: PIÇARRA, Maria; ANTÓNIO, Jorge (org.). **Angola**: o Nascimento de uma nação. Volume III: O cinema da Independência. Lisboa: Guerra e Paz, 2015.

ANEXO J - Capa da obra de José Mena Abrantes, realizada por António Ole

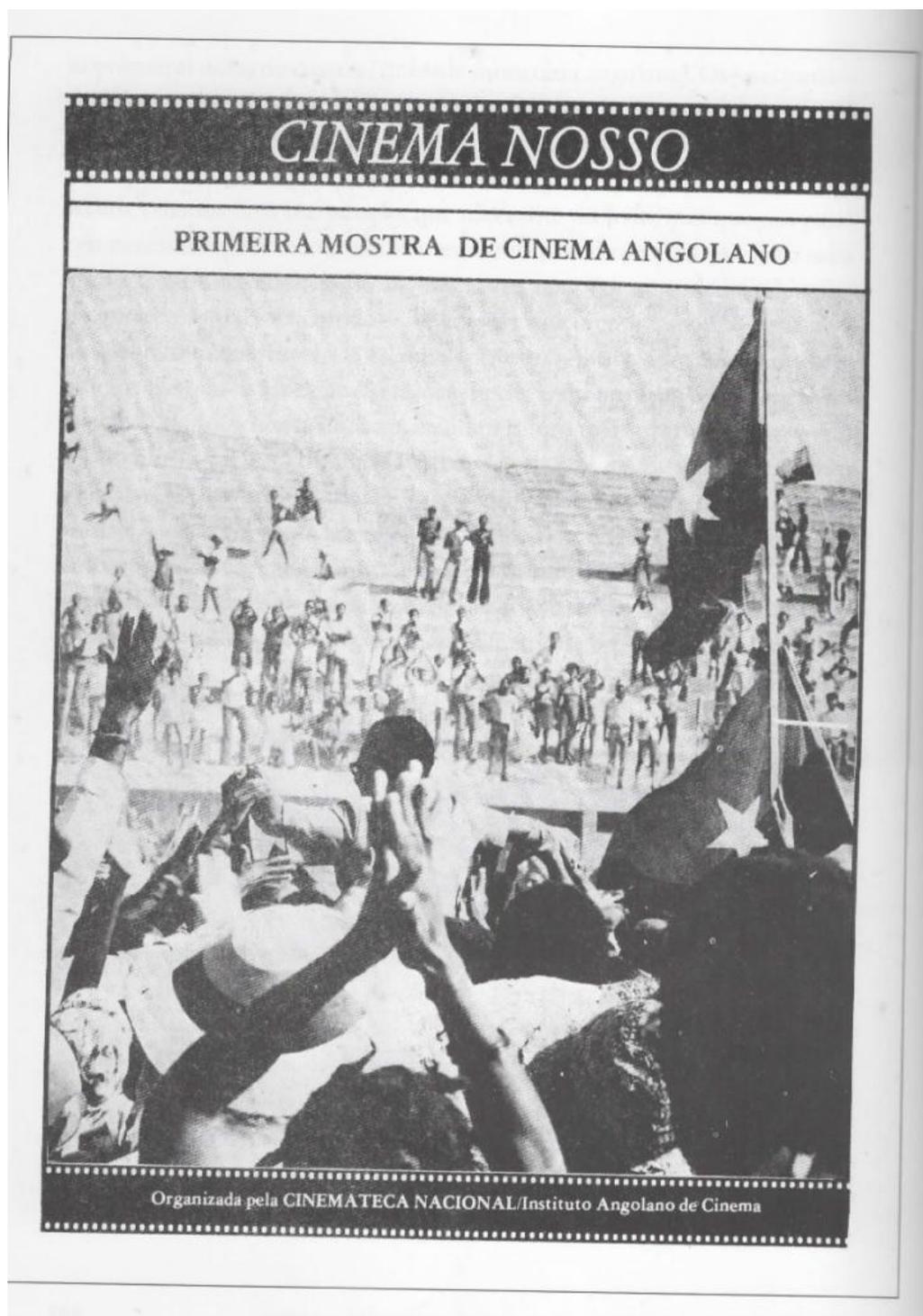


Fonte: REPÚBLICA POPULAR DE ANGOLA. **Cinema angolano um passado a merecer melhor presente**. Luanda: Cinemateca Nacional; Instituto Angolano de Cinema; Edecine, 1986.

ANEXO K - Eventos de Santiago Alvarez em Luanda

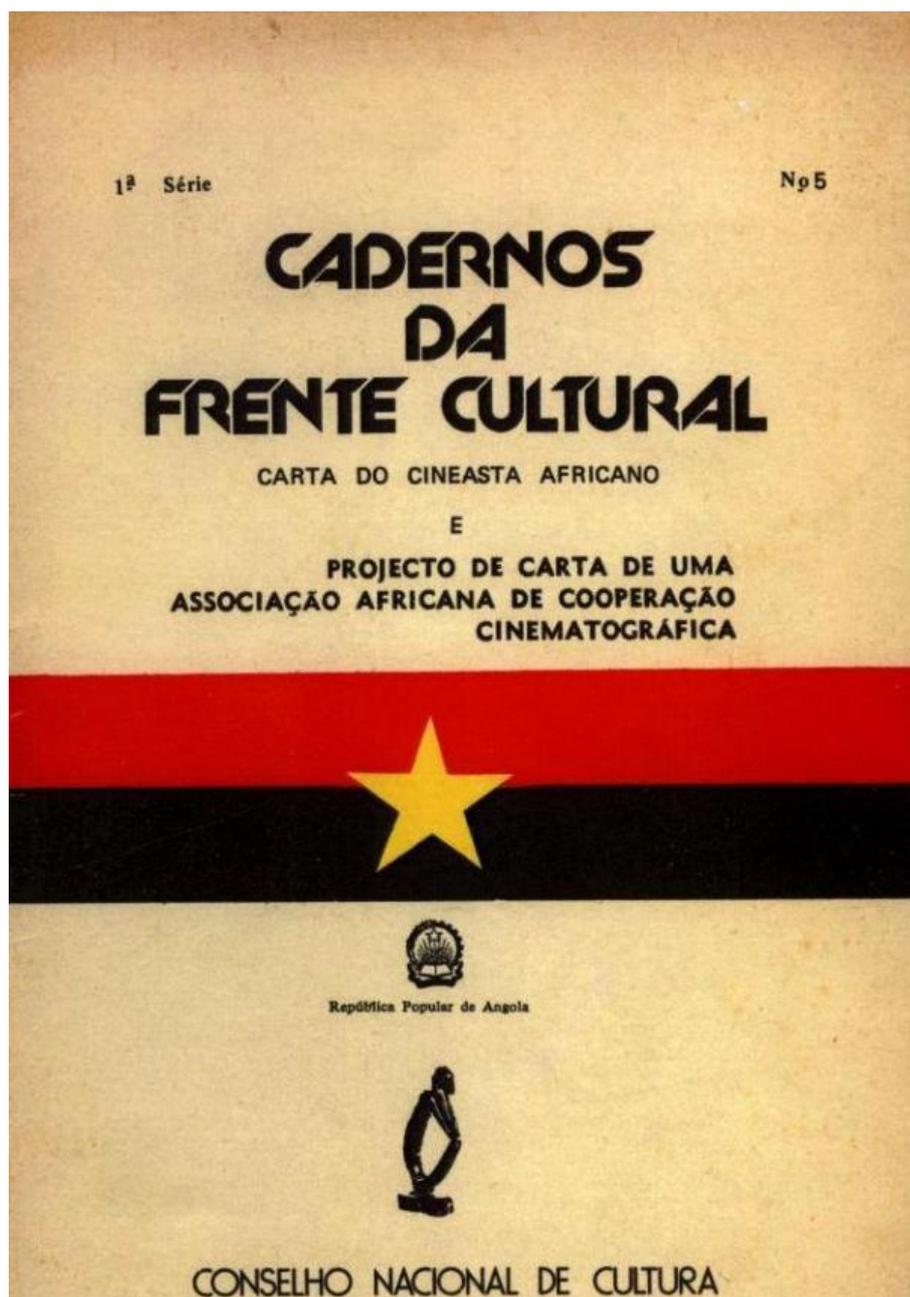
Fonte: GRAY, Ros. Linhas claras num mapa internacionalista: cineastas estrangeiros em Angola durante a independência. In: PIÇARRA, Maria; ANTÓNIO, Jorge (org.). **Angola**: o Nascimento de uma nação. Volume III: O cinema da Independência. Lisboa: Guerra e Paz, 2015.

