

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO  
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ANTROPOLOGIA  
MESTRADO EM ANTROPOLOGIA

CHARLES DOUGLAS MARTINS

**AS NOVAS REPRESENTAÇÕES DO CINEMA ANGOLANO:  
NARRATIVAS E PRODUÇÃO DE ALTERIDADES.**

**RECIFE  
2014**

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO  
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ANTROPOLOGIA  
MESTRADO EM ANTROPOLOGIA

CHARLES DOUGLAS MARTINS

**AS NOVAS REPRESENTAÇÕES DO CINEMA ANGOLANO:  
NARRATIVAS E PRODUÇÃO DE ALTERIDADES.**

Dissertação apresentada à banca formada  
pelo Programa de Pós-Graduação em  
Antropologia da Universidade Federal de  
Pernambuco, para obtenção do título de  
Mestre em Antropologia.

Orientador: Prof.<sup>o</sup> Dr.<sup>o</sup> Antonio Carlos  
Motta de Lima

**RECIFE  
2014**

Catalogação na fonte  
Bibliotecário Rodrigo Fernando Galvão de Siqueira, CRB-4 1689

M386n     Martins, Charles Douglas.  
              As novas representações do cinema angolano: narrativas e produção  
              de alteridades / Charles Douglas Martins. – Recife: O autor, 2015.  
              105 f. : il. ; 30 cm.

Orientador: Prof. Dr. Antonio Carlos Motta de Lima.  
              Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Pernambuco,  
              CFCH. Programa de Pós-Graduação em Antropologia, 2014.  
              Inclui referências.

1. Antropologia. 2. Cinema - Apreciação. 3. Cinema angolano.  
4. Angola – Pós-independência. I. Lima, Antonio Carlos Motta de  
(Orientador). II. Título.

390 CDD (22.ed.) UFPE (BCFCH2015-62)

**CHARLES DOUGLAS MARTINS**

**AS NOVAS REPRESENTAÇÕES DO CINEMA ANGOLANO:  
NARRATIVAS E PRODUÇÃO DE ALTERIDADES.**

**Dissertação apresentada ao programa de  
Pós-graduação em Antropologia da  
Universidade Federal de Pernambuco como  
Requisito parcial para a obtenção ao título de  
Mestre em Antropologia.**

**Aprovado em 10/09/2014**

**BANCA EXAMINADORA:**

---

**Prof. Dr. Antonio Carlos Motta de Lima – Orientador (UFPE)**

---

**Prof. Dra. Mónica Lourdes Franch Gutiérrez – Membro Titular Externo  
(UFPB)**

---

**Prof. Dr. Renato Monteiro Athias**

## **Agradecimentos**

No decorrer do Mestrado e na construção deste trabalho, recebi ajuda de instituições e pessoas que conheci durante a pesquisa. Inicialmente, um agradecimento especial ao meu orientador Antônio Motta que me motivou a observar algo novo a ser compartilhado no campo acadêmico. Agradecer ao programa de Pós Graduação em Antropologia da (PPGA-UFPE), bem como aos integrantes do Laboratório de Estudos Contemporâneos (LEC-UFPE). A prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Mônica Franch que me ajudou na pesquisa com suas críticas e sugestões e também é parceira intelectual neste trabalho. Agradeço ao prof. Dr. Renato Athias pelo suporte dado no campo da antropologia visual e incentivo durante o mestrado para meu aperfeiçoamento na etnografia fílmica. Agradecimento a prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Jamile Borges (UFBA-CEAO) nas boas conversas na Fábrica de Ideias realizada no ano de 2013 e do Prof. Dr. Lívio Sansone pela importante contribuição na pesquisa sobre assimilados em Angola.

Agradecimento aos amigos de Angola, como Jean Nadson, brasileiro que firmemente trabalha no audiovisual em Luanda por mais de uma década, contribuindo engajado na transmissão de experiências audiovisuais entre nossas nações. Também para o amigo Daniel de Oliveira, natural de Luanda, que trabalha na Televisão Popular de Angola (TPA), engajado em levar a sua nação novas ideias e valores, que atenciosamente veio exclusivamente para Pernambuco entregar em mãos o valioso livro do prof. Dr. José Mena Abrantes, sobre o cinema angolano, ao qual também agradeço pela atenção e compromisso com a história do cinema.

Agradecimento especial a minha companheira Marcela Camelo que acompanha, atenciosamente, a pesquisa desde a minha ida para Angola em 2005. Aos meus pais, por compartilhar as experiências e me ensinarem datilografia.

## Sumário

|                                                             |     |
|-------------------------------------------------------------|-----|
| Apresentação.....                                           | 9   |
| Cap.1 – Cinema angolano em situação colonial.....           | 20  |
| Cap. 2- O contexto pós-independência.....                   | 34  |
| 2.1 - Os órgãos reguladores do Cinema.....                  | 40  |
| 2.2 - O desaparecimento das salas de cinema em Angola.....  | 45  |
| Cap. 3 - A Retomada a partir de 2004.....                   | 49  |
| 3.1 - A estética do cinema da Retomada.....                 | 55  |
| 3.2 - As representações da retomada do cinema angolano..... | 59  |
| 3.3 - Do nativismo para a nova geração de cineastas.....    | 65  |
| Cap. 4 - Análise dos filmes.....                            | 70  |
| 4.1 – Choque de Gerações.....                               | 88  |
| 4.2 – Contrastes.....                                       | 100 |
| Referências Bibliográficas.....                             | 102 |

## **Resumo**

Desde o surgimento do cinema, as antigas colônias africanas receberam grandes missões cinematográficas que aliadas a antiga antropologia administrativa trouxe um amplo leque de representações que duram até hoje no imaginário da sociedade eurocêntrica. A pesquisa concentra o campo em Angola e busca acompanhar as mudanças nos processos de representação e situar o leitor na fase chamada de retomada do cinema angolano onde a juventude em meados do início do século munidos do advento da tecnologia digital nos processos de registro e montagem visual, recriam suas representações quanto a sua sociedade e sua interpretação em relação ao homem branco. Bem como, a pesquisa aponta os processos de identificação do público cinéfilo para essa fase cinematográfica que sacode as salas de cinema em Angola.

**Palavras-chave: cinema, pós-independência, guetotech, kuduro.**

## **Abstract**

Since the dawn of cinema, the former African colonies received major film missions that combined the old administrative anthropology brought a wide range of representations that last to this day in the minds of the Eurocentric society. The research concentrates the field in Angola and search track changes in the representation of processes and position the reader on the Angolan film resumption call phase where the youth in the middle of the beginning of the armed century the advent of digital technology in registration processes and visual assembly recreate their representations as their society and their interpretation with regard to the white man . As well, the research shows the public identification procedures cinephile for this film phase that shakes the theaters in Angola .

**Keywords:** cinema, post-independence , guetotech , kuduro .

## Lista de Figuras

- Fig.1:** Cartaz de *Feitiço do Império* (1940), de Antônio Lopes Ribeiro | **pág. 24**
- Fig.2:** Nota do lançamento, em Portugal, do filme *Angola na Guerra e no Progresso* | **pág. 27**
- Fig. 3:** Still de *Esplendor Selvagem* (1972). O filme narra uma visão romântica de uma África despreparada para o mundo ocidental | **pág. 28**
- Fig. 4:** Sarah Maldoror durante gravação de *Sambizanga* (1972) | **pág. 31**
- Fig. 5:** Cartaz do Filme *Nelesita* | **pág. 39**
- Fig. 6:** Ruy Duarte gravando documentários para a TPA | **pág. 40**
- Fig. 7:** Cine Atlântico, antigo Cinema Império, inaugurado em 1966. | **pág. 47**
- Fig. 8:** Nagrelha em gravação de curtas e clipes nos Musseques | **pág. 63**
- Fig. 9:** Entrevista com Nagrelha em revistas especializadas e em programas de entrevistas na TPA | **pág. 63**
- Fig. 10:** Jovens cineastas estabelecem seus discursos em sintonia com os desejos da periferia global | **pág. 65**
- Fig. 11:** Still de *Na Cidade Vazia*. Na escola, durante ensaio da peça *As Aventuras de Ngunga* | **pág. 77**
- Fig. 12:** Na faixa superior, Ndala conversa com Antônio sobre o espírito dos mares. Na faixa inferior, Ndala fica fascinado pela pintura representando suas origens, no apartamento do comandante | **pág. 78**
- Fig. 13:** Still de *A Guerra do Kuduro*. A rivalidade nas guerras do Kuduro se dão pelo encontro dos grupos do Sambizanga e do Rangel | **pág. 84**
- Fig. 14:** Cartazes de divulgação *A Guerra do Kuduro* e *Na Cidade Vazia* | **pág. 88**
- Fig. 15:** Cenas de *Na Cidade Vazia*. Ndala conhecendo a cidade de Luanda e observando outras crianças de rua forçadas a trabalhar para os adultos | **pág. 91**
- Fig. 16:** Cenas de *A Guerra do Kuduro* na cidade repleta de jovens, cerca de 60% da população do pós-guerra são de jovens até 20 anos que dominam as ruas | **pág. 92**
- Fig. 17:** Choque de gerações entre Kuduristas e os mais velhos que defendem costumes tradicionais | **pág. 93**
- Fig. 18:** Cenas de *A Guerra do Kuduro*. Novos valores deslocam a transmissão oral da cultura, cedendo espaço para uma cultura periférica global que comunica através da mídia de massa | **pág. 94**
- Fig. 19:** Cenas de *A Guerra do Kuduro*. Da world music a guettotech, os jovens se identificam com os ícones do pop mundial | **pág. 95**
- Fig. 20:** Cenas de *A Guerra do Kuduro*. Tony Amado em sequências cômicas | **pág. 96**
- Fig. 21:** Cenas de *Na Cidade Vazia*. Ndala vive em um mundo de regras estabelecidas pelos adultos remanescentes da guerra civil | **pág. 97**
- Fig. 22:** Cenas de *Na Cidade Vazia*. Estereótipos extremos entre mulheres brancas e negras no filme. | **pág. 98**
- Fig. 23:** Cenas de *A Guerra do Kuduro*. Sequência da Manvara, o alfaiate, descreve a nova relação da mulher na sociedade angolana. | **pág. 99**
- Fig. 24:** Cenas de *A Guerra do Kuduro*. A figura da mulher se fortalece na retomada, mas ainda se encontra a mercê do protagonismo machista. | **pág. 99**

## Apresentação

Os temas de estudos entram na vida dos pesquisadores não por mero acaso. Foi o que ocorreu comigo em relação ao cinema angolano. O cinema produzido em Angola incorporou-se aos meus interesses depois de uma longa estada em Luanda. Em 2005, recebi um convite para trabalhar numa produtora de vídeos em Luanda, na Rua das Missões, e, assim, pude conviver com jovens cineastas e amadores que moravam nos *musseques*<sup>1</sup> ou em subúrbios de Luanda.

Um das primeiras coisas que me chamou atenção foi a especial atração daqueles jovens pelo registro da vida cotidiana, urbana, e suas dinâmicas diversas. Alguns desses jovens comercializavam vídeos nas ruas de Luanda. Geralmente, eram filmes de ação, lançamentos capturados na internet. Na época, já não mais havia o toque de recolhimento na cidade, que marcou o período da guerra. Mas, por outro lado, restava os vestígios perversos de uma guerra: prédios arruinados, a rede elétrica limitada, abastecimento de águas racionado, serviços públicos precários e tantas outros entraves próprios de um país que lutou bravamente pela sua independência.

Em meio a tudo isso, havia nas ruas grande efervescência de jovens e estrangeiros que migravam para Luanda em busca de trabalho, estes últimos atraídos, quase sempre, por ofertas generosas de salário. A cidade se reerguia desordenada. O único *shopping* estava sendo erguido onde se instalaria salas de cinema multiplex. As salas de cinemas tradicionais se encontravam em desuso, sendo ocupada para eventos festivos, cultos religiosos, etc.

---

<sup>1</sup> Originada no kimbundo (mu seke), a palavra musseque significa areia vermelha. Os musseques compreendem o espaço social dos colonizados, assalariados em Luanda. Reduto da mão de obra barata e de reserva, ao crescimento colonial, colocados à margem do processo urbano, surgindo como espaço dos marginalizados.

Os bairros pobres exibiam seus dejetos à céu aberto, sem água encanada e sem eletricidade, enquanto que os condomínios de luxo, com suas casas em alvenaria, saneamento e rede de internet, se protegiam com seguranças privadas e outros aparatos tecnológicos de “primeiro mundo”.