ANEXO L - Cartaz Cinema Nosso



Fonte: PIÇARRA, Maria; ANTÓNIO, Jorge (org.). **Angola: o Nascimento de uma nação**. Volume III: O cinema da Independência. Lisboa: Guerra e Paz, 2015.

ANEXO M - Cadernos da Frente Cultural, volume dedicado ao cinema



Fonte: Acervo Ephemera.

ANEXO N - Cartaz da amostra 2005



Fonte: IACAM. ANGOLA, CINEMA 2009.

ANEXO O - Cartaz cinema e nacionalismo

INSTITUTO SUPERIOR POLITÉCNICO METROPOLITANO DE ANGOLA
APRESENTA:

SCENA 

SCENA
SEMANA DE CINEMA,
ESTUDOS NACIONAIS, E AFRICANOS 1ª edição
"Por esta África que eu Amo"

* Sessões de filmes
* Palestras
* Feira do Audiovisual e das Artes
* Momentos culturais

PRODUCTION

Convidados:
Maria João Ganga, Oscar Gil
Mawete Paciência
Henrique Narciso Dito
e convidados internacionais

Colaboração
APROCIMA / IACAM

Dias
23e24
Maio

09 horas
Local: IMETRO
(Auditório 3)
Entrada
Livre

Info:
923 934 957
991 934 957

Apoios:

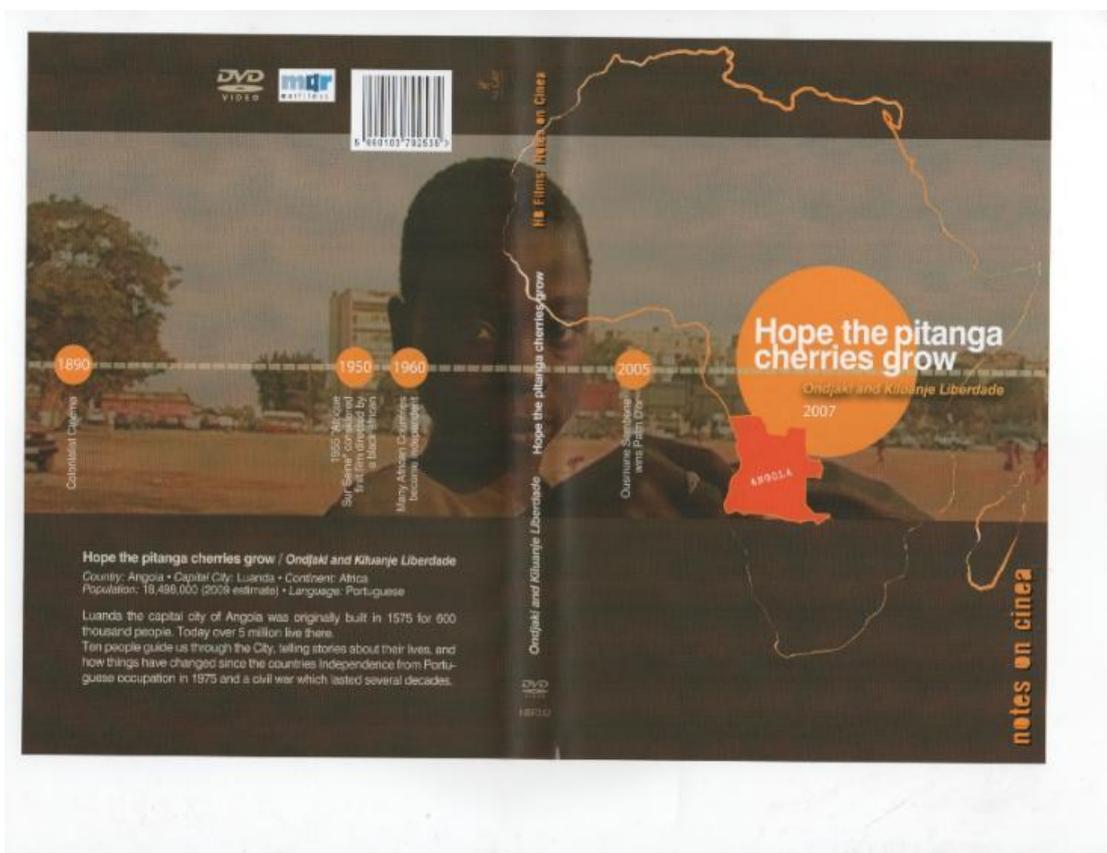


RADIO GLOBAL FM

Jornal de Imagem
OPAIS
zimbe
p
radio



ANEXO P - Cartazes *Oxalá Cresçam as Pitangas, Histórias de Luanda*



Fontes (de cima para baixo): Cartaz de divulgação em Macau; Cartaz de divulgação no Brasil; Capa do DVD para a edição europeia.

ANEXO Q - Algumas poesias de “*Todos os Sonhos: Antologia da Poesia Moderna Angolana*” e “*Oxalá Cresçam Pitangas Literatura de Angola*”

Poesias de António Gonçalves do livro *Buscando o Homem* e inéditos:

3 Momentos

1.º

ONTEM: Se não existisse a poesia
serias tu musa-poesia
de todos os tempos de todos
os poetas mendigos e irmãos do AMOR.

2.º

HOJE: Voltei do além com marcas
frescas da pureza. O teu sorriso
me acenou. Agora, não sei se o mais
puro é a fonte de pureza que te dá origem
ou o estado de pureza que do além trago.

3.º

AMANHÃ:

Quando se inaugurar a cidade da poesia
teu nome escrito com beijos de alecrim
estará com bandeira ao vento saudando
os casais felizes à entrada da cidade.

Fonte: VASCONCELOS, Adriano Botelho (org.). **Todos os sonhos, antologia da poesia moderna angolana**. Luanda: União dos Escritores angolanos, 2008, p. 156-157.

Experimentando experimento

exprimo.

aprimo estética experimental

(poética)

ciência qual mimo

cimo da paciência

apetência de experiências

(várias)

experimentando sem perimir

não / perimétrica poesia experimental

experimento experimentando

poesia experimental.

Fonte: VASCONCELOS, Adriano Botelho (org.). **Todos os sonhos, antologia da poesia moderna angolana**. Luanda: União dos Escritores angolanos, 2008, p. 159.

Intervalo com jindungu kabombo

(intervalo o tempo com palavras IN CULTAS g nese de saber OCULTO, cultivo amor (com/sem) culpa formal, forma-se a alma, desesp ritualiza-se a matéria – oxalá cresçam pitangas no papel!)

Fonte: VASCONCELOS, Adriano Botelho (org.). **Todos os sonhos, antologia da poesia moderna angolana**. Luanda: União dos Escritores angolanos, 2008, p. 163-165.

A África que observo com os dedos

1. A África que observo com os dedos
não é igual a àquela que os meus p s ouviram.
Mas continua a produzir ancas secularmente
piramidais, para pasto e repasto de abutres
intemporais.

2. A África que observo com os dedos
e transporte no olhar, já não usa sandálias
de pele de jib ia, para encantar as kalumbas
do meu tempo. Ela bóia diariamente
em panos garridos de garras ocidentalizadas.

3. A África que observo com dedos
e nela pouso os meus lábios – Reparo
que não sou eu que a sugo, quando
a vejo gemer entre mãos expansionistas

4. A África que observo com dedos
deixa-me o cheiro do Nilo na epiderme
e na derme o gosto a pirão azedo.
Mas, ainda respiro as suas marcas púrpuras
com d nd m fresco...

5. A África que observo com os dedos
quando acordo, deita uma luz abrasadora
que me acaricia no início de cada jornada.
(A  o seu charme apaziguador, na dor diária
dos meus irmãos famintos, como eu...)

6. A África que observo com dedos
África de N'Krumah, Lumumba e Cabral
foi nascente e será, foz, a r stia continental
que restará do holocausto da nossa
podridão mental. E renascer s,   África!
Então, observar-te-ei não com os dedos
Mas com as mãos e o cérebro...

Fonte: VASCONCELOS, Adriano Botelho (org.). **Todos os sonhos, antologia da poesia moderna angolana**. Luanda: União dos Escritores angolanos, 2008, p. 162-163.

A Série Transparência, que provavelmente pode ter gerado o nome do título do livro literário de Ondjaki, os Transparentes²³²:

1.^a Transparência (Monólogo)

1. Habita em mim uma força estranha
(meu ser é a sua lavra predilecta)
que majestosa indica o caminho perdido.
Há um brilho dourado que me chama
no Zenit está o meu porto. – Vês?

2. Ouço vozes cantando em surdina
canto misterioso que me acena com os pés.
Há uma harmonia transparente
fluxo e refluxo de energia criadora. – Ouves?

3. Sinto a deslocação permanente do tempo
meu espírito é essa pomba vítrea.
O passado, o presente e o futuro
são constelações da mesma clave! – Sentes?

4. É a eterna peregrinação do espírito
a reconquista do Éden perdido.
Como o da velha China
Há que descobrir o valor oculto das coisas. – Entendes?

2.^a Transparência (falando do amor)

Falo do amor
que te rouba e devolve o sangue
que é guerra e paz contínua
alívio e desgraça permanente
falo do amor que não é sexo
falo do amor
que se manifesta nas unhas
que são suores e pelos em chamas
sobrancelhas e tacto em ebulição
falo do amor que não é carne
falo do amor
poliglota, desconhecendo raça e crença
que é um oceano de emoções
que é cicatriz sem ter ferida
falo desse amor que é sexo
falo do amor
interplanetário e atómico
(neutrões, prótons e iões em contradição aparente)
naves e corações que descolam
como transitam os símbolos no Zodíaco
falo desse amor que não é carne

²³² A obra foi uma das mais premiadas do autor, o livro mostra a mistura de diversas influências da língua portuguesa.

falo do amor
 que é renascimento
 como alguém que atirando pedras ao charco
 se vai banhando por dentro
 enquanto por fora
 o seu tamanho se confunde com o mundo
 falo desse amor que não é sexo
 falo do amor
 que não é língua
 mas a saliva
 abundante mãos
 falo desse amor que é carne...

6.^a Transparência (o beijo)

E o beijo foi como
 uma viagem de um ano ao espaço
 de tal forma que
 quando regressados à Terra,
 ter-se-á passado apenas um dia.

Fonte: VASCONCELOS, Adriano Botelho (org.). **Todos os sonhos, antologia da poesia moderna angolana**. Luanda: União dos Escritores angolanos, 2008, p. 163-165.

Agostinho Neto na obra Mögen Pitangas Wachsen Literatur aus Angola:

Agostinho Neto: Poema

Apetece-me escrever um poema.
 Um poema fechado dentro de si
 para ser compreendido
 apenas
 pelos passarinhos que chilreiam la fora
 sobre as tres arvores
 da minha única passagem
 para ser sentido
 pela canção da seiva
 circulante no verde das ervas
 do caminho áspero da encosta;
 e pelo brilho do sol
 e pelo carácter integro dos homens.

Um poema que não sejam letras
 mas sangue vivo
 em artérias pulsáteis dum universo matemático
 e sejam astros cintilantes
 para calmas noites
 de invernos chuvosos e frios
 e seja lume para acolher as gazelas

que pastam inseguras
 nos campos acolhedores da imensa vida;
 amizade para corações odientos;
 motor impedindo o impossível
 para a realidade das horas;
 cântico harmonioso para formosura dos homens.

Um poema
 (ah! quem comparou a África a uma interrogação
 cujo ponto é Madagáscar)

Um poema solução
 resolvendo a curva interrogativa da imagem
 em linha recta de afirmação
 a beleza das florestas virgens
 e a precisão da engrenagem da existência;

o som fantástico do trovejar sobre pedras;
 os cataclismos fluviais
 pendentes sobre as frágeis canoas do rio Zaire;
 a obnubilação ansiosa das almas da penumbra
 o claro arrebol dos olhos dos homens.

Um poema traçado sobre aço
 escrito com as flores da terra
 e com os braços erguidos da podridão;
 esculpido no amor
 que exala a esperança daquele meu amigo
 a esta hora com a tanga ensopada
 no suor do seu dorso
 com as canções adocicadas do quissanje ao luar;
 das gargalhadas infantis para a minha amada;
 do calor simpático
 do corpo sangrento dos homens.

Um poema fechado
 -longo e imperceptível-
 em que amor e ódio entrelaçados
 sejam síntese da discordância
 para ser cantado em todas as línguas
 guiado pelo som da marimba e do piano;

ritmo de batuque enxertado sobre as valsas
 de outra mocidade;
 harmonia de xinguilamentos
 sobre o bárbaro matraquear de máquinas de escrever;
 grito aflitivo no vácuo
 debatendo-se para encontrar a vibração da matéria
 e a aspiração dos homens.

Mas não escreverei o poema.

Em que subterrâneos circularia
o ar irrespirável da violência?
Nas cavernas dos teus pulmões
ó caffen das vielas sórdidas
do conformismo?
Ou na avidez dos quilométricos intestinos
dos chacais?
Ou nas cavidades prostituídas do coração
infame do escravagismo?
Ou nas goelas
da desonestidade inconsciente?

não escreverei o poema.

Escreverei cartas à minha amada
preencherei os espaços claros dos impressos
com letra impecável
e nos intervalos
cantarei canções afro-brasileiras.
Sonharei.
Sonharei com os olhos do amor
encarnados nas tuas maravilhosas mãos
de suavidade e ternura.
Sonharei com aqueles dias de que falavas

quando te referias à primavera;
sonharei contigo
e com o prazer de beber gotas de orvalho
na relva
deitado ao teu lado
ao sol- uma praia furiosa lá ao longe.

E ficará dentro de mim
a amargura por não escrever o poema.

Ele há tantas amarguras!

Não escreverei o poema
Direi simplesmente
que o colosso de certeza na humanidade do Universo
é inapagável
como o brilho das estrelas
como o amor dos teus olhos
como a força na harmonia dos braços
como a esperança nos corações dos homens.
Inapagável
como a sensual beleza
da agilidade das feras sobre o campo

e o terror transmitido dos abismos.

Direi simplesmente sim
sempre sim
à honestidade dos homens
ao viço juvenil da sinfonia das árvores;
ao odor inesquecível da natureza
que apaga todos os possíveis cheiros amargos

Sim!
à interrogação mágica de Talamungongo
do Cunene ou do Maiombe,
ao sonoro cântico de ritmo subterrâneo
e dos chamamentos telúricos;
aos tambores
apelando para o fio da ancestralidade
esbatida aqui e além;
ao ponto interrogativo de Madagascar.

Sim!
às solicitações místicas à musculatura dos membros
ao quente das fogueiras endeusadas
na lenha das senzalas,
às expressões magníficas das faces
esculpidas no alegre sofrimento das quitandeiras
e no ritmo febril das sensações tropicais;
à identidade
com a filosofia do embondeiro
ou com a condição dos homens,
ali onde o capim os afoga em confusão.

Sim!
À África-terra, à África- humana.

Direi sim
em qualquer poema.

E esperemos que a chuva passe
e deixe de molhar os chilreantes passarinhos
sobre as três árvores da minha única paisagem.

Isso passa.

Poesias de José Luis Mendonça em *Mögen Pitangas Wachsen Literatur aus Angola*:

Quarta-feira de cacimbo

Esta quarta-feira de cacimbo virou engarrafamento
nas artérias da minha solidão.

Candongueiro solene
com um cheguevara fumado
no pára-choques de trás
há muito que estudo os peixes
no mar do meu pensamento
e neles não encontro a culpa
dos genocídios na Jugoslávia
em nagasáki, no iraque, quantánamo
cassinga, sharpeville, nigéria, congo-belga. É de morrer
a rir. Em 61 foi pior, mas isso não é nada
comparada com os sonhos que incubei
até me beijarem os ossos com pedras de fogo.

Candongueiro solene.
Cheguevara encantado.
Quantánamo, congo ex-belga. Não te disse?

Fonte: PHAF-RHEINBERGER, Ineke. *Mögen Pitangas Wachsen Literatur aus Angola*. Leipzig: Poetenladen, 2014, p.206.

O pregão das quitandeiras

O pregão das quitandeiras sai da tua voz
e me conduz até esse mercado lusco-fusco
de desejos onde provo de um trago
a alma de um peixe alojado no mar do teu sexo.

Combustão interna de motores a gasolina
alinhando o caos das tuas ancas
ao pulsátil latão onde se agitam
os nós da tua coluna que o meu umbigo
importa.

Energia atómica repousada
Na maré morta.

Lodo de moluscos desarticulados
No torpor da quilha dos navios atrancando
Os nós da tua coluna vertebral.

PHAF-RHEINBERGER, Ineke. *Mögen Pitangas Wachsen Literatur aus Angola*. Leipzig: Poetenladen, 2014, p. 205.

À minha imaginação e semelhança

Quando sou o primeiro chingufu
desiz-me contra as pedras ardentes
Dos sentidos profilácticos do mundo.

Vinha eu do fundo dos céus pesado
de búzios que me aclamavam com uma voz
de vinho de palma envelhecido em casos de afectos perdidos.

dos meus olhos escorreu um rio
mas não era sangue, não, era a água, não era o lume
dos meus olhos escorriam alguns fotográficos de família
com o contorno alaranjado de memória do futuro em suspensão
no sangue já seco nos bunkers do andulo um alicate de pedreiro emanava
de cada ferida
de cada nome irrelevado de cada
mundo inexistente uma tarde desfiz-me
como penas de anjo contra os limpa
para-brisas de um óvni em plena écran da terra.