Durante o dia, era o trânsito caótico no centro da cidade, as ruas formigando de gente no comércio informal. Já durante a noite, as ruas sempre desertas, a cidade ficava vazia. A população ainda vivia sob o espectro do toque de recolhimento, que agora era substituído por vigias noturnos que, com suas metralhadoras, protegiam as lojas de câmbio e as multinacionais que se instalavam em Luanda.

Pouco a pouco, aquela atmosfera tornava-se mais compreensível ao meu olhar. O contato com produtores de vídeo me levaram a conviver e entender melhor os bairros pobres e *musseques*, com seus jovens habitantes e sua ânsia em participarem e se fazerem notados na cena cultural que ali se delineava. Pude notar o interesse desses jovens pela apropriação da tecnologia, pelo consumo de produtos importados e o desejo de se integrarem ao mundo globalizado.

Por outro lado, esses mesmos jovens viviam a ambiguidade de ora se apropriarem do discurso nacionalista do governo, ora abraçarem às tendências estéticas estrangeiras, como a cultura pop norte-americana e o *Kuduro* que se propagava nacionalmente e internacionalmente como ritmo, estilo de vida juvenil e meio de expressão angolanos. Com muita dificuldade, exercitei alguns registros nas ruas. À época era proibido filmar e fotografar em qualquer espaço público de Luanda, correndo-se o risco de ter a câmera confiscada pela polícia, que também estava sempre vigilante na fiscalização de imigrantes clandestinos e na validade dos passaportes brasileiros.

O desejo daqueles jovens por equipamentos eletrônicos era intensa. Nas feiras livres ou nas ruas, não era difícil ver as chamadas

*Zungueiras*<sup>2</sup>, vendedoras de frutas, ao mesmo tempo que ofereciam adaptadores de diversos tipos para computadores. Muitos produtos importados da China dominavam o mercado em Angola. Com o advento das primeiras versões de *ipods*<sup>3</sup> e diversos modelos celulares com *câmeras VGA* <sup>4</sup>, o consumo se tornava mais intenso, principalmente pela população mais jovem. Era o rap, o pop, e o vídeo que vazavam das antenas da Televisão Popular de Angola (TPA) e propiciavam uma nova assimilação no cotidiano dos angolanos. A partir de então, alguns desses jovens podiam ter acesso a um conteúdo que se anunciava como porta-voz da “modernidade” em Angola, ao mesmo tempo que tinha o poder de interferir e modificar também nas estruturas narrativas de filmes e multimeios que, em certa medida, eram influenciadas pelos canais fechados de TV e pelo consumo da *World Music*.

Grosso modo, foi este o contexto e pano de fundo através do qual me iniciei no campo da pesquisa em Luanda. Assim, durante o período de 2008 e 2009 iniciei uma incursão pelo campo cinematográfico de Angola, podendo identificar as tensões que possibilitaram emergir uma nova geração de cineastas e, a partir dela, iniciei a pesquisa e criei condições para problematizar o objeto que ora apresento.

## **A tela de fundo**

O estudo proposto busca analisar a produção cinematográfica em Angola durante o chamado período pós-revolucionário, mais especificamente, durante o que se convencionou denominar de “retomada

---

<sup>2</sup> Mulher que percorre as ruas vendendo produtos diversos dentro de uma bacia que leva na cabeça.

<sup>3</sup> Os aparelhos da família ipod tiveram em suas primeiras gerações uma interface simples para o usuário e um modo intuitivo de interagir com a tecnologia através do uso de uma roda clicável para navegar em seus menus.

<sup>4</sup> É uma câmera que tira fotos com resolução de 640x480 pixels, esse tipo de câmera atualmente se encontra obsoleta devido ao advento das resoluções de alta definição.

do cinema angolano”. A partir da análise do contexto histórico e sob uma perspectiva antropológica, o trabalho ora apresentado intenciona analisar e entender esse período, que se inicia em 2004 e vai até os dias atuais, com foco em duas experiências cinematográficas.

Para isto, partimos da premissa de que devido às inúmeras tensões políticas em Angola, sobretudo, no período pós-revolucionário, originou-se uma certa descontinuidade de política nacional de cultura entre diferentes gerações de cineastas angolanos na produção do cinema voltado para o fomento da cultura de seu país. Somam-se a esse contexto várias dificuldades oriundas das influências externas, o que acabou esvaziando o conteúdo cinematográfico de algumas propostas de cineastas angolanos no período pós-revolução ou mesmo concorrendo para a invisibilidade e reconhecimento interno do cinema.

Como é sabido, o cinema angolano conheceu diferentes fases na sua história. Segundo José Mena Abrantes (2008), uma das principais referências na história do cinema angolano, os primeiros filmes realizados sobre Angola datam de 1913 e em sua história seguem tensões constantes entre o cinema em contexto colonial e o cinema da revolução.

Com efeito, a produção de filmes em que militavam os jovens para a mobilização popular contra o império português teve seu auge nos anos de 1970. Não era raro ver em filmes dramatizações sobre a interferência de Portugal sobre a cultura local nas províncias de Angola. Após a tríplice proclamação da independência em 1975, os partidos das frentes revolucionárias (MPLA, FNLA e UNITA) travaram uma guerra civil que se estendeu até 2002. Essa guerra civil provocou um recuo na produção cinematográfica do país que foi reduzida a ponto de interrompê-la

completamente. Por isso, a década de 1980 ficou conhecida pelos críticos como a fase da paralisação do cinema angolano.

A partir de 2004, surgem os primeiros passos para uma retomada do cinema com o financiamento do governo para a produções de filmes, como “Na Cidade Vazia” de Maria João Ganga, entre outros, e que procuram dar continuidade às antigas realizações que marcaram a década de 1970. Porém, essa tímida iniciativa não teve visibilidade popular tornando esses filmes um produto mais consumido pela diáspora angolana no estrangeiro do que no próprio território nacional. Somente a partir de 2008, surge uma movimentação popular de cinema independente, composta por filmes caseiros, dirigidos por cineastas amadores, que conseguem uma maciça adesão por parte do público, momento em que a juventude em Luanda volta a consumir a produção nacional de cinema, geralmente através de cópias caseiras dos filmes adquiridos nas ruas a baixo custo.

### **O foco em questão**

Inserido neste contexto, o trabalho se propõe a analisar e entender as continuidades, descontinuidades e tensões na qual esse cinema se inscreveu como preocupação central pós-revolucionária. Do mesmo modo, busca analisar as diferentes representações e significados de alteridade e de poder quando registradas através de imagens e narrativas cinematográficas. A análise se concentra em obras representativas do período:

**a)** *Na Cidade Vazia*, 2004, da autoria de Maria João Ganga. Trata-se de filme marco da retomada que narra a história de crianças refugiadas que se encontram em Luanda. A metáfora é de uma cidade vazia: sem guerra civil, sem parentes, apenas uma cidade abandonada.

**b)** *A Guerra do Kuduro*, 2009, da autoria de Henrique Narciso Dito. Um filme independente gravado com câmeras digitais, praticamente filmado em modo automático. O dado novo é o protagonismo anônimo oriundo dos *musseques*, sendo considerado uma das produções que motivaram o cinema caseiro em Angola.

A escolha dos dois cineastas e de suas obras se deve ao fato de ambos terem tido uma participação no processo de retomada do cinema angolano pós-revolução, mesmo divergindo quanto à perspectiva de criação de suas narrativas. Como veremos nos próximos capítulos, ambos instauram uma ruptura ideológica com a produção anterior, embora em níveis diferenciados.

Maria João Ganga com uma perspectiva social revolucionária, que, de certo modo reitera o discurso oficial, enquanto que Henrique Narciso Dito, mais à vanguarda, busca através de um sistema de representação realista protagonizar as próprias dinâmicas e tensões urbanas, na maioria das vezes sendo dramatizadas pelas populações dos *musseques*.

Essa nova concepção de fazer cinema em Angola vai influenciar novas gerações de cineastas que anseiam por formas alternativas de representar socialmente o país, distanciando-se, cada vez mais, do repertório passado. Deste modo, o foco de análise aqui proposto é entender as mudanças e permanências no sistema de representações de alteridades/identidades em Angola, a partir das duas narrativas aqui elencadas. Para isto, serão analisados o contexto histórico, as trajetórias dos dois cineastas e principalmente a análise do conteúdo das duas narrativas cinematográficas.

## Referências

Um estudo deste tipo exige uma abordagem interdisciplinar. Ele cruza antropologia e história, além de questões importantes tratadas pelos chamados estudos culturais. Na base do trabalho encontra-se a pesquisa de campo realizada *in situ* em Luanda, no período de 2008 a 2009, a pesquisa documental, de jornais e arquivos, e, por fim, a pesquisa na cinemateca.

Para alcance dos objetivos metodológicos foram realizadas entrevistas com cineastas, bem como a análise dos filmes aqui elencados. Outras ferramentas metodológicas foram bastante úteis, como o levantamento de dados no CEA-IUL (Centro de Estudos Africanos - Instituto Universitário de Lisboa), durante o período de julho a outubro de 2012.

A escolha teórico-metodológica não foi traçar uma história unilinear do cinema em Angola. Tampouco incluir um capítulo sobre o cinema e a antropologia, posto que já existem inúmeros trabalhos que analisam esse campo teórico.

O caminho aqui seguido é analisar o conteúdo das narrativas, seus enunciados e não a dimensão estética nem técnica dos filmes. O que nos interessa realmente são os dados que podemos extrair das narrativas e suas interconexões com o contexto social e histórico de uma época. Por isso, escolhemos dar maior ênfase às demandas externalistas e não internalistas dos filmes.

Para ilustrar o que queremos enunciar, tomemos como exemplo o filme *O Nascimento de uma Nação* (EUA, 1915), do diretor David Griffith. Se fossemos fazer uma análise deste filme não nos interessaria analisar a inestimável contribuição estética desse diretor para a linguagem cinematográfica, mas entender os enunciados preconceituosos sobre a

representação dos negros no Mississippi e, por conseguinte, entender através do drama e do diretor, a sociedade em que ambos estavam inseridos.

Dito de outra forma, o que nos interessa é mais a *imagem do homem* do que o *homem na imagem*. Observar o *homem na imagem* nos leva a observar vestígios na performance do artista inserido no campo dramático e entender as reações do homem por meio das linguagens artísticas quando emoldurado pela imagem. Já em observar a *imagem do homem* nos leva a separar a imagem como objeto que dá suporte ao registro do tempo cultural do homem no papel de sujeito. Porém, estudar o comportamento do homem difere de estudar o registro do homem filmado. O homem através das imagens estabelece recortes na cultura através de enquadramentos e narrativas, e, para o antropólogo, observar essas imagens já carrega uma interpretação do cineasta como acontece com a interpretação clássica através da escrita onde o pesquisador interpreta a realidade. Esse ponto de vista na antropologia fílmica rompe os limites da observação na antropologia clássica trazendo um novo paradigma como explica Catarine de France:

O estudo do homem pelo filme significa não somente o estudo do homem filmável – suscetível de ser filmado – mas, igualmente, o homem filmado, tal como ele aparece colocado em cena pelo filme. Ora, aquilo que aparece na imagem não é exatamente igual àquilo que é apreendido pela observação direta. (DE FRANCE, 1997, p. 18).

O homem enquanto registro abre uma dimensão em que, através da performance nos dramas sociais observados, possa dialogar com os interesses do pesquisador, através do campo sensível nos filmes. O que o antropólogo-cineasta consegue extrair de um filme ou o recorte que ele dá durante uma filmagem depende da lucidez nessas duas modalidades entre o antropólogo e o cineasta.

Como podemos observar nos estudos de Marcel Griaule, um dos precursores, nos anos 30, do uso do filme etnográfico, ele sempre esteve acompanhado de um operador de câmera e fazia questão de assinar suas pesquisas como realizador. O importante para Griaule seria a postura da observação no campo capaz de coletar os dados necessários para prosseguimento de sua pesquisa. Do outro lado, o operador de câmera traçava também uma dimensão que conspira com a do antropólogo, seria o campo dramático das imagens captadas diretamente na *mise en scene* com o objetivo de salvaguardar instantes úteis para futuras gerações de pesquisadores.

A *mise en cene* cria o campo filmado do filme da mesma forma que o relato do pesquisador que interpreta através da escrita a sua observação de campo. Seja na interpretação ou nas performances dos atores nos filmes, escolher o que entra em cena já faz um recorte da realidade do que será relevante para o pesquisador e para o cineasta naquele momento.

Retirar dados de pesquisa a partir de filmes consiste em interpretar dados que já passaram por uma interpretação prévia seja pelos recursos estéticos da filmagem e montagem, seja pela influência exercida da imagem sobre a performance do homem. Essa influencia encontra uma tensão maior quando saímos do campo etnográfico para nos dedicarmos ao campo dos filmes de ficção. Ao entrar na ficção ocorre um distanciamento da descrição por palavras, decifrar os dramas sociais em cena tem uma interpretação visual que pode induzir o antropólogo em tentar explicar imagens com mais imagens. Seria como se para decifrar uma ficção fosse necessário se aprofundar por meio de um documentário ou *making off* para entender o discurso realista que está implícito na obra. Essa impressão remete a nossa herança de atribuir ao plano visual a vanguarda figurativa e

estabelecer que a partir das ficções não podemos observar a essência do real.

Resumindo: a antropologia fílmica abriga o homem e a imagem do homem, seguindo a lógica de que o cinema se apresenta como instrumento para registro, também se transforma em objeto para a pesquisa da imagem. Nesse ponto que a disciplina ganha força: quando o filme e o cineasta se apresentam como objeto para fornecer dados num processo novo de observação do homem chamado de observação diferida.

A observação diferida estuda o homem pelo filme e seus encadeamentos de planos, sequências e pontos de vista. Essa observação depende das leis cenográficas e no caso específico da pesquisa sobre o cinema angolano, as rupturas dessas leis nos leva a observar exóticas combinações do cinema de massa de Hollywood com discurso nativista assimilado em Angola.

Através da ficção desse cinema, conseguimos detectar uma tradição oral que assegura a transmissão de valores e as relações de uma geração com as conexões do seu legado e presente cultural. Dessa forma ao assistirmos filmes de ficções ou documentários, podemos encontrar dados precisos sobre o filmador e o filmado. No caso da geração da retomada em Angola, que começa em meados de 2008 com os primeiros filmes saindo dos musseques, encontramos nessas ficções elementos relevantes para uma observação quanto as relações de transmissão e aprendizagem de comportamentos.

## **O plano geral**

O primeiro capítulo explora a história das primeiras experiências cinematográficas em contexto colonial. Chama à atenção para as representações exóticas da alteridade angolana, através da qual a metrópole estabelecia o seu controle e autonomia sobre os países de seu império.

O segundo capítulo aborda as primeiras tentativas de cineastas portugueses e angolanos em realizarem produções cujo o conteúdo oscilava entre a celebração do novo regime e afirmação nacionalista em Angola.

O terceiro capítulo analisa a chamada retomada, momento em que emerge com força jovens angolanos na produção independente de cinema, enquanto o quarto capítulo analisa dois filmes emblemáticos vinculados a chamada retomada, sendo considerados como reflexo da nova situação pós-colonial, inaugurando uma nova perspectiva no cinema angolano.

# 1. CINEMA EM SITUAÇÃO COLONIAL

## **Do cinema colonial a pós-independência.**

A produção cinematográfica angolana inicialmente emergiu como objeto documental e de registro, oferecendo suporte para a expansão do império colonial português na África. Imagens de grupos étnicos eram registradas e usadas pela propaganda colonial de Portugal.

Paisagens angolanas e grupos étnicos locais atendiam a curiosidade europeia em manter contato com a colônia portuguesa, sendo exibidos nas principais salas de cinema de Portugal e Luanda. A maioria desses filmes tinham caráter documentário, outros nitidamente de propaganda turística, mas o leitmotiv era a valorização dos atrativos da vida colonial, destacando as riquezas geográficas e étnicas desse vasto território angolano, a exemplo da grande variedade de cultivos de produtos coloniais e recursos minerais na colônia, em especial os diamantes. Muitos filmes exaltavam a alegria de viver nas províncias de Angola e realçavam as viagens de turismo através dos caminhos de ferro. Visitas semanais, mediadas por professores, levavam os estudantes para conhecer o cinematógrafo e aprender através desse espetáculo as relações de Portugal com suas colônias africanas.

No quadro deste contexto, a antropologia portuguesa da época exerceu um papel importante no início da produção cinematográfica sobre Angola. As filmagens contavam com etnógrafos que forneciam informações relevantes sobre os grupos étnicos em Angola e, com isso, um melhor conhecimento sobre suas organizações sociais e políticas, com o fito nos diferentes aspectos da economia do país.

Essas filmagens eram acompanhadas de etnógrafos que em campo captavam informações relevantes sobre as etnias em Angola para se conhecer melhor as suas estruturas sociais. É importante assinalar que os relatos sobre os costumes serviam de base para uma *etnografia administrativa* que tinha como objetivo central levantar informações relevantes sobre o contexto sociocultural angolano e, com isso, aprimorar o controle exercido por Portugal sobre aquele território. Conforme assinala Carlos Serrano, etnografia administrativa é todo conhecimento que procurava apoiar-se num saber paracientífico ou científico sobre os grupos étnicos das colônias, visando fornecer todas as informações possíveis para as autoridades africanas, utilizando-as como ponto de manutenção do poder europeu ultramarino<sup>5</sup>.

Como se pode observar, esse foco administrativo, que prevaleceu nas ciências sociais em Portugal na primeira metade do século passado, negligenciava a diversidade cultural em prol da exploração de registros sobre a potencial assimilação cultural de grupos étnicos pela colônia. Conforme sugere Carlos Serrano, a antropologia portuguesa em situação colonial, ministrada em Lisboa, preocupava-se em formar os pesquisadores para atuarem em Angola com o objetivo de coletar dados sobre os povos, sobre suas organizações de guerra, recursos econômicos, rituais religiosos, aspectos linguísticos etc. Da mesma forma que capacitavam etnógrafos para atuar nas colônias, o governo português também preparava o contingente civil e militar que seguiria a carreira pública colonial com o intento de disciplinar os colonizados para se adaptarem às regras administrativas do governo português, conforme comenta Carlos Serrano:

Administração Colonial procurou esclarecer dúvidas das instituições da sociedade sobre sua jurisdição ensaiando por isso uma antropologia dirigida pelos seus funcionários. Respeitavam

---

<sup>5</sup> SERRANO, Carlos. Angola – Nascimento de uma Nação. 1. Edição: Luanda, 2008.

apenas as práticas de instituições africanas que não colidissem com os modelos da civilização ocidental e, portanto, não impeditivas de se aplicar os níveis civilizacionais que tinham atingido as Nações coloniais, únicas a possuir nas suas mãos a verdade histórica. (SERRANO, 2008, p. 34)

Nesse quadro inicial, a primeira fase do cinema angolano ficava dividida pela presença do antropólogo, que levantava dados sobre a diversidade étnica da colônia, e a do cinegrafista que registrava através da imagem as “virtudes e ganhos” da colonização em favor de Portugal. Tal experiência se reflete na película *O caminho de Ferro de Benguela*, de Artur Pereira, filmada em 1913, filme que acompanhou a construção da estrada de ferro de Benguela pelos ingleses. Nesse caso, esse primeiro registro do cinema em Angola se perdeu e pouco se tem além de pequenos cartazes e breves relatos sobre essa produção.

A partir dos anos de 1920, através da Agência Geral das Colônias, foram financiadas as primeiras “missões cinematográficas” onde se produziu uma série de documentários que abordaram aspectos econômicos, delimitaram as fronteiras entre as etnias, registraram os rituais e as riquezas naturais do país. As missões cinematográficas contavam também com o suporte do Ministério da Guerra e da Empresa Internacional de Cinematografia que instalou uma estrutura cinematográfica completa no país.

Dessa forma, a produção de imagens gradativamente vai acentuando um discurso de estreita relação entre Portugal e a colônia com o intuito de manipular a população com propaganda a favor do governo português. Isto vai se revelar de forma exemplar no filme *O Feitiço do Império*, em 1940, dirigido por Antônio Lopes.

Com efeito, Lopes é considerado o grande cineasta do regime salazarista. Isto porque suas principais produções cinematográficas foram

financiadas durante os anos de 1940 a 1970, espelhando a ideologia do chamado Estado Novo. O exemplo paradigmático é o filme *O Feitiço do Império*, produzido pela Lisboa Filmes. Trata-se do primeiro longa-metragem de ficção onde se pode observar a visão colonial do Estado Novo, produzido pela Agência-Geral das Colônias e integrada na Missão Cinematográfica às Colônias da África.

A ficção desenhada por Lopes narra a aventura de Francisco Morais, emigrante português nos Estados Unidos, que estava de casamento marcado com uma esposa americana para se naturalizar como cidadão americano. O protagonista é convidado pelo pai, que não se desvincula do amor a sua terra natal, em participar de uma caçada para conhecer as colônias africanas. Na sua volta a África, Francisco empreende um longa viagem que começa em Portugal e se estende pela Guiné, São Tomé, Moçambique e Angola. Durante a viagem, Francisco documenta visitas de líderes políticos e as benfeitorias feitas pelo colonizador. Durante a caçada em Angola, ponto principal da narrativa, após ser atacado por um golpe desferido por um leão, Francisco é tratado por Mariazinha, uma portuguesa da região, onde é enfeitiçado pelas belezas do “*mundo português*”, deixando a esposa americana em troca desse amor que ele descobre na África.

O filme explora a representação da vida dos angolanos e portugueses que prosperam nas colônias portuguesas, apresentando a postura ideológica e paternalista do Estado Novo, que tolera os costumes dos nativos africanos como forma de estabelecer harmonia e coesão entre as etnias colonizadas. O substrato da narrativa é a importância do processo civilizatório de transição dos nativos “primitivos” para assimilados, pondo em tensão o jogo de alteridades: de um lado a “cultura primitiva”, considerada exótica, e do outro lado a “civilização” que traz ao Outro exótico

os benefícios do progresso, da educação. Essa obra se torna referencia nesse período, sintetizando os ideais do Estado Novo português.

É nessa fase, já em plena década de 1940, que os cinegrafistas exercem uma função oficial de governo em prol da documentação do país, fazendo levantamentos exaustivos sobre diferentes aspectos da diversidade de Angola, tais como: fatores geográficos, crenças, costumes, mapeamento linguístico, etc. Isto se pode observar em duas experiências cinematográficas: *Terras do Planalto* e *Proteção ao indígena*, ambas financiadas pela Agência Geral das Colônias (AGC) em uma série de filmes intitulada *Angola*.

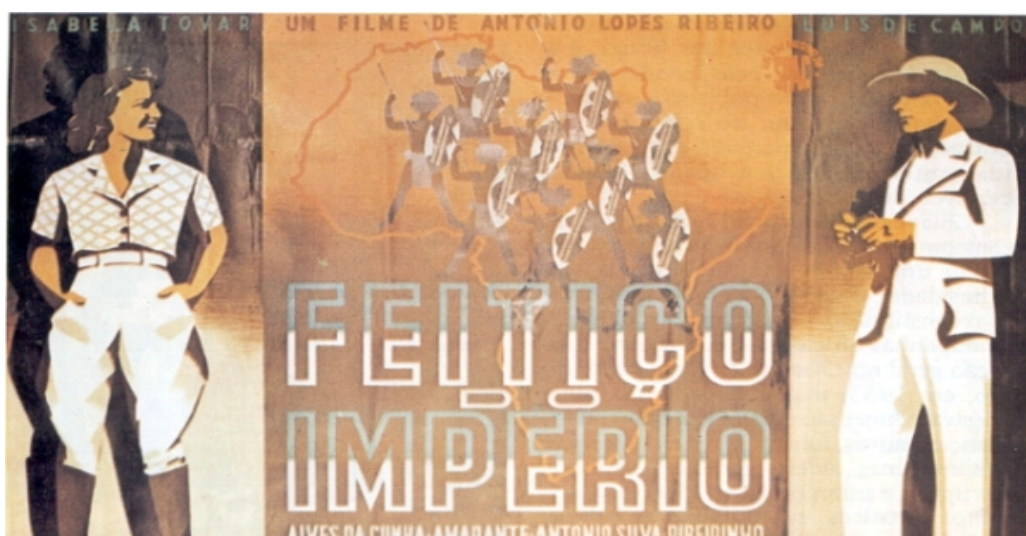


Fig 1 - Cartaz do filme *Feitiço do Império*, 1940 – De Antônio Lopes Ribeiro.

As lutas pela independência em Angola desencadearam o nascimento da produção do cinema nacional sob o discurso de cinema socialista angolano, que representa o angolano a partir da ótica nacionalista e anticolonial. Durante o período da guerra colonial ocorreu um aumento na produção de filmes de ficção em Angola, sendo destinados pelo governo português investimentos financeiros para a produção de filmes com conteúdos ideológicos de propagação do regime. Tal conteúdo punha em

destaque o desenvolvimento e progresso das colônias. É também por essa época que a temática dos filmes de ficção sobre Angola carrega tendências do *neorrealismo*<sup>6</sup>, onde os atores buscam desempenhar nos filmes seus próprios papéis da vida real. Um exemplo desse momento são os filmes de Augusto Fraga, *A voz do Sangue* e *29 irmãos* (1965). Ambos narram uma história baseada em fatos reais e estabelecem uma ligação da documentação do real aliado a uma carga dramática mediada pela ficção a favor do governo.