Quando sou o primeiro chingufu
o próprio dilema anfíbio juntou os meus destroços
à luz ténue do primeiro mar e fez de mim
este sonho no pulmão da matéria.
Um filme muito sério semeavas o pânico nas hostes bárbaras da tristeza.

Hoje, milénios volvidos, sei
que não existo mas sou
uma fábrica de olhares de vidro:
moldo-me à minha imaginação e semelhança.

Fonte: PHAF-RHEINBERGER, Ineke. **Mögen Pitangas Wachsen Literatur aus Angola**. Leipzig: Poetenladen, 2014, p. 204.

Dongos

Mulher pequena, descobres no sal
dos meus ombros o suave gotejar
dos mitos incinerados na batalha de Ambuíla
com a sua longa sede de dongos submersos.

Dongos? Sim, dongos éo que crias
sobre a pele dos séculos nunca ressequida
de dizer sou povo.

À luz dessa janela vista assim de um ângulo rente ao chão
te amo outra vez olhando a copa dos mamoeiros no auge do verão.

O sol é o mesmo cão rafeiro castanho muito claro com

manchas brancas no pescoço
comendo da sua lata o tutano das promesas.

E eu vi-te desceres do céu. E a terra tremeu.

FONTE: Fonte: PHAF-RHEINBERGER, Ineke. Mögen **Pitangas Wachsen Literatur aus Angola**.
Leipzig: Poetenladen, 2014, p. 203.

**ANEXO R - Alguns fragmentos da obra *Agora Luanda*, de Inês Gonçalves e
Kiluanje Liberdade**

LOUVAÇÃO DO CAOS: (José Eduardo Agualusa)

Luanda. Ou Lua, como é conhecida na intimidade. Também Loanda. Literalmente: Luuanda (veja-se Luandino Vieira). De seu nome completo, São Paulo da Assunção de Luanda, foi fundada em 1575 por Paulo Dias Novais. Vinte anos mais tarde chegaram a nova urbe as doze primeiras mulheres brancas, que logo arranjaram noivos e casaram e tiveram filhos. Em 1641 a cidade foi ocupada pelos holandeses, os quais saíram a toque de caixa, apenas sete anos depois. A 15 de agosto de 1648 uma tropa carnavalesca de brancos, negros e índios trazida até África nos galeões do imensamente próspero latifundiário e escravocrata carioca, não obstante natural de Cádiz, em Espanha, Salvador Correia de Sá e Benevides, desembarca em Luanda. Iludidos por uma série de manobras audaciosas de Correia de Sá, mais de mil soldados holandeses rendem-se, abandonando duas fortalezas praticamente intactas a um exército de menos de seiscentos homens.

Começou dessa forma uma esplêndida confusão de raças, línguas, sotaques atípicos, buzinas e atabaques, que com o passar dos séculos, mais não fez do que aprimorar-se. O caos engendrando um caos maior. Hoje, misturam-se pelas ruas de Luanda o umbundo oblongo dos ovimbundos. O lingara (língua que nasceu para ser cantada) e o francês arranhado do regrês. O português afinado dos burgueses. O surdo português dos portugueses. O raro quimbundo das derradeiras bessanganas. A isto junte-se, com os novos tempos, uma pitada do mandarim elíptico dos chineses, um cheiro a especiarias do árabe solar dos libaneses; e ainda alguns vocábulos em hebreu ressuscitado, [...], colhidos sem presa nas manhãs de domingo, em alguns dos mais sofisticados bares da ilha. Mais o inglês, em tons sortidos, de ingleses, americanos e sul africanos o português feliz dos brasileiros. O espanhol encantado de um ou outro cubano que ficou para trás. [...]

Se fosse uma ave, Luanda seria uma arara, bêbada de abismo e de azul. Se fosse uma catástrofe, seria um terremoto: energia insubmissa estremeando em unísono das profundas fundações do mundo. Se fosse uma mulher, seria uma meretriz mulata, de coxas exuberantes, peito farto, já um pouco cansada, dançando nua em pleno carnaval. Se fosse uma doença, um aneurisma. Difícil caminhar na lua. A poeira estranha-se no pensamento. também não é fácil conduzir. Buracos vivos engolem tudo. Trata-se, asseguram alguns especialistas, da maior coleção de buracos urbanos do mundo. Por

vezes despertam esfaimados. Lançam-se contra automóveis com a voracidade de piranhas. Os candongueiros tentam escapar deles com guinadas súbitas, mas sem nunca reduzir a velocidade. São tão perigosos os buracos quanto os candongueiros. [...]

O ruído cobre a cidade como um cobertor de arame farpado. Ao meio-dia, o ar rarefeito reverbera. Motores, milhares e milhares de motores de carros, geradores, máquinas convulsas de movimento. Gruas erguendo prédios. Carpideiras, carpindo um morto, em longos e lúgubres uivos, num apartamento qualquer num prédio de luxo. E pancadas, gente que se insulta aos gritos, clamores, latidos, gargalhadas, gemidos, rappers berrando a sua indignação sobre o vaso clamor do caos em chamas. [...]

O BOXEADOR

Vou chamá-lo Rudolfo. Há nele (acho eu) algo de inequivocamente Rudolfo: um olhar onde se mistura inocência e desafio. Ergue os punhos protegidos por estridentes luvas vermelhas. Um crucifixo ao peito. Tem dezasseis anos e sente o coração cheio de cólera. Só não sabe exactamente contra quem. O pai era militar. Desapareceu na guerra. Foi o pai quem, antes de partir para o sul, lhe entregou o crucifixo. “Agora és o homem da casa” disse-lhe: “tens que proteger os manos e a mamã”. A mãe, Dona Elvira, é empregada de mesa num restaurante chinês. À noite, traz para casa, em caixinhas de plástico, um pouco de arroz chao-chao, pato à pequim, xop-suei de vaca. Rudolfo odeia comida chinesa. Quando se deita pensa no pai. Tem longas conversas com ele. [...]

O FUTEBOLISTA

Ainda não tem nome, mas amanhã, há de arrebatat multidões ao desafiar pelo relvado com a bolsa colada nos pés. Ele sabe disso, e aguarda por esses dias sem sobressalto, com a mesma paciência, a mesma suave determinação, com que todas as manhãs espera o candongueiro. O pai faz troça dele, a mãe castiga-o por faltar à escola; o menino sorri apenas e acaricia a bola. Joga descalço. [...]

O PASTOR

Em 1996, Salomão Boavida obteve uma bolsa de estudo e foi para o Rio de Janeiro. Devia ter regressado sociólogo. Voltou pastor da Igreja de Jesus Cristo Ressuscitado. Os amigos não o reconheceram. Partiu um e voltou outro. Parece maior, sobretudo quando fala, com um belo sotaque brasileiro, tipo actor de novela. Há quem insinue que o trocaram. Um dia farão uma estátua dele na posição preferida: a mão direita espalmada contra o peito,

a mão esquerda segurando a bíblia. Salomão Boavida está decidido a salvar Madalena. [...]

O ZUNGUEIRO

Matintou Clement, quarenta e dois anos de pura aflição. Todavia disfarça: um belo chapéu derrubado sobre os olhos, brinco de prata na orelha, o jeito insolente de um caubói. Quem lhe escuta a gargalhada, larga não imagina que tem mulher doente, presa na cama, e três filhos para criar. Há dias ia sendo morto numa praia da ilha, acusado, falsamente, de ter roubado um relógio a um turista israelita (digo turista, porque é assim que consta nos autos); era um homem enorme e rosado, de cabeça rapada, com uma cicatriz que lhe descia do peito até o umbigo, como um fecho eclair. Aplicou-lhe um golpe rápido, com os pés, e quando Matintou deu por isso, estava estendido na areia. Ergueu-se, a custo, meio atordoado, pelo golpe, sim, mas principalmente pelo ultraje, e atirou-se de cabeça contra o peito do outro. Não teve sorte. O israelita desviou-se, tipo bailarino, e Matintou caiu de novo. Não voltou a levantar-se porque entretanto já estava cercado por vários outros estrangeiros, e alguns nacionais, todos em cima dele, aos socos e pontapés. Foi então que a mulher do israelita encontrou o relógio. Desculpas rápidas, que, todavia, não impediram Matintou Clement de passar uma noite na esquadra. Perturbação da ordem pública, foi a acusação. [...]