Em *A voz do Sangue* tem-se o drama de um oficial do governo que, ignorado pelo pai desde a infância, se vê obrigado a defendê-lo no tribunal. O personagem principal, Heitor Gomes Teixeira, utiliza seu título de advogado para perdoar o pai enquanto justifica sua inocência no julgamento. Já em *29 irmãos* tem-se a história de Ilídio, um ex-combatente de guerra, que ao voltar à aldeia encontra Maria, sua noiva, indiferente ao seu amor por força das tradições. O filme narra conflitos individuais e implicações de dramas familiares e comunitários durante a guerra colonial. Caso parecido ocorre também no filme *Mudar de Vida*, de Paulo Rocha (1966), que conta a história de um soldado que ao voltar do serviço militar encontra a sua amada casada.

Filmes de comédia também marcaram essa fase da guerra colonial, como *O Amor Desceu em Pára-Quedas* (1968), de Constantino Esteves, que conta a história de um ex-fuzileiro em Angola que volta para São Pedro do Estoril disfarçado de mordomo. Outro exemplo é *Um Italiano em Angola* (1968), de Ettore Scola, que narra a história de um industrial que é obrigado a procurar pelo cunhado perdido na África e no rastro de sua busca descobre várias identidades ocultas do parente até, finalmente, descobrir

---

<sup>6</sup> Uso de elementos da realidade numa peça de ficção, aproximando-se até certo ponto, em algumas cenas, das características do filme documentário. Ao contrário do cinema tradicional de ficção, o neo-realismo buscou representar a realidade social e econômica de uma época.

que ele se transformou em chefe de aldeia. Durante essa busca ele chega à conclusão que o continente africano pode ser melhor que a Velha Europa.

Em todas essas ficções encontramos no campo dramático das histórias a relação do indivíduo com o Estado, que sempre se vê forçado a abrir mão da tradição pelo progresso do país, sendo levado a encarar a luta armada como uma revolta que inevitavelmente culmina em tragédias familiares. Da mesma forma, as tradições do angolano são ridicularizadas nas comédias, na medida em que são representadas como atitudes sem lógica, vistas sob a perspectiva da sociedade “civilizada”. Observa-se nesses filmes a oposição entre “primitivos” versus “civilizados”, “atraso” versus “desenvolvimento” e, assim, as representações sobre a Angola passam a ser vistas como uma estrutura atrasada e desligada do discurso progressista do governo.

A visão que Portugal tem em relação ao continente africano como território de extração de riquezas e domínio colonial fica evidente no documentário *Angola na Guerra e no Progresso* (1971), do tenente Quirino Simões. O filme é produzido pelo Serviço de Informação Pública das Forças Armadas e relata a vida em Angola durante os anos 60, em pleno contexto colonial. A narrativa, bastante ideologizada, posiciona-se claramente a favor das missões desbravadoras do exército e das batalhas contra as forças de independência, mostrando como o colonizador, representado etnicamente, representa o colonizado. Por sua vez esse outro é visto como obstáculo ao mundo civilizado e, portanto, a mensagem subliminar da narrativa incide na resistência de grupos étnicos à expansão do comércio português que precisava ser combatida.

Da mesma forma, observa-se no documentário *O Romance do Luachimo. Lunda, Terra de Diamantes* (1969) a mesma ênfase ao entrave ao

progresso por parte dos grupos étnicos, realçando a figura heroica do “civilizado” que aposta seus investimentos e ousadia em instalar a Companhia de Diamantes de Angola, com o objetivo de levar progresso para essa área Nordeste da então colônia. O elemento comum nesses filmes é tentar naturalizar o português no contexto local, difundindo a lógica de que as colônias formavam uma extensão do mundo português que se aclimatou aos costumes locais, assimilando a cultura portuguesa e criando, assim, uma intimidade inseparável entre Portugal e Angola. Tal ideia aparece, igualmente, na teoria do luso-tropicalismo de Gilberto Freyre.



Fig. 2 – Nota de lançamento do filme “Angola na Guerra e no Progresso”, em Portugal.

A visão do outro exótico surge também em obras como *Esplendor Selvagem* (1972), de Antônio de Sousa, considerado o maior cineasta da Angola colonial, produtor e diretor de fotografia que viveu em Angola até o final dos anos 70. Esse cineasta português contava com a participação de etnógrafos em suas filmagens. Em mais de dez anos, Antônio de Sousa trabalhou o imaginário do público europeu com paisagens e costumes da

África como um continente preso às tradições e, por estar ligado ao passado, vulnerável à influência do modo de vida europeu. Como se relata no fim do filme - “Esta é a África do passado, a África do esplendor selvagem.”



Fig 3 - Still de “Esplendor Selvagem” (1972). O filme narra uma visão romântica de uma África e despreparada para o mundo ocidental.

Nessa mesma linha de intenção, destaca-se uma coprodução onde o olhar exótico também se sobressai. É o caso do filme intitulado *Capitão Singrid* (1965), de Jean Leduc. Trata-se de filme de espionagem, com participação de artistas angolanos, que explorava várias singularidades da cultura angolana, através de locação das cenas. Alias, esse é um elemento comum nessa fase do cinema em Angola em que o personagem principal do filme é usado como instrumento estético para deslocar o espaço e focar a diversidade e potencial riqueza material do território a ser explorada. Esse recurso atendia ao objetivo de se mostrar o território angolano através dos feitos do colonizador.

No mesmo ano em que era lançado o *Capitão Singrid*, outro filme de espionagem era também gravado em Luanda, intitulado *Operação Dinamite* (1967), de Pedro Martins. A ficção conta a história de um agente secreto americano que se infiltra em uma rede de espionagem para recuperar um dossiê secreto roubado dos arquivos do Pentágono por um grupo de espiões que atuam em Lisboa.

É oportuno salientar que essa geração que participou da fase colonial do cinema angolano, em Portugal, ficou estigmatizada como a *geração dos assistentes*, por se tratar de realizadores que começaram suas carreiras como assistentes de realizadores no cinema do Estado Novo e tendo sua formação exclusivamente herdada através da experiência na produção.

A partir da década de 1960 começa em Portugal um movimento de ruptura chamado “novo cinema português” com o intuito de resgatar a temática de volta para o continente europeu e desconectar essa relação exótica cinematográfica com a África. Seguindo as vanguardas da *nouvelle vague* e do neorrealismo italiano, os jovens cineastas universitários simpatizavam mais pelo conteúdo visto nas salas dos cines-clubes em produção na Europa do que na exaustiva produção de Portugal sobre as colônias.

Por se posicionarem sobre temas que dramatizam a condição do homem na sociedade moderna, rompendo com a perspectiva classista, essas vanguardas se identificam com áreas marginais da sociedade. No caso do novo cinema português, como veremos no próximo capítulo, a temática se voltava para a vida urbana na medida em que os movimentos pós-coloniais se apropriavam das estruturas de representação do povo, adquirindo voz para estabelecer um diálogo com os nativos.

No caso da frente anticolonial em Angola são produzidos filmes de guerrilha pelo Departamento de Informação e Propaganda do MPLA, filmes que posteriormente seriam referência para o cinema de intervenção adotado pelo partido ao assumir o poder em 1978. Tais experiências contavam com a participação de militantes do movimento angolano de libertação, como no filme *Monangambeé* (1971), de Sarah Maldoror, esposa de um líder do MPLA. O filme é uma adaptação da obra literária de Luandino Vieira, escritor que passou a juventude em Luanda e durante a guerra colonial militou pelo MPLA e foi participante ativo na criação da República Popular de Angola. Em 1975, após cumprir 14 anos de prisão no exílio em Portugal como preso político, Luandino Vieira volta a Angola para ocupar cargos de direção nos principais órgãos de comunicação em Luanda, sendo o primeiro presidente do Instituto Angolano de Cinema – IAC. Foi fundador da União dos Escritores Angolanos e secretário adjunto da Associação dos Escritores Afro-asiáticos. Com o início da guerra civil em Angola, volta para Portugal para morar em Vila Nova de Cerveira.

*Monangambeé* é uma gíria usada pelas forças anticoloniais para avisar sobre as reuniões nas aldeias. Filmado na Argélia, o filme conta com a participação de militantes do partido e explora a incompreensão da sociedade africana por parte dos portugueses.



Fig 4 - Sarah Maldoror durante gravação do filme *Sambizanga* (1972)

Com mais recursos financeiros, Sarah Maldoror faz outra adaptação da obra de Luandino Vieira com o filme *Sambizanga* (1972). Desta vez, a narrativa explora a questão de gênero, mostrando como as mulheres foram importantes na luta armada da libertação nacional. O foco principal da narrativa destaca o drama de Maria, que carrega os seus filhos nas costas, em viagem de sua aldeia até Luanda para encontrar com seu marido preso que é torturado até a morte, pouco antes do histórico ataque de 1961. Segundo Sarah Maldoror, em entrevista disponível no <http://jornaldeangola.sapo.ao>, o filme busca por em cena sobretudo militares conscientes ou a caminho da tomada de consciência, pessoas ligadas ainda pelo passado, mas preparando-se também para o futuro.

Essa afirmação de Sarah Maldoror antecipa o discurso pós-colonial que busca representar através dos filmes o passado na versão dos nativos e por meio dos dispositivos anteriormente usados para dominação dos colonizadores, conduzir os rumos do futuro da identidade nacional nos países da África, como cita Mahomed Bamba:

Os cineastas africanos precisam voltar-se para o passado não apenas como fonte de inspiração, mas como forma de dever de memória no sentido de o arrancar do esquecimento onde a ideologia colonial o havia soterrado. Tampouco devem permanecer fascinados por esse passado pré-colonial recuperado e glorificado a ponto de deixarem de olhar para o presente e o futuro da África que interpelam tanto quanto a sua história passada. (BAMBA, 2007, p. 99)

Há no contexto político da guerra pela independência uma grande efervescência cultural que se manifesta, sobretudo, através da poesia, do romance e dos debates travados na Sociedade Cultural de Angola. É nesse contexto que floresce o movimento cineclubista, tornando-se ferramenta de divulgação da cinematografia do país. Tal movimento promovia o debate crítico sobre assuntos variados. Seus adeptos, geralmente intelectuais e público universitário, mantinham um intenso diálogo com os intelectuais africanos exilados na Europa que atacavam o Estado Novo. Esses pequenos grupos participavam da crítica de rua, popularmente chamada de *mujimbo*, palavra que quer dizer boato, mexerico, zunzum. Aos poucos, esses pequenos círculos de encontros foram repercutindo nas organizações formais do Estado. Os circuitos de exibição universitários de cinema ministrados por esses grupos, procuravam impulsionar o surgimento de uma sociedade civil no país, conforme se refere Jonuel Gonçalves:

(...) passou a existir uma área de franco-atiradores, constituída por elementos das faixas políticas informais, tanto de dentro como de fora do país, com capacidade de divulgação de princípios

democráticos e de crítica social sobre os mais recentes desenvolvimentos da política e da economia coloniais.

Os franco-atiradores acentuaram sua presença na difusão de ideias, tanto pela via do panfleto ou textos teóricos de circulação restrita, como recurso a artigos na imprensa autorizada, onde através de temas de sócio-economia ou de política internacional, se fixavam certos princípios validos internamente ou ainda em associações autorizadas, como era o caso dos círculos universitários de cinema. (GONÇALVES, 2003, P. 57)

Esses minigrupos participavam da critica de rua, popularmente chamada de *mujimbo* <sup>7</sup> e gradativamente foram repercutindo nas organizações formais. Os circuitos de exibição universitários de cinema ministrados por esses grupos procuravam impulsionar o surgimento de uma sociedade civil no país.

---

<sup>7</sup> (origem banta)

s. m.

[Angola] Notícia geralmente infundamentada e anônima, difundida publicamente. = BOATO, MEXERICO, ZUNZUM.

## 2. NO CONTEXTO DA PÓS-INDEPENDÊNCIA

Se hoje os países africanos da língua portuguesa carecem de redes de financiamento nas produções, distribuição e preparação de técnicos para o desenvolvimento do cinema contemporâneo, na pós-independência o cinema em Angola viveu uma fase de grande crescimento das produções, somando, durante a década de 1970 e 1980, mais de 200 filmes com temas destinados à mobilização popular. As obras em sua grande maioria eram produções de *cinema direto*<sup>8</sup> acompanhando as ações militares na reconstrução da nação e a participação do povo. Essa longa fase de filmes de militância foi marcada pelo registro histórico do processo de pós-independência e da gestão política, pois a propaganda no cinema dessa vez estava a serviço do MPLA (Movimento Popular de Libertação de Angola).

Levando em consideração que esse cinema da pós-independência surge como um contra-ataque às investidas da propaganda do governo português durante o cinema colonial, o que se herda da *geração de assistentes* são novos cineastas que aderem à bandeira de luta no país independente e com uma preocupação maior no chamado cinema de autor. Quanto a estrutura, se herda da Cinangola a estrutura do cinema de propaganda usada durante o regime colonial para continuar o processo de distribuição de filmes em Angola com o novo nome de Promocine. A nova instituição, que faz parceria com TPA, desenvolveu cursos de formação em imagem, som e técnicos em laboratórios cinematográficos. Nessa fase, o que se vê é uma dedicação dos intelectuais militantes e assimilados engajados em desenvolver um cinema angolano autêntico que represente o sentimento da nação livre.

---

<sup>8</sup> gênero de documentário que se empenha em captar, sem fins didáticos ou de ilustração histórica, a realidade *tal e qual ela é*,

Na visão do Departamento de Informação e Propaganda do MPLA, podemos notar que as produções destacam o sentimento nativista que foi um dos pilares no discurso dos movimentos revolucionários culminando na independência de Angola. É o que se vê, por exemplo, na série de cinco episódios *Sou Angola, Trabalho com Força* (1975), produzido pela Televisão Popular de Angola (TPA). Rui Duarte é o realizador, contratado pela TPA, e Antonio Ole e outros diretores se engajaram em registrar as diversas faces do país através de entrevistas de camponeses, operários da construção civil, pescadores e funcionários da indústria. A obra enaltece o sentimento uníssono da nova nação emancipada e expressa o sentimento de que Angola pertence aos angolanos.

Essa fase da produção do cinema é marcada pela parcialidade da história a favor da versão do MPLA na produção cinematográfica da independência. Filmes como *Retrospectiva* (1976), de Sousa e Costa, destaca a criação do MPLA e o processo de descolonização até o triunfo da independência com a chegada de Agostinho Neto. As outras frentes de independência compostas pela coligação da FNLA (Frente Nacional de Libertação de Angola) e a UNITA (União Nacional para a Independência Total de Angola) são representadas pelo cinema como opositores do projeto de independência no discurso da frente do partido MPLA, com se pode verificar nos filmes como *Resistência Popular em Benguela*, de Antonio Ole, que registra a defesa popular em Benguela pelo MPLA após derrotar a invasão do FNLA/UNITA.

Posteriormente surge a ficção *Faz lá Coragem, Camarada (A noite dos 100 dias)*, que reconstitui de forma mais dramática a situação dos militantes populares durante a operação de resistência em Benguela com as forças sul-africanas aliadas da UNITA. Essa tendência, imposta por lei na resolução do 3. Plenário do Comitê Central do MPLA, determina o objetivo

de estudar a cultura do povo angolano e valorizar restritamente os aspectos positivos da nação angolana. Antes de tudo, seu principal objetivo era enaltecer a versão do partido vitorioso que provocou uma visão parcial e pouco crítica em relação à situação do angolano na condição de independente e pós-colonial. Essa influência pode ser notada também em coproduções com produtores cubanos e brasileiros, como no caso das parcerias da TPA com o Instituto Cubano de Rádio e Televisão – ICRT na produção de uma série de filmes sobre a história de Angola. Em parceria com o Brasil, pelo Conselho Nacional de Cultura, foram produzidos uma série de documentários pesquisando as semelhanças entre as nações e o processo de independência.

Nos filmes, as representações mais frequentes mostram a participação da TPA como célula decisiva para divulgar o discurso educador do Estado Independente, a exemplo do filme *Uma festa para viver* (1976) que registra a felicidade coletiva do povo durante o processo da independência como força para que os angolanos encarassem essa nova fase. Deste modo, a narrativa acompanha a vida de moradores dos *musseques* durante as duas semanas que antecedem a independência e os moradores são protagonistas de suas próprias histórias. O foco principal é o campo dramático da independência na década de 60 que se transforma em *mise-en-scène*<sup>9</sup>, deixando o protagonista interpretar sua própria vida no filme.

Neste contexto pós-independência, destaca-se o nome de Ruy Duarte, escritor, cineasta e antropólogo. Nascido em Portugal, Ruy naturalizou-se angolano em meados da década de 1980. É relevante destacar nas obras de Ruy Duarte a negociação simétrica entre os interesses

---

<sup>9</sup> Palavra originária do francês, significa "colocado em cena", podendo também significar a arte da encenação teatral ou cinematográfica. É a qualificação da arte como um todo.

dos atores no campo etnográfico com os interesses do pesquisador que dispõe dos dispositivos técnicos de pesquisa e filmagem. Através dessa negociação, as ficções atingem a dimensão autoral e étnica onde o homem se encontra representado em meio aos movimentos políticos e sociais que não sobrepõem a identidade étnica do indivíduo através do discurso nacionalista. Dessa forma, a diversidade na cultura nacional se representa a partir de um mergulho no cotidiano das etnias pesquisadas, mesmo quando o pesquisador se encontra sobrecarregado de uma agenda cultural que o leva em grande parte da pesquisa a dispor seu método aos interesses do Estado. A esse respeito comenta o próprio Ruy Duarte:

Angola é um país do Terceiro Mundo. Em relação à antropologia clássica situa-se francamente no hemisfério do observado. Que revolução, porém, estará em curso para a própria antropologia quando o observado se transforma em observador e, dificuldade teórica maior em relação ao ser e ao modo da disciplina, se observa a si mesmo? Que acontece quando o observado assume a palavra? Talvez ocorra aí a oportunidade de ver a antropologia aproximar-se do cinema para beneficiar, por sua vez, dos recursos e do método cinematográficos. (DUARTE, 1991, p. 76)

Outro filme de Rui Duarte, *Geração 50* (1975), explora o lado poético dos líderes da revolução que em suas reflexões inspiraram os militantes na luta contra a colonização. O filme inaugura uma nova fase cultural no cinema e ganha adesão de artistas visuais e cineastas como Antonio Ole, que leva adiante a proposta promissora de Ruy.

Ruy Duarte participou ativamente do longo processo de construção da identidade nacional em Angola através do cinema e TV, registrando a reconstrução e ativamente engajado na militância através das ações de resistência. Produziu diversos filmes etnográficos, registrando as tradições em Angola, como de pode ver no filme *Ondilewa, a Festa do Boi Sagrado*.

Trata-se de um documentário, de aproximadamente 40 minutos, que explora a história do antigo Reino Jau, na província da Huíla. A formação antropológica de Ruy lhe facilitou o contato com a comunidade, permitindo-lhe interagir com a população nativa. Ali desenvolveu uma pesquisa etnográfica minuciosa sobre a *Ondylewa*, explorando o campo ritual em torno da cerimônia dos três últimos dias da Festa do Boi Sagrado. Essa obra faz parte de uma série de filmes que registram os valores tradicionais e suas semelhanças com os princípios do socialismo. Sempre pondo em diálogo e sintonia o grupo étnico com as ideias nacionalistas, criou uma aproximação e intimidade com a equipe de filmagem fazendo que os etnografados tivessem uma performance peculiar na história do cinema em Angola. Conforme observa Ferid Boghedir: “em Angola, Ruy Duarte, em seu primeiro filme de ficção, *Nelesita* (1983), adapta uma antiga fábula a realidade dos tempos modernos.”

Utilizando-se do mesmo dispositivo adotado em *Uma festa para viver*, Ruy Duarte produz outra etnoficção com o filme *Nelisita* (1982), que une relatos da tradição oral da população Nyaneka para produzir um filme onde o povo encena suas lendas. Nesse filme se produz uma relação mais madura entre os participantes e o diretor, que consiste na negociação em interpretar valores do imaginário popular dando poder ao ator em criar performances para um processo de aprendizagem onde o espectador se encontra na posição de aprendiz na narrativa. *Nelisita* foi um dos poucos filmes produzidos na década de 80 e sofrendo graves restrições técnicas por falta de investimentos. Essa obra compartilhou de uma fase de redução drástica para os realizadores. Embora Ruy tenha deixado Angola logo depois da independência, contudo, foi um dos que mais filmes fez no período áureo do cinema angolano, no gênero documentário.

É oportuno salientar que também, nessa mesma época, surge outro realizador importante, igualmente precursor do cinema angolano, Orlando Fortunato. No filme *Memória de um Dia* (1981), Orlando Fortunato faz uma retrospectiva do período colonial através de fotos e entrevistas, mostrando os processos de exploração e extermínio de etnias durante a expansão agrícola dos colonizadores em Angola. Produzido em 1981, o filme foca o massacre em 1960, ocorrido em Icolo e Bengo. Nessa época, aparece também outro filme que utiliza acervos: o *Marabú* (1984), de Denise Salazar. As imagens que explora são do arquivo de Antonio Ole. As únicas produções que continuam com uma modesta regularidade nessa fase são os cinejornais em programas como “*Angola em Imagens*” e “*Revistas Culturais*”, que mantém funcionando o quadro de informação nacional.

Dentre outros poucos filmes que resistem esse recuo na produção são *Levanta, Voa e Vamos* (1986), de Asdrúbal Rebelo, e *Moia: o recado das ilhas* (1989), de Ruy Duarte.



Fig 5 – Cartaz do filme Nelesita

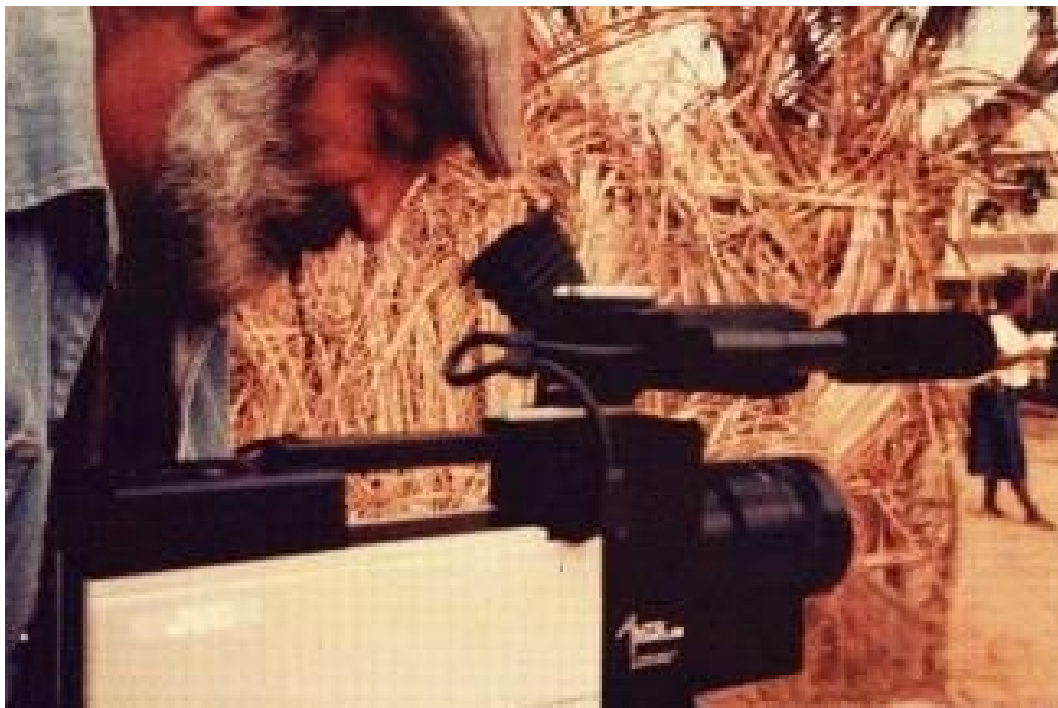


Fig 6 – Ruy Duarte, em campo, gravando documentários para a TPA.

## 2.1- Os órgãos reguladores do Cinema

Com a proclamação da independência, a coordenação das antigas estruturas cinematográficas durante o regime colonial, foram transferidas para o governo independente de Angola. A *Cinangola*, anteriormente controlada pela *Angola Filmes*, uma das maiores distribuidoras de filmes em Angola no regime colonial, passou o controle para a nova formação da *Promocine* em 1975, a fim de evitar o encerramento das ações no país através de negociações com os antigos trabalhadores angolanos. A TPA contou com uma reestruturação da equipe através de cooperação com a *Unicité* onde angolanos receberam cursos de formação para operar a nova gestão da TV. Esses quadros renovados nas atividades cinematográficas deram suporte para que a *Promocine*, em parceria com TPA, produzissem vários filmes etnográficos a favor da visão nativista do MPLA.