A QUITANDEIRA

Mãe Bia veio de Huíla, com uma bebê de cinco meses presa pelas costas, e outra, de dois anos, pela mão. Vendeu um pouco que tinha para fazer a viagem. Alguém, lhe contou que o filho mais velho, roubado na guerra, fora visto na capital - e ela veio. Tudo na cidade a aterroriza. Sobretudo os carros e os cães, e, em particular, os carros dos pobres e os cães dos ricos. Ela acha que os carros dos ricos têm mais respeito pelos pobres, e que com os cães acontece o inverso. Enquanto anda pelas ruas, vendendo fruta, presta muita atenção ao rosto de todos os rapazes. Tem a certeza de que, mais dia menos dia, vai encontrar o filho. Chama-se Martírio, o filho dela. [...]

O MOTOQUEIRO

“20 buscar”, está escrito na mota. Vai daí, passaram a chamar-lhe Vinte. Óculos escuros, cabeça rapada, luvas negras. Vinte, levanta-se às seis horas da manhã, faz ginástica, toma um banho, perfuma-se e vai trabalhar. É funcionário da polícia de fronteiras. Quando sai

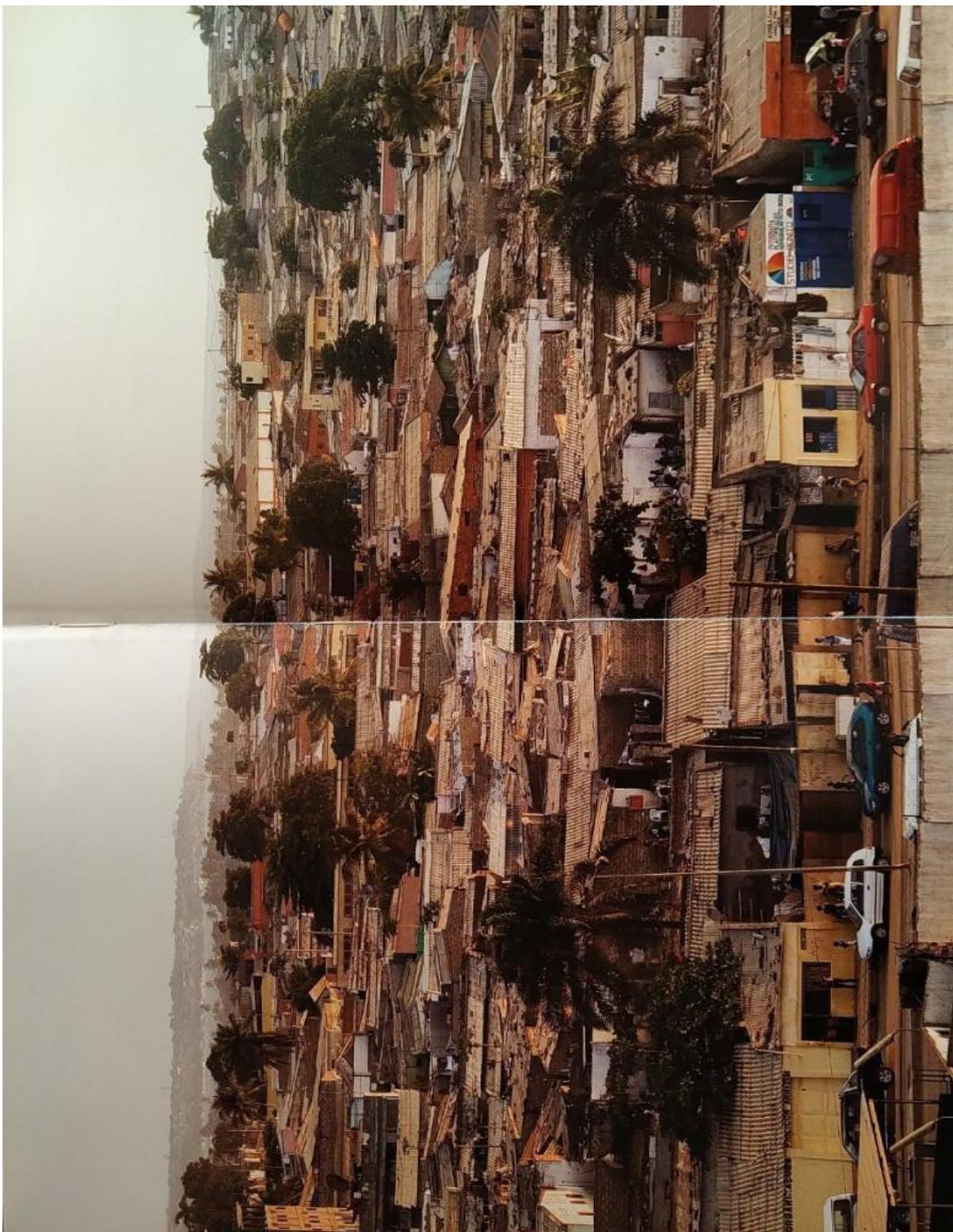
do trabalho regressa a casa e passa pelo menos uma hora a cuidar de Malembe-Malembe. Ao entardecer sai a passear com ela. Vai até a praça onde os amigos o esperam. Exibem-se às garinas. Vinte está apaixonado por Rosa Maria. Uma pena a moça virado santa. [...]

O RAPPER

MC Canibal, natural de Luanda, 22 anos. Na realidade chama-se Albino Amador, namora secretamente com uma moça tímida e doce, estudante de psicologia, e sonha em ser cantor romântico. No seu quarto, abraçado à namorada, gosta de escutar Roberto Carlos e Julio Iglésias. As letras que grita em cima dos palcos, contudo, não falam de amor. Apela à revolta dos pobres contra os novos ricos. Alguém disse dele - “é uma metralhadora”. Matintou Clement tem uma fotografia de MC Canibal colada na parede do quarto. Na manhã que regressou a casa, depois de quase ter sido morto numa praia da Ilha, acendeu uma vela junto à fotografia “através do ódio, vamos conquistar o amor”. A mulher acha que ele exagera um pouco na devoção. [...]

Estórias de homens, mulheres e crianças, dispostos a chegar ao lugar certo, ainda que seja por caminhos tortos. Pessoas que querem a todo custo endireitar caminhos. Gente capaz, inclusive, de fabricar caminhos. São, enfim, retratos de uma cidade que resiste, teimosamente, não obstante as carências de todo o género. A Luanda que ri, e dança e festeja a vida, mesmo enquanto faz luto. A Luanda que se ama, que se apaixonou e se entrega, não obstante o continuado abandono dos poderes públicos. A Luanda que sabe (ou intui) que sexo é subversão, que sexo é revolução, e que inventou o kuduro e a tarrachinha, depois de ter inventado o semba ou a kizomba. A Luanda que está a dar uma nova alma à língua portuguesa.

Ouvindo (com o coração) as estórias destas pessoas, já são outros, agora, estes retratos. Transmudam-se. E sim, são grandes quadros épicos; e sim, há poesia neles, a mesma harmonia rebelde das tempestades. Um território de sonhos, simultaneamente belo e perigoso, como um campo de minas coberto de girassóis. Sentem-se e escutam com atenção. Esta é a Luanda que, no fim, triunfará.



Fonte: LIBERDADE, Kiluanje; GONÇALVES, Inês. **Agora Luanda**. Textos de Eduardo Agualusa e Delfim Sardo. Portugal: Almedina, 2007, pp. 14-175.



Fonte: LIBERDADE, Kiluanje; GONÇALVES, Inês. **Agora Luanda**. Textos de Eduardo Agualusa e Delfim Sardo. Portugal: Almedina, 2007, pp. 14-175.