Regulando diversas parcerias, novos diretores apresentam formações em sintonia com as ideias da Promocine, como aconteceu com a equipe *Angola Ano Zero*, que era financiada pelo Instituto Português de Cinema e repassou o acervo e equipamentos, bem como, a prestação de serviços a serviço do governo angolano. A *Angola Ano Zero*, formada pelos irmãos Francisco, Carlos e Victor Henriques, Viriato Coelho, Isabel Dourado, Sebastião Dourado e Ana Silva também formavam o quadro da equipe da TPA e foram responsáveis nesse duas frentes de propaganda, cinema e TV, em dar o início do cinema nacional, instaurando métodos de produção e organização dentro desse órgãos. Dessa forma, o quadro das instituições tinham à frente nomes como Sousa e Costa na Promocine, os irmãos Henriques na Equipe – Ano Zero, Rui Duarte e Antonio Ole a frente Televisão Popular de Angola (TPA) e Mario Viana fomentando co-produções com o instituto Cubano de Rádio e Televisão.

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<sup>10</sup>, 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.

---

<sup>10</sup> Ocupou os cargos de director da Televisão Popular de Angola (1975-1978), director do Departamento de Orientação Revolucionária do MPLA (1975-1979) e do Instituto Angolano de Cinema (1979-1984). Foi co-fundador da União dos Escritores Angolanos, de que foi secretário-geral (1975-1980e 1985-1992), e secretário-geral adjunto da Associação dos Escritores Afroasiáticos (1979-1984).

Durante essa fase, ocorreu um processo de valorização no acabamento dos filmes conforme padrões europeus, dando preferência à produção recorrente dos diretores mais experientes e novos realizadores com formação continuada a nível internacional. Essa fase consiste de filmes autorais, diferentemente da *geração dos assistentes*, que produzia uma militância maior de profissionais ligados ao audiovisual para fornecer imagens de etnias sem necessitar de complexas construções narrativas. Essa elitização do cinema angolano, supostamente elevou o padrão de qualidade em um momento onde o LNC e o IAC não estavam preparados a fornecer cursos de formação e captação para novos realizadores. Em outras palavras isso quer dizer que a geração mais experiente que fundou as estruturas foram um dos grandes responsáveis pela estagnação após a organização das equipes nos órgãos reguladores. Assim, o Cinema Angolano se torna um fenômeno para poucos assimilados a favor da elite no poder e não conseguiu realizar a visão romântica dos próprios realizadores em transformar Angola em um grande celeiro da produção cinematográfica na África.

A produção nacional se volta para o competitivo circuito do cinema internacional sendo premiado em vários festivais como: Festival de Leipzig (1977), Festival de Moscovo (1979), Festival Internacional de Filmes Documentais na Cracóvia (1980), União dos Escritores do Uzbesquistão no Festival de Tashkent, 25. Festival de Karlovy, Checoslováquia. Todas essas premiações enaltecem a produção do cinema angolano para o cenário mundial, mas apresentam um incentivo cada vez mais exclusivo em benefício de realizadores experientes no país, deixando o acesso ao mercado cinematográfico cada vez mais distante da população angolana.

Dessa fase, podemos destacar filmes, tais como: *Actualidades*, de Souza e Costa, e *Nelisita*, de Ruy Duarte, este último, como já foi referido,

baseado em duas peças de literatura oral das populações “Nyaneka” do Sudoeste de Angola. Também *Memória de um Dia*, de Orlando Fortunato, é exemplo da produtiva fase do cinema pós-independência angolano.

Durante a segunda metade da década de 80 notamos uma depreciação das infraestruturas e falta de incentivo para realizadores e equipe técnica. Angola passa por uma paralisação do cinema onde há poucas coproduções com Portugal e Cuba. Mesmo assim, o cinema angolano ainda apresentou alguns filmes como *Caravana* (Cuba, 1990), *Miradouro da Lua* (Portugal, 1992). Esse último filme é contemplado por acordo cinematográfico entre a República Portuguesa e a República Popular de Angola, firmado em dezembro de 1992 pelo Ministério das Finanças de ambos.

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.

A Edecine tem como desafio utilizar as poucas salas de exibição disponíveis e impulsionar a distribuição de filmes nacionais ou estrangeiros. Porém, o foco se concentrou no levantamento de toda filmografia do país, como justifica o diretor da empresa, Lourenço Roque:

É ponto assente isso, porque nunca mais a Edecine importou filme. Importamos até 1991-1992. Hoje não o fazemos, porque é necessário fazer esse estudo e levar ao conhecimento das entidades competentes, que também não tem capacidade para a aquisição de filmes e material de reprodução e exibição.

Nesta fase, a aquisição de filmes não teria salas de cinema com equipamentos adequados para exibição, correndo o risco de danificar os filmes durante as projeções.

Em 1999, o LNC e IAC são extintos e integrados no Instituto Nacional das Indústrias Culturais (IACAM). A intenção era atualizar as funções para um formato mais ativo junto aos diretores e produtores, além de participar novamente junto da viabilização de coproduções. Essa reformulação consegue, de forma tímida e com a participação de investimento externo, finalizar filmes iniciados na década de 90.

Filmes como *Na Cidade Vazia*, de Maria João Ganga, *O Comboio da Canhoca*, de Orlando, *O Herói*, de Zezé Gamboa, finalizados entre 2002 e 2004, receberam vários prêmios nos principais festivais internacionais. No período de 1998 a 2000 o cinema angolano praticamente não existiu. A República de Angola mandou uma circular para a direção nacional das alfândegas com procedimentos aplicáveis na importação temporária de filmes para uso em salas de cinema:

Para conhecimento geral e conseqüente cumprimento, informa-se a todas as Estâncias Aduaneiras, que em virtude do recrudescimento da actividade cinematográfica, regista-se o aumento de importação de filmes.”

(...)

Dado o carácter urgente de que se reputam tais importações, para o normal funcionamento das salas de cinema existe a necessidade de se criar um procedimento expedito aplicável as referidas importações temporárias que salvguarde o pagamento das taxas devidas pela prestação de serviço e a efectivação das medidas de controle legalmente atribuídas as Alfândegas.

## 2.2 – O desaparecimento das salas de cinema em Angola

Como vimos no capítulo 1, o cinema colonial explorava o exotismo no país, mostrando as línguas e costumes. Documentários eram gêneros mais exibidos em todas as províncias, nas mais de 59 salas espalhadas por todo o país. Com a independência, as exibições nacionalistas foram focadas na militância pós-independência com a propaganda do MPLA. Durante esse processo, fatores determinantes como a guerra fria em Angola, que durou 17 anos, provocou uma paralisação gradativa na frequência das salas de cinema em Angola. Muitas salas foram destruídas ou ocupadas por comitês de resistência, ou transformadas em espaços de culto religioso. Foi o caso do *Cine Angola* que foi demolido. Com o fim da guerra civil de Angola, que durou de 1975 a 2002, o contato com a recuperação da cultura e as referências histórico-cinematográficas foram afetadas. Os objetivos da República Popular de Angola estavam focados em restabelecer a paz e estabelecer dispositivos emergenciais de controle social para fiscalizar as diversas áreas na sociedade angolana. Nesse momento o que ocorre é um abandono ao patrimônio cinematográfico angolano, como reflete José Mena Abrantes:

Havia equipamento, havia material, havia projectos e, acima de tudo, havia gente interessada e interessantes para os materializar. Mas havia já igualmente a vocação, confirmada pelo tempo, de tudo controlar e tudo espartilhar. Foi aí que o sonho começou a asfixiar até ao colapso quase total.

(...)

Haverá algum dia que apontar responsáveis entre os que, no remanso dos gabinetes e das idéias fossilizadas, não ousaria acarinhar uma aventura que ainda chegou a galvanizar durante um certo tempo o sectores mais dinâmicos da juventude angolana. (ABRANTES, 2008, p. 14)

Mesmo assim, vários trabalhos foram produzidos e premiados no exterior. As coproduções executadas com filmes disponíveis no circuito norte-americano e francês não eram exibidas ao público em Angola, devido a

falta de salas em funcionamento, que contavam com apenas duas salas na capital Luanda. Essa depreciação na estrutura do cinema angolano inviabilizou quaisquer tentativas de manter e formar público em Angola, como observa a diretora Maria João Ganga durante entrevista <sup>11</sup> sobre o lançamento do filme *Na Cidade Vazia*, em 2004:

Com grande frustração minha vou mostra-lo primeiro em Roterdã onde fui selecionada para o festival. É claro que para mim a grande noite, a grande estréia, será mostrá-lo em Luanda, repara que neste momento, não sei como, aonde, em que suporte e em que condições vou fazê-lo.

Como podemos notar na tabela em anexo, a distribuição das salas de cinema nas províncias durante a fase colonial e nos anos 70 e 80 deram suporte a uma fase bastante produtiva de exibição do cinema nacional.

Com a fusão dos Ministérios da Educação e da Cultura de que resultou o Ministério da Educação e Cultura, uma nova estrutura orgânica foi adotada tendo a área do cinema sido incorporada no Instituto das Indústrias Culturais. Na capital de Angola, existem apenas duas salas tradicionais em exibição de filmes que passaram do Estado para a iniciativa privada: o Cine Atlântico e o Cine Corimba atualmente reinaugurado como Cine Tivoli, o que mostra certo retrocesso, uma vez que Angola, desde a sua independência, a 11 de Novembro de 1975, tinha o número elevado de salas de cinema num total de 51 salas de exibição, sendo 7 em Benguela, 2 na Huíla, 3 três no Huambo, 2 em Cabinda, 3 no Namibe, 3 no Uíge, 2 em Malanje, 2 no Bié, 3 no Kwanza –Norte, 3 no Kwanza-Sul , 1 para as províncias da Lunda –Sul, , Lunda – Norte, Kuando Kubango, Moxico e Zaire.

---

<sup>11</sup> Disponível em:

[http://www.angoladigital.net/artecultura/index.php?option=com\\_content&task=view&id=46&Itemid=41](http://www.angoladigital.net/artecultura/index.php?option=com_content&task=view&id=46&Itemid=41)

Seguindo a tendência de distribuição de filmes do cinema americano, filmes de gênero tem sua estrutura de exibição nos shoppings centers de Angola pela rede *Orient Cinemas*, inaugurada em março de 2007 e administrado por uma multinacional que tem várias salas de projeção no Brasil. O *Cine Place* dispõe de todos os recursos no mercado com equipamentos atualizados de exibição, filmes lançamentos e lojas de conveniência, situação bastante diferente do que acontece com a situação atual das salas de cinema em Angola. A província de Luanda foi a que teve maior numero de sala de cinema, nomeadamente com os cine São João, Karl Marx (ex Avis), Miramar, Kilumba, N'gola, Nacional, Primeiro de Maio, São Paulo, África, Popular Tropical, Corimba (ex Tivoli), Restauração, Estúdio, (os dois, hoje Palácio dos Congressos), Cazenga (ex Liz), Loanda, Colônia e os Alfa 1 e 2 são , entre outros , aqueles com os quais a capital do país contava, mas dada a sua degradação por fatores históricos como vimos, aliado ao advento das novas tecnologias de reprodução portáteis como vídeo Cassete, DVD, disponíveis nos domicílios contribuíram para o apagão no cinema angolano.



Fig 7 - CINE ATLÂTICO, antigo cinema Império inaugurado em 1966. As exibições de filmes foram suspensas durante a guerra civil. O cinema voltou as atividades em meados de 2004.

|              |          |
|--------------|----------|
| 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  |

### 3. A RETOMADA A PARTIR DE 2004

Como vimos nos capítulos anteriores, a história do cinema de Angola estabelece uma trajetória de grandes realizações surgidas pela tensão entre os colonizadores e as frentes revolucionárias durante o processo de independência. No lado do Império, desde a época dos *vaudevilles*, as missões cinematográficas na África tinham como objetivo captar imagens exóticas para atender a curiosidade do público europeu, e, aliado a antropólogos, levantar dados para ampliar o controle do colonizador sobre as colônias. Na antropologia, a pesquisa de campo feita em Angola sob a chancela da *Antropologia Colonial*<sup>12</sup>, instruía Portugal através da compreensão das estruturas étnicas, relatando os usos e costumes de cada região do país conforme observa Carlos Serrano:

Aquilo que denominamos etnografia administrativa é todo conhecimento que procura apoiar-se num saber paracientífico ou científico dos grupos, visando utilizar as autoridades africanas como ponto de apoio ao poder europeu.