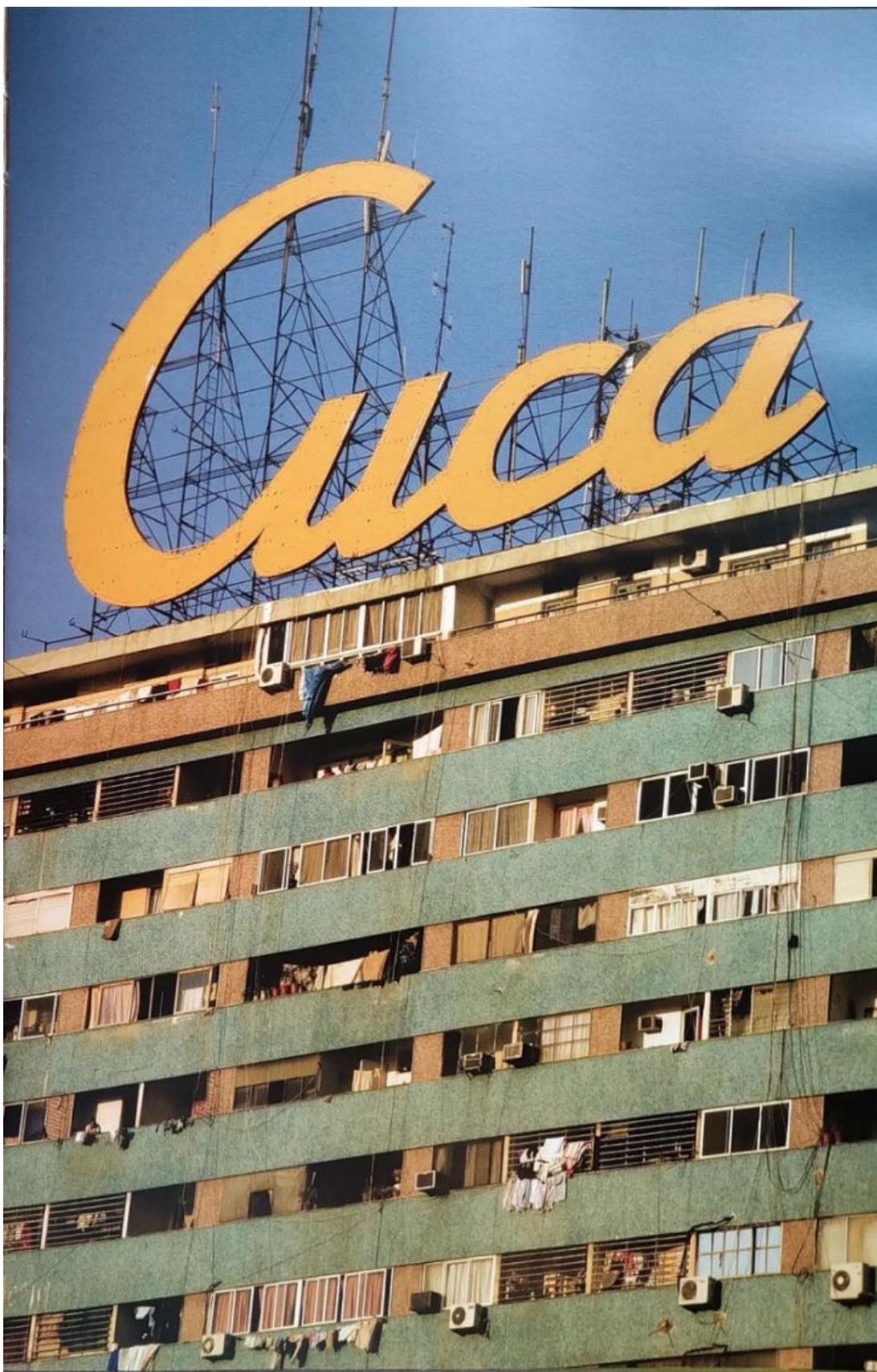
Fonte: LIBERDADE, Kiluanje; GONÇALVES, Inês. **Agora Luanda**. Textos de Eduardo Agualusa e Delfim Sardo. Portugal: Almedina, 2007, pp. 14-175.



Fonte: LIBERDADE, Kiluanje; GONÇALVES, Inês. **Agora Luanda**. Textos de Eduardo Agualusa e Delfim Sardo. Portugal: Almedina, 2007, pp. 14-175.



Fonte: LIBERDADE, Kiluanje; GONÇALVES, Inês. **Agora Luanda**. Textos de Eduardo Agualusa e Delfim Sardo. Portugal: Almedina, 2007, pp. 14-175.



Fonte: LIBERDADE, Kiluanje; GONÇALVES, Inês. **Agora Luanda**. Textos de Eduardo Aqualusa e Delfim Sardo. Portugal: Almedina, 2007, pp. 14-175.



Fonte: LIBERDADE, Kiluanje; GONÇALVES, Inês. **Agora Luanda**. Textos de Eduardo Agualusa e Delfim Sardo. Portugal: Almedina, 2007, pp. 14-175.

ANEXO S - Algumas músicas presentes no filme *Oxalá Cresçam Pitangas*

Isto é Angola-Hélvio

“Recém-chegado ao país das maravilhas
 Os condongos imitar de trocar sapatilhas
 (minhas tilhas nossas tilhas)
 Entro na cidade pela porta do estrangeiro
 (como é então mano angolano deixa lá entrar)
 Mas da poeira, xé, não sou forasteiro
 Só de bola só, só de trapo só, só esmola só, só farrapo
 Isto é Angola Me troca só kimguila
 Isto é Angola Me leva só cupapata
 Isto é Angola
 As cores da minha bandeira
 Isto é Angola
 Os rucas que passam
 As damas boleia
 Os cotas que param
 As filhas alheias
 As tias que falam
 O assunto do dia
 A vida e a morte Tristeza e alegria
 Isto é Angola (bis)
 Ficar no morro dos vizinhos
 É do deixa esse
 Isto é Angola Ai ya esse
 Isto é Angola Angola ai ya
 Isto é angola
 E do venha mãe Isto é Angola Chora (bis)
 Só de bola só, só de trapo só, só esmola só, só farrapo
 Os rucas que passam
 As damas boleia
 Os cotas que param
 As filhas alheias
 As tias que falam
 O assunto do dia
 A vida e a morte Tristeza e alegria
 Ficar no morro dos vizinhos Isto é Angola
 Atualizar as fofocas
 Isto é Angola Xé mano na camuxima
 Bwede bsne bwede esquema

Fonte: CRUZ, Paula. **Vulnerabilidade, resiliência e identidades:** construções narrativas no cinema angolano um estudo comparado de *Oxalá cresçam Pitangas!* e *É dreda ser angolano*.2015. 187f.Tese(Doutorado em História) -Programa de Pós Graduação em História, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2015.

Mwangolé (O guerrilheiro) – David Zé

É o guerrilheiro, que passa o tempo lá na mata
 É o guerrilheiro, que passa o tempo lá na mata
 Lá na mata do Maiombe
 Lá nas chanas do Leste
 Aonde chove todos os dias
 Onde os mosquitos não se contam
 Os miruins já não se contam
 A gente as vezes passa fome
 Para libertar o nosso povo
 Este é o preço da revolução
 Eh Mwangolah, Eh Mwangoleéh, Eh Mwangolaah
 O imperialista diz, que Cabinda não é Angola
 O americano diz, que Cabinda não é Angola
 Ele só tenta separar - nos
 Espalhando boatos e mentiras
 Mas ele nunca disse nunca
 Que Alaska não é América
 Ele só tenta dividir - nos
 Eh Mwangolah, Eh Mwangoleéh, Eh Mwangolaah
 Angola hoje deu, um paço bem em frente
 Angola hoje deu, um paço bem em frente
 A união dos movimentos
 Se fosse feita na prática
 A reacção não passaria
 Eh Mwangolah, Eh Mwangoleéh, Eh Mwangolaah
 A isto foi o guerrilheiro
 Que passou as festas lá na mata
 Foi o guerrilheiro
 Que passou o natal na mata
 O ano novo lá na mata
 O carnaval foi lá na mata
 Pra libertar o seu povo
 Esse é o preço da revolução
 Eh Mwangolah, Eh Mwangoleéh, Eh Mwangolaah
 Guerrilheiro, que passou o tempo na mata
 Se és do MPLA, isso interessa todo mundo
 Se és do MPLA, isso interessa todo mundo
 Se és da FNLA, também já interessa a alguém
 Se és da UNITA, também já interessa a alguém
 Um só povo, uma só nação
 De Cabinda ao Cunene
 Abaixo a desunião

Eh Mwangolah, Eh Mwangoleéh, Eh Mwangolaah
Eh Mwangolah, Eh Mwangolah, Eh Mwangoleh
Eh Mwangolah, Eh Mwangolaah, Eh Mwangolaah
Eh Mwangoleeh, Eh Mwangolaah, Eh Mwangoleeh

Carinhoso - Pixinguinha

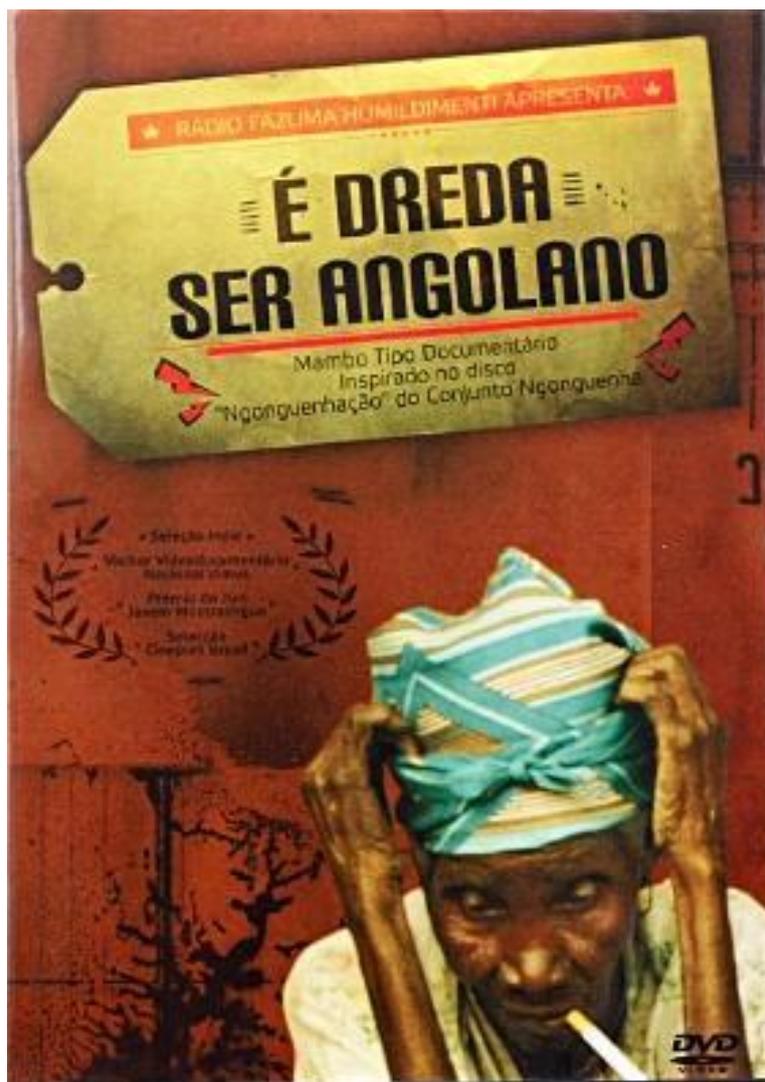
Meu coração, não sei por que
Bate feliz quando te vê
E os meus olhos ficam sorrindo
E pelas ruas vão te seguindo
Mas mesmo assim foges de mim
Ah, se tu soubesses
Como sou tão carinhoso
E o muito, muito que te quero
E como é sincero o meu amor
Eu sei que tu não fugirias mais de mim
Vem, vem, vem, vem
Vem sentir o calor dos lábios meus
À procura dos teus
Vem matar esta paixão
Que me devora o coração
E só assim então serei feliz
Bem feliz

ANEXO U - Planos arquitetônicos para a cidade de Luanda



Fonte: ANGOLA, Governo de. Angola, 7º Fórum Urbano Mundial. Colômbia: Medellín, 2014, p.62.

ANEXO V - Capa do filme *É Dreda ser Angolano*



Fonte: Capa do DVD.

ANEXO W - Algumas Músicas na obra *É Dreda Ser Angolano*

Atrás do prejuízo – MCK

Hoje o sol nasceu mais cedo
 Começou o dia,
 Galo cantou às quatro horas
 Motivos pra poesia.
 Agradeço a Deus por mais um dia na minha via
 Seis horas da manhã to pronto pra partida
 Bidom nas costas, não tenho água em casa
 Vou roubar debaixo da ponte.
 Tenho que ir em Braza
 Em seguida vou a Moxima caular o pitéu
 Uma lata de leite dois ovos e um pipéu está bala
 Quem vai dar pra fau
 Até logo Djamila
 Avó Dominga tchau
 Rasguei o musseque
 Já estou no asfalto
 Cidadãos reclamam os preços estão mais altos
 Lixo na rua marca o semblante matinal
 Subida de combustível e manchete no jornal
 Quitandeira grita o nome do produto que vende
 Taka, taka, arreio pra se ver se a Sena rende
 Conucos vão pra escola de batas brancas
 Saias curtas exibem ancas das palancas
 De maio até ao zinga fala bem da tro
 Fezada no táxi cobrador é meu brô
 Kuduro no altofalante som da Fofa Dom
 Eu estava a ouvir o som da Fofa Dom
 Vou sorrir pra não chorar
 É mais um dia na minha vida
 Vou cantar pra não pensar
 Nas malambas dessa vida
 A viagem parecia uma corrida de fórmula um
 O truta não respeita algum, ya
 Cheguei à escola sete e trinta
 Fiquei decepcionado logo no portão
 Greve na faculdade
 Doutores reclamam salário
 Tempo e chumbo vou tirar o pé
 Vou gastar a massa do táxi num cybercafé
 Estou de volta pra casa apreciando a rua

Mano lá dez a miséria continua
Quase chorei quando vi, não aguentei
O impacto de facto fiquei estupefacto
Um homem a pontapear uma zungueira grávida
Era um plicial fiscal com a sua atitude Ada
Enquanto uns choram há quem sempre sorri
Uma kota afogava as tristezas com uma cuca
Beije a kinguila
Sorri por encher a sacola
A kixiquila rendeu
Manda vir outra bitola
Uma dama muito boa veio me pedir ajuda
(me assaltaram o telefone)
É, estrilho guda
Não parei, finjo que não houve, continuei
Quem evita não é burro
Ainda te espetam uma faca no pescoço
São doze e meia, está na hora do almoço
Ya, catorze em ponto
Tenho que dar no salo hoje
Tenho umas entregas no São Paulo
Vai se no look, charme na imagem,
Sou promotor de venda e ganho percentagem
Tenho que ter um chaxo forte pra comprar o gerente
Meu salo é publicidade e angariar clientes
Na paz, na humildade, está tudo a correr bem
Tem que dar duro, vou ter com mais alguém
Já consegue quatro vendas
Agora vou atrás das encomentas
Assinei um contrato se bem, com o dono de um armazém
Acabei o dia com oito notas, cabeça grande
Toda a calma é necessária, por causa dos ladrões
Nem são nossos, cuidado com os empurrões
Cheguei em casa fatigado, vou direto para a cama
Estou reventado, hoje eu não quero ver a dama
Hoje eu não galo a dama
Direto para a cama.

É Dreda ser Angolano - Conjunto Ngonguenha

Io io

É dreda ser angolano, ter sofrido no tutano

Mas mesmo assim, ter chegado aonde chegamos

Dreda é ser angolano, viver num país cobiçado

Só temos a infelicidade de não termos dirigentes ajuizados

Dreda é ser angolano quando vê paisagens vis

Com palanca negra gigante [sic]

É dreda avacalhar o continente inteiro durante esses anos com dribles lixados e lançamentos certos

É dreda "man", ver angolano imparável de raça que quando pega na bola só pode ser travado com falta

É dreda um angolano que se inspira num Jean e Jack partido da bela com os machos, primeiro não foi o Jack

É dreda tamos munidos de mulheres bonitas com mentalidade [sic], mas é pá, bonitas Os homens não ficam atrás, pergunta as sul-africanas, deve ser o ar de [sic] que respiramos na banda

É dreda cantar, mas semos combatentes angolanos, numa forma positiva acreditarmos Que não é pra frente de combate

Não é pra frente de combate

Não é pra frente de combate

Dreda é tar bem fobado e [sic] ver um show na laca

E ver a poeira de benguela acumulada nos tênis falsos da Nike

Ser angolano dreda igual aos políticos num [sic]

Manhã na praia e cagar pra areia manchada, de pretróleo

Ir a escola com o saco a fazer de mochila, curtir [sic], cuspir no dreda, [sic] te pediu comida

É apanhar no candogueiro, [sic] por Roque Santeiro, ser xingado pelos [sic] "Mais velho que um umgueiro"

[sic] com um calção rasgado no cu e sem bolso

Dar um coro [sic] muxoxo

E no fim de semana comer [sic] com caxuxo

É ter um posse de dinheiro mas mandar um grana [sic]

[sic] dividir um grife emprestado no cama

Fazer postura de bonito mas ser um grande [sic]

[sic] uns beijinhos na aniversariante

Conhecer a terra desde o [sic] até os becós do Kiluanje

Dreda por chamar o vizinho de careta e eles te dar na cara

Porque não quis levantar o volume do som do seu próprio ampara

[sic] no sábado, acordar com uma belengueira

Sem peixe [sic] com uma bruta [sic]

Digam o que disserem
 Ser angolano é dreda
 Recebe-se com sorriso a miséria
 Situações difíceis, da-se amor invés de guerra
 Ser da mangora é mandar expediente
 [sic] é fazer gincana pra esquivar os buracos na rua
 Imaginar kituca [sic] sua mãe trás o filho quando chama
 "O benguela vem cá seu [sic] de merda, seu filho da puta"
 É ter salário oficial e paralelo
 Primeiro só tapa [sic] mas o outro até permite excessos
 Tipo ir no trapalhões pagar [sic]
 É ter [sic] suspeito e [sic]
 [sic] pedirem fatura do churras pra te [sic] em gasosa
 É ver os sítios incríveis onde há parabólicas
 Dreda é viver em prédios altos inacabados, com parapeitos improvisados e atirar lixo
 aos baldes sem se quer olhar pra baixo
 Ser da [sic] ahã
 É apesar de tudo, podermos nos gabar, dizer que não existe artigo que no rock não há
 É rir com quem sabe sabe
 Quem não sabe ualálálá
 É aturar mais de 27 anos de propaganda do MPLA