Administração Colonial procurou esclarecer dúvidas das instituições da sociedade sobre a jurisdição ensaiando por isso uma antropologia dirigida pelos seus funcionários. Respeitavam apenas as práticas de instituições africanas que não colidissem com os modelos da civilização ocidental e, portanto, não impeditivas de se aplicar os níveis civilizacionais que tinham atingido as Nações coloniais, únicas a possuir nas suas mãos a verdade histórica. (Maianga, 1979) (SERRANO, 2008, p. 43)

Esse jogo de identidades por meio da Antropologia Colonial para conseguir manipular etnias e fragmentá-las a serviço do colonizador, também veiculava através dos filmes uma representação distorcida da realidade para os africanos na diáspora onde se passava a impressão de um processo civilizatório em Angola, sugerindo progresso econômico e

---

<sup>12</sup> Ministrada pela Escola Superior Colonial a partir de 1919, capacita funcionários públicos especialistas em atividades na colônia através da cadeira de Etnologia e Etnografia Colonial. No I Congresso Nacional de Antropologia Colonial, o ensino da antropologia se tornou obrigatória para todos os missionários e pesquisadores que se adentram em campo na África.

administrativo entre os portugueses e angolanos. Concomitante a essa propaganda através do cinema, os partidos revolucionários junto com os cineastas engajados no processo de independência produziram filmes militantes no regime de libertação dos angolanos. Durante o período de guerra de libertação, as mensagens nos filmes dos partidos revolucionários buscavam recrutar os nativos através de discursos nacionalistas distintos, como veremos adiante. Dessa forma, a estrutura do cinema em Angola sempre esteve sob a missão de atender os interesses do Estado. Na fase colonial, as estruturas da *Antropologia Colonial* após cumprir o papel de fornecer dados qualitativos necessários para instruir o governo português sobre possíveis ameaças étnicas e o poder local, descartaram os antropólogos impedindo de irem ao campo desenvolver suas pesquisas. Da mesma forma, acontece algo semelhante com o cinema pós-independência, sendo submetido a censuras por parte do MPLA, visto que, após o objetivo da independência ser atingido, não haveria mais necessidade de um discurso crítico sobre os rumos do país. Com o objetivo de sufocar o discurso das oposições, as obras cinematográficas que contestam o regime do MPLA sempre recebiam investimentos internacionais para realização e exibição fora do país.

Na fase da retomada do cinema angolano não há dispositivos restritivos para uma produção audiovisual como acontecera no período colonial e pós-independência. Com o advento dos equipamentos digitais no audiovisual, surge um novo fenômeno tecnológico capaz de dar às novas gerações de cineastas, dispositivos de gravação por um baixo custo e fácil manuseio para substituir a complexa estrutura necessária na produção de filmes e documentários que após a independência sempre esteve sob o controle dos experientes cineastas simpatizantes das elites. Para os civis angolanos, a oportunidade de se representarem sendo ao mesmo tempo sujeito e objeto da obra, cria uma relação poderosa com o público, onde, a

partir dos musseques e dos subúrbios, os jovens assumem o discurso nas narrativas cinematográficas estabelecendo seus limites não mais pelo poder do Estado.

A juventude nos musseques utiliza o cinema digital para dialogar com o espectador local e atender o desejo desse público ver seus próprios dramas sociais realizados em produções cinematográficas. Divulgadas nas redes sociais chegam a atingir as diásporas e os estudantes africanos em trânsito pelo mundo. A retomada do cinema angolano dá liberdade de produzir nas ficções as tensões do cotidiano e desejos inspirados pelo imaginário dessa juventude angolana, a partir da nova geração que apoia sua produção estética nas influências externas advindos do cinema americano, através dos clichês do cinema de Hollywood reproduzem seus dramas locais e liberdade de expressão. A referência mais próxima no continente africano vem do cinema nigeriano que se popularizou com o nome de Nollywood<sup>13</sup>.

Esse fenômeno mobilizou um grande público jovem capaz de reocupar as salas de cinema abandonadas durante a guerra civil. Com o fim, os moradores optaram por um entretenimento doméstico, abrigando-se em suas residências e não percebendo o gradativo processo de sucateamento das tradicionais salas de cinema no país. Na retomada, a juventude encontra nas ruínas da estrutura exibidora do cinema angolano um passado para estabelecer um novo campo dramático e representar novas relações culturais no país. A partir desse novo discurso de imagens nacionais

---

<sup>13</sup> Nollywood se encontra fora do eixo do cinema francófono que se estende do Saara e do Maghreb, sem acesso aos benefícios de uma colônia francesa e com modesta produção cinematográfica. A Nigéria, apresenta um histórico bastante exemplar para movimentos cinematográficos em outros países africanos que encontram o cinema em fase de produção independente, longe dos subsídios do cinema na França, esses cinemas se ampliam na prática do improviso e dos vídeos caseiros. O cinema nigeriano caminhou com esta linguagem num ritmo que ao procurar se assemelhar na estética com o cinema americano, atingiu o máximo de rendimento e desenvolveu um mercado de produção de filmes atingindo através de pontos de venda e exibição um mercado consumidor de produções de baixo orçamento e com temas ligados ao gênero de ação, aventura e drama.

produzidas por jovens cineastas, esse ciclo de cinema resgata o consumo da filmografia angolana nunca vista pelo público fazendo com que as obras dos antigos diretores angolanos ressurgissem através dessa nova geração.

No entanto, esses jovens cineastas são severamente criticados pelos diretores mais experientes quanto à autenticidade e legitimação de suas realizações e isso por adotarem na sua estética uma linguagem baseada em estereótipos do gênero de ação de Hollywood. Como observa José Mena Abrantes em seu livro *Para uma História do Cinema Angolano* (2008), que diz “essa geração faz só uns atrevimentos em vídeo sem qualidade nem conteúdo sério”.

A crítica feita pelos cineastas da independência tende a repetir a negação feita sobre a produção cinematográfica da geração colonial, intitulada de *geração dos assistentes*. Embora a nova *geração da retomada* no quesito desses novos cineastas também não disponha de formação teórica e técnica em cinema, no entanto, a qualidade técnica e a temática das obras produzidas não comprometem a iniciativa dessa nova geração. Geralmente, acumulam as diversas funções na produção dos seus filmes que ficam a cargo de uma única pessoa que adquire recursos para as realizações através de parentes e amigos envolvidos, como bem explica, em entrevista <sup>14</sup> ao site Spirito Santo, o diretor de cinema angolano Henrique Narciso Dito:

Esta falta de meios afecta qualidade porque o cinema tem de ser feito por uma equipe e nós, nos nossos filmes, somos realizadores, diretores de casting, diretores de fotografia, diretores de montagem, diretores executivos e operadores de câmara. Tudo ao mesmo tempo. No entanto, se houver mais dinheiro, poderemos contratar uma equipe como todos estes elementos. E assim ter maior concentração na realização ou produção. Este é um dos principais fatores que quebram a qualidade das nossas obras cinematográficas.

---

<sup>14</sup> Disponível em: <http://spiritosanto.wordpress.com/2010/12/30/assaltos-em-luanda/>

Independentemente da qualidade, a boa recepção do povo angolano a esse gênero de filme de ação mostra que as portas estão abertas para uma nova proposta audiovisual em Angola em que jovens diretores se apropriam de produtos de *mass media*<sup>15</sup> para se representarem no vídeo. Os premiados filmes na história do cinema nacional, pouco exibidos para o público angolano, encontram na nova geração parceiros promissores. Essa nova geração impulsiona todo o cinema nacional arquivado nos institutos do IACAM, movimentam esses arquivos para exibição em salas de cinema, incentiva o restauro de filmes e salas, exigindo a participação de diretores e produtores na capacitação desses jovens. Porém, os diretores conceituados assumem um forte preconceito quando se cogita em exhibir seus trabalhos dividindo espaço com as novas realizações. O boicote por parte desse grupo de cineastas veteranos, em trocar experiências e conhecimentos, certamente levará esses diretores a um isolamento irreversível como alerta o realizador do Segundo Festival de Cinema e Vídeo Amador em Luanda, Carlos Araújo:

Há um certo ciúme dos mais velhos, em relação aos novos realizadores...Dentro de mais dois anos, esse miúdos é que vão mandar na cidade, e o festival vai ser mesmo nacional. Eles vão querer fazer formação, através das produtoras. Se os mais velhos não acompanharem esse novo estilo, que tem ainda milhares de falhas, serão ultrapassados.

Essa nova geração no cinema não sofre a angústia que o intelectual colonizado passava por não conseguir separar o seu passado em relação ao passado do seu povo. Notamos que as obras produzidas pela geração anterior carregam sempre o discurso do Estado como ponto de vista dos personagens nos filmes, pouco se tem nos filmes a construção do personagem como indivíduo em seus medos, desejos e percepções. O que se dramatiza nos filmes são problemas coletivos como a situação alarmante dos órfãos dos partidos opositores, mutilados de guerra, abandono dos

---

<sup>15</sup> Formado pela palavra latina *media* (meios) e pela palavra inglesa *mass* (massa). O *mass media* seriam os meios de comunicação de massa (televisão, rádio, imprensa).

militantes, missionários portugueses e franceses também compõe um palco de estereótipos no cinema angolano das décadas de 60 e 70 que ali repetem continuamente e grandiosamente dramas de sua época. Essa geração de 60 teve, em sua década, o empoderamento a partir do surgimento de instrumentos portáteis de gravação sincronizada do som e da imagem e na década de 70 as técnicas videográficas. Aliados ao movimento de descolonização dos anos 60, os angolanos se apropriam do discurso criado pelo colonizador e romperam a postura de objeto se colocando como sujeito que se representa a partir do Estado revolucionário. Nesse movimento pós-independência o que se lega para as novas gerações é uma cobrança maior nas narrativas produzidas pelos maiores jovens, sem procurar entender a fundo o contexto histórico que se encontra essa nova geração de cineastas. Os diretores da década de 60 e 70 entendem que o aparelho cinematográfico é um dispositivo normativo a favor da classe dominante que para ser usado a favor das outras classes necessita de um engajamento de diretores militantes mediante as mensagens fornecidas pelo cinema dominante. Dessa forma, a presença da influência de filmes de Hollywood na produção atual em Angola, para os diretores mais experientes representa um discurso alienado as influências externas. Essa lógica reduz a possibilidade da presença de várias identidades no aparelho cinematográfico impedindo que exista numa mesma obra personagens clichês do cinema mundial narrando dramas locais. Dessa forma, apontar Hollywood como erro estético não compromete a produção, pois como afirma Robert Stam:

O mesmo aparelho cinematográfico que cria blockbusters pode também criar filmes alternativos. Enquanto os filmes de aventura alimentam muitas vezes o narcisismo imperialista, outros filmes lançam apelos aos espectadores de ideologias menos retrógradas. Mesmo os filmes de Hollywood não são monoliticamente reacionários. (STAM, 2006, p. 103)

Com os filmes da retomada surge uma nova identificação de valores, desejos e representações mais autênticas por não circularem na esfera romântica de luta pela liberdade do passado colonial. Não se trata de uma negação do passado por parte dos novos diretores, mas de uma falta de transmissão de referências estéticas nacionais pela geração anterior que se ausentou do cenário artístico nacional se envolvendo no circuito europeu de cinema e teatro. Usando o conceito de Margareth Mead sobre os processos de conflitos de gerações culturais e adaptando no caso do cinema angolano, notamos que a nova geração vive um processo de *cultura pré-figurativa*, que privilegia o desconhecido e não se orienta a partir dos modelos pré-estabelecidos dos cineastas do passado. Isso se deve por uma ruptura no processo de *cultura pós-figurativa* que consiste na transmissão da experiência dos mais velhos para o espírito dos mais jovens. O que encontramos atualmente em Angola é um esforço do Estado em estabelecer uma *cultura configurativa* para adotar um estado de dominação nos comportamentos dos mais jovens. Através do cadastramento de novos cineastas e o incentivo de produções nacionalistas no FIC Luanda (Festival de Cinema Angolano) se tenta montar uma vitrine para que esses jovens se voltem na construção de um discurso nacionalista em troca de se projetarem no mercado nacional. Ou seja, a mesma ação usada pelo MPLA durante a independência em ascender os simpatizantes se aplica durante a fase do cinema da retomada, a produção underground dos musseques encontra um concorrente de infiltrados das elites no discurso popular que tenta reterritorializar a subjetividade desse movimento cinematográfico em favor do desejo progressista do Estado.