[sic] dreda é ser angolano
 Não ter [sic] os livros e mesmo assim passar de ano
 E fiz porque inventamos o português
 Portuga aprender conosco, somos colonos desta vez
 É dreda, não só por causa do petróleo [sic]
 Não só por causa das festas e bons instantes
 Mas também por causa das lágrimas de todos os dias
 Que fizeram Antônio Jacinto escrever a sua poesia
 [sic] essa determinação em viver a vida
 E são novos muros que encontramos em cada beco sem saída
 Perceber a beleza dos musseques [sic]
 Conhecer a geografia que nos leva [sic] a [sic]
 Erguer as enxadas e canetas
 Angola combatente
 Como [sic] forma de ser, da nossa gente
 Dreda é ser angolano quando se percebe que Angola é a grande fonte na qual todo
 angolano bebe

É dreda ser angolano
 É tão "sabroso", ser angolano
 É tão "sabroso", ser angolano
 É tão "sabroso", ser angolano

É tão "sabroso"

É dreda ser angolano

É tão "sabroso", ser angolano

É tão "sabroso", ser angolano

É tão "sabroso", ser angolano

É tão "sabroso"

De faia – Os Turbantes

Com sentimento na vossas mentes

Kebrada Turbanta Dj Pita Budj inglês

Com estes rapazes haverá novidade na cidade

Os Turbanto, com super bock

Os Gingado, muito cavique

Os Bicoyo, muita spidee

Os Moledom, amarula

Os Defaio, muito cavique

Jamais esquecerei Dj rebenta faço homenagem e dou alerta

Com vista estubulação sentiste a minha conetação

Estatuto formalidade destes tropas de inspiração

Vibração do sped bau que mete a turma de frustração

Taco à taco sou bom de espuma entre a valesca aguenta o barrulho

To bem ciente no samo se fasso rajada sou pacaro

Até no boda sou bem chato faço dançar com bidom de paco

Mas se tiver condenado espanto se remeter manipulo e mato

Batem pala para o Sambila Yale detesta wi que refila

Bebe cavique ou super bock onde o Loica é tropa de choque

Rei panda brigada torrou obrigatório se não vais morrer

Não porque sou mais pobre deixo borrado peito de sapo

Onde eu passo origina luta

Damas do valodia são putas

Mais o De Faia lá que são trutas

como não existe vertente igual ou outro mais diferente

ou inspiro prefiro morro na noite e te faço tiro

Nos Turbante só tem frouxos

No mandamento matamos bruxos

Vão pro lixo

Como sabem sou badaloi estou disposto a romper lombuxo

Quem tropa vai no Kilanba

Os De faia só fumam liamba têm muito vício de puxar lama

O Feiso De Faia

O Manaiobo De Faia

Capipando De Faia

O Dje Lu De Faia
 O puto Baita Do De Faia
 Os De Faio De Faia
 De mais breve voz macie na sona morra
 Mo wi zé controla a hora
 Boda fixe quem não me conhece eu sou laton
 Do fakio do e mo cirique
 Sou o clone do matrix Tão malaike ta marrado
 Eu sou tropa não sou farrapo vou te dar um jugo do mataco
 Estar é coisa muito fine, meu relógio controla o time
 Ta picare escuta o alarme
 Comigo já mais se duvida muito menos com a dama Tita
 Meto ciente debandado, o Bicu tropa treinado
 E como disse o tapissera estou borado
 Eu vou da jugo de mangueira, vou surrar tipo brincadeira
 Nesta noite eu vou calibrar e o mobaile sempre a tocar
 Alo ta Doce onde estas
 Sema By to numa zona, a curtir com muitas latonas
 Bitolas a passar até na yona
 Chama a mame você mamex olha estupidez
 De Faia bebe no sabate
 Isso vai gunto carga pesada chutemanto
 Não confunde com a sasadeira De Faia surram tipo brincadeira
 O Cisu De Faia
 O Tioru De Faia
 O Coquio De Faia
 A Goronso De Faia
 Da Raçabum De Faia
 O Moletu De Faia
 Os Moletu
 Como ves segunda vez dama Rossi olha estupidez
 Sou gostoso tipo morango vim para te dar dois tango
 Eu não gosto de damas tipos um cherrofe xe tirou viu
 A verdade é dita e eu falo no vosso meio ninguém da salo
 Com De Faia sabe haverá galo
 Quem avisa amigo chocolate morreu esta me doer
 A vida é um jogo de surpresa morrer é um erro da natureza
 O Cabendu De Faia
 O Kilango De Faia
 Pitagondou De Faia
 O Pitasuto De Faia
 O Monum De Faia
 O Pitasotu De faia
 Molusondo De Faia

O Capito De Faia

Berrito De Faia

Da Servejo

De repente entrei de mais breve onde entra De Faia só sai cadáver

Dama Pia me rodopia sou Speedbo filho da Maria

Na pistola reina alegria mas na alegria vem melodia

Tiro meu pão de cada dia

Nesta guerra mandamos nos agora quero ouvir tua voz

Para de me falar male atrás por eu ser porreiro e bom rapaz

Ter estatuto wi eu sou capaz

Não conseguem me falar a frente porque respeito e sou bwe quente

Eu não quero borra casada, se existe pai sou vosso padrasto

sou posso engravidar mamã

os De faia estão na quebrada em busca de captura e pancada

esse som a da gangue De Faia a torma do grique e só da nbaia

somos tropa não somos trapos no baguida só se encontra sapo

drede que usam roupa de saco

esse tango esta me ruge tambula yata ta muito cachudo

tinha me feito emboscada em casa to bem previmido as vosda da asa

troque e baza não aguenta curte o De Faia que te aguenta

sou do gueto te tiro o fogo se não me viste vais me ver logo

casa queimada esta a chover fogo a cena funciona

dama Nina tu es genuína manda me chamar com cuidado

para promeverem peso pesado...

O piocotu De Faia

Cota Gerodu De Faia

Cota colu De Faia

O Molilu De Faia

O Mododu De Faia

O Mário Bu De Faia

Já comecei da começada

Na quebrada chegamos de novo com pancada

Turbante não é sou ta na linha nos combates, Ilha, Vila Alice

Só par negra ta tipo misse pare o bit e deme uma kiss

Turbante gostou destes trutas chegamos para acabar com essa raça

No sambila nos damos medo xe pra bilanga te dou dos dedos

Fatigaram um dos queridos que fatigou já foi fatigado

Agora no sambila es proibido

Os De Faia estão na quebreda coom os Turbante e Ginga

Os borrachos pediram guerra estamos em peso em quase toda terra

Atrevido cabeça fica xico bau da toda cosserra

Os meletas são bons de surra se achas que cola chega e berra

Estamos mau para assumir barrulho

Manipula (vou te matar sabes quem eu sou)

Somos cinco vamos fazer um pinpanpu tiro do panda mata vinte e um
No Sambila somos número quem nos respeita é boa gente
Da red distraio o inocente dje rebenta eu faço homenagem
Dentro da terra com esta mensagem
By by boa viagem morrer é próprio da natureza
Mais nos deixaste dor e tristeza
Sente a pedalado com regra meu charaute vai pra propria negra
Dje Romeu espalha com pegada porque gosta da nossa pancada
Faz balaço amarula com super bock
Nos Turbante tem tropa de choque
Parte ngala ele é tropa né Lili tira roupa e bota fogo
Abanguesa quem é De Faia mexe a cabeça..
Dj Romeu De Faia
Dj João Filho De Faia
Dj Pitabu De Faia
Dj Ngalucho De Faia
Disgraçadu De Faia
Gamilingaio De Faia
Mo relogu Dee Faia
Nelosu De Faia
Turbantescu De faia
O Gingadu De Faia
Os Bicoio De Faia
Os Moletu De Faia

Fonte: CRUZ, Paula. **Vulnerabilidade, resiliência e identidades:** construções narrativas no cinema angolano um estudo comparado de Oxalá cresçam Pitangas! e É dreda ser angolano. 2015. 187f. Tese (Doutorado em História) - Programa de Pós Graduação em História, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2015.



Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul
Pró-Reitoria de Graduação
Av. Ipiranga, 6681 - Prédio 1 - 3º. andar
Porto Alegre - RS - Brasil
Fone: (51) 3320-3500 - Fax: (51) 3339-1564
E-mail: prograd@pucrs.br
Site: www.pucrs.br