### 3.1 - A estética do Cinema da Retomada

Voltamos novamente para o campo estético do gênero de ação seguindo a linguagem hollywoodiana. O jovem angolano se identifica com o

artista afro-americano que atingiu sucesso internacional, em especial nos Estados Unidos da América, onde se produzem representações quanto ao cotidiano do negro americano por parte de cineastas negros. Cineastas como Spike Lee, ícone do cinema-afro americano, que abriu as portas de Hollywood sobre os problemas sociais do negro americano, cria uma identificação sem fronteiras com os africanos na África. O espectador angolano contemporâneo se identifica mais com um cinema internacional do que por sua produção nacional limitada em narrar fatos históricos e romances do passado do que os dramas urbanos atuais. Trata-se de uma complexa negociação com o espectador que com o advento dos novos meios de comunicação eletrônicos são afetados por realidades que eles não possuíam ligação anterior. O que observamos é o traço de uma *cultura pré-figurativa* onde os jovens cineastas estabelecem as representações a partir dessa identificação com o cinema global e unindo suas tradições criam um discurso misto que ora nos leva a enxergar nos filmes um cinema angolano autêntico, ora nos leva a enxergar um cinema contemporâneo sem fronteiras. Essa potente mistura nesse cinema da retomada não somente influencia o público jovem através de estímulos de filmes de gênero, mas gradualmente um público mais maduro é levado a consumir tais produções, como explica Mead:

O desenvolvimento das culturas pré-figurativas dependerá da existência de um diálogo contínuo ao qual os jovens, livres para agir por sua própria iniciativa poderão conduzir os mais velhos por uma via desconhecida, então a antiga geração terá acesso a um novo conhecimento experimental sem o qual nenhum plano digno de interesse poderá ser elaborado.

Produções como *A Zungueira*, de Biju Garzin, *Assaltos em Luanda 1 e 2*, *A guerra do Kuduro*, de Henrique Narciso, *Luta pela Sobrevivência*, de Brigadeiro 10 pacotes, *A Última Squad*, de Higino dos Santos, *Sem piedade*, de Miguel Correa Augusto, lotam as salas de cinema nos finais de semana

por ilustrar a vida do angolano e suas impressões diante do submundo das drogas e da violência nos musseques, da mesma forma, estabelece um diálogo poderoso com o público no momento que dramatiza a realidade sem atravessamentos da propaganda nacionalista do Governo de Angola. O discurso paternalista que se apresenta em vários clássicos do cinema angolano escapa do controle quando se analisa os filmes caseiros da retomada. Esse controle que o Estado exerce na sociedade angolana vem de uma noção de que para se atingir o sucesso era necessário estar sintonizado com o discurso construído pelo MPLA. Assim, através de movimentos, como o nativismo, o partido militou durante o processo de independência. Por sua vez, os assimilados<sup>16</sup> foram obrigados a se inserir na estrutura do Estado português, ao mesmo tempo que conspiraram contra este no processo de independência.

A identificação do público angolano com filmes de baixo orçamento ocorre justamente porque os subúrbios e os musseques são geralmente representados nessas obras. Portanto, o que se enxerga é uma estética sem acabamentos cinematográficos, com vários personagens com dramas diferentes que descentralizam o poder do protagonista no filme, locações urbanas com não-atores, um licenciamento dos recursos de pós-produção e colorização com muitas locações sem balanço de branco adequado, trazem verossimilhança que leva o espectador a se envolver com o filme. Os filmes colocam os atores na *mise en scène* dos seus dramas sociais e dá voz aos diretores para que se representem independente da estética abordada como comenta<sup>17</sup> o diretor Narciso Dito:

---

<sup>16</sup> Para o MPLA cada cidadão aculturado se transforma numa peça para despertar a consciência política do país. Esse cidadão que é atravessado por ideologias dos colonizadores e o discurso nacionalista angolano deixando um legado para as futuras gerações que se expressam em termos nacionalistas como: “A Angola para os angolanos”, “Filhos da Terra”.

<sup>17</sup> Disponível: <http://spiritosanto.wordpress.com/2010/12/30/assaltos-em-luanda/>

As pessoas precisam de perceber que para fazer sucesso no mundo do cinema ou da ficção no nosso país, é necessário produzir para o grande ecrã a nossa realidade em vez de importar as realidades, culturas, histórias e valores de outros povos. Temos de destacar as nossas linguagens, as nossas histórias. Porque o angolano gosta de ver as cenas do seu quotidiano reproduzidas no cinema. Se assim for, seja qual for o preço cobrado por sessão, as pessoas irão encher as salas de cinema". (..) "Um filme de ação feito em Angola, Estados Unidos da América ou em qualquer parte do mundo não difere em nada no seu modelo. Filme de ação será sempre filme de ação. Deve-se é pautar mais nos conteúdos das mensagens para que estas sejam educativas e possam estimular o sentido da boa conduta do publico consumidor.

Mesmo com esse choque de gerações, os novos realizadores reproduzem seus filmes por conta própria. Cópias em DVD são facilmente adquiridas em frente aos auditórios, antigas salas de cinema, praças públicas onde acontecem projeções dos filmes. O fenômeno da vídeo-economia em Angola, que começa em 2008, e já atinge todas as camadas sociais e grupos étnicos em Angola, se faz visível aos olhos do governo e de grandes realizadores. Movimenta os críticos cinematográficos no país em condenar ou defender seus trabalhos, exercendo o papel de se fazer existir sem incentivos, situação em que a indústria audiovisual angolana não tem financiamentos da iniciativa privada pela falta de uma Lei do Cinema e Audiovisual, onde não existem formas para o financiador recuperar seu investimento em marketing dos filmes no mercado local. A falta de financiamento estatal que se ausenta cada vez mais nos últimos 10 anos também afeta diretamente a qualidade e a produção de filmes no cenário nacional.

Devido a esse montante de público crescente que participa das exhibições promovidas pelos próprios diretores da nova geração em situações muitas vezes precárias, o governo vai sendo pressionado a investir na reestrutura do cinema nacional. A criação do Festival Internacional de Cinema de Luanda (FIC Luanda), criado por decreto assinado pelo ministro da cultura e dedicado a filmes de longa e curta-metragem de ficção e

documentários, mostra o interesse do Estado diante de uma mobilização popular. O FIC Luanda teve sua primeira versão em 2008 e já na segunda versão em 2009 teve como prioridades em debate: engajar o público para a organização de uma indústria cinematográfica no país, restauro do acervo fílmico e de alguns cinemas em Luanda, também foram discutidos nos encontros da CPLP (Comunidade de Países de Língua Portuguesa), a política para o cinema e audiovisual internacional.

### **3.2 - As representações da retomada do Cinema Angolano**

O advento da geração digital, em finais da década de 1990, concorreu para empoderamento dos jovens moradores dos musseques. Isto só foi possível devido aos equipamentos baratos e de simples manuseio para trabalharem suas ficções. Assim, ressurgia um fenômeno a partir de 2004, semelhante ao que ocorreu na década de 60, com a apropriação dos dispositivos de filmagem pelos nativos. Durante os questionamentos sobre a descolonização, os angolanos assumem o controle de suas descrições, construindo um campo crítico de representação e o cinema sendo utilizado como suporte. A partir de 2004, surgem filmes patrocinados pelo governo de Angola como tentativa de reiniciar as atividades do cinema que não tiveram continuidade de investimentos. Nesses filmes, as representações apresentadas nos dramas dão visibilidade ao drama urbano em Luanda a partir de estereótipos da guerra civil. Um exemplo típico é o personagem do filme *O Herói*, que enfoca a chegada de um ex-combatente mutilado durante a guerra civil de Luanda, embora não mostre as reais condições que os militantes sofreram após o *Memorando de Luena*<sup>18</sup> e as suas terríveis consequências, como crianças órfãs nas ruas, a prostituição, a fome etc. A produção de 2004, dirigida por Zezé Gamboa, tornou-se referência

---

<sup>18</sup> Acordo de paz assinado em Angola no ano de 2002.

internacional sobre o cinema contemporâneo em Angola, porém, sem estrutura para manter o circuito nacional de exibições dessa produção.

Durante essa fase que o próprio governo intitulou de retomada, essa tentativa pragmática de reorganizar o cinema atendia as reivindicações dos intelectuais que se propunham retratar a realidade do país. Os filmes dessa fase serviram mais para sensibilizar e angariar recursos de organizações internacionais do que representar o povo através do cinema ou denunciar excessos e contradições por parte das elites. Certamente por essa falta de identificação por parte do público o filme não teve tanta visibilidade em Angola. Caso curioso acontece no documentário *Cuba – uma odisseia africana* (2007), dirigido por Jihan El-Tahri. Trata-se de um filme francês que foi censurado pelo governo angolano por retratar a participação determinante da inteligência cubana no processo de independência de países africanos, como Angola. Este filme revela uma versão diferente da divulgada pela inteligência do governo angolano e mostra os cubanos como especialistas que treinam os militares angolanos para a guerrilha. O filme incomoda o governo porque representa a inteligência militar de Angola fragmentada em várias frentes distintas, com discursos nacionalistas radicais, e como essa tensão culmina na guerra civil entre os partidos FNLA, UNITA e MPLA.

Essa censura do governo angolano não controla as representações que saem dos musseques. Os jovens cineastas desenvolvem narrativas que, mesmo ainda referenciado por discursos nacionalistas, aparecem, todavia, o desejo de mostrar a liberdade de auto-representarem. Assim, essa retomada do cinema mistura outros movimentos estéticos, como o Movimento Kudurista com os estereótipos do cinema de Hollywood: o bandido, o fugitivo, a polícia corrupta, os amores proibidos etc. Essa mistura transforma esses modos de representação institucionais (câmara,

montagem, construção de cenários e personagens), advindos da prática cinematográfica do cinema hollywoodiano com um modo de “representação primitivo”, isto é, a filmagem dirige seus atores sociais para o que se passa no cotidiano, mimetizando a performance dos personagens de Hollywood. Embora fazendo uso de velhos clichês estéticos, essas novas propostas registram dados importantes sobre a cultura dos moradores dos subúrbios e dos musseques em Angola. No entanto, os filmes angolanos do cinema da retomada carregam uma forte influência estética hollywoodiana, deixada como herança da política eurocêntrica aos países de “terceiro mundo”, como comenta Robert Stam:

Embora o controle colonial direto tenha a praticamente chegado ao fim, grande parte do mundo permanece sob a égide de um neocolonialismo; ou seja, uma conjuntura na qual o controle político e militar deu lugar a formas de controle abstratas indiretas, em geral de natureza econômica, que dependem de uma forte aliança entre o capital estrangeiro e as elites locais. (...) assim como técnico e cultural (Hollywood, UPI, Reuters, France Press, CNN) (STAM, 2006, p. 92)

Podemos observar em várias produções dessa retomada, uma herança de estereótipos que se mantem desde o discurso colonial, representando o negro como um personagem engraçado, incapaz de conciliar suas tradições étnicas com a vida urbana, muitas vezes, representado como ingênuo e incompatível com os códigos do civilizado, infantilizado pela visão do ocidental. A presença do humor no cinema da retomada sustenta esse estereótipo que transforma em piadas para as elites angolanas situações cômicas que não são necessariamente engraçadas para as populações das periferias urbanas. Temos nessa situação espectadores de classes distintas que interpretam os filmes a partir de sua política de identidade em relação às classes marginalizadas.

Filmes de ação, comédia e narrativas fragmentadas aparecem confusos aos olhos da geração de antigos cineastas e dos espectadores que

não estão ali representados. Deste modo, esse tipo de público corre o risco de enxergar apenas a dimensão estética dos filmes, não ultrapassando a visão formalista e ignorando as novas representações protagonizadas por uma juventude em contexto pós-colonial. Por outro lado, essa não é mesma percepção dos moradores dos subúrbios e musseques, que se vem representados no filme e, por isso, tornam-se condescendentes com as evidentes limitações técnicas do que é exibido.

Se colocarmos o *hollywoodianismo* contido nos filmes em segundo plano em favor de analisar como os angolanos são representados nos filmes, encontramos ficções que mostram o negro angolano residente nos musseques se identificando com a cultura negra norte-americana, em busca da visibilidade e realização perante a sociedade dominante. Esses novos artistas de rua criam um fenômeno em Angola que forma um binário oposto que compreende a cultura *mainstream/hipster*<sup>19</sup>. Esse é o desejo dos diretores que buscam atravessar as estruturas através das artes para expandir sua cultura ao gosto da grande massa e da cultura *hipster*<sup>20</sup>. Essa oposição *mainstream/hipster* compõe o grande cenário dramático dessa geração da retomada. Trata-se de um fenômeno cíclico em que a cultura local e seus membros a utilizam para criar os filmes e disputarem entre si não somente pelo direito de se auto-representarem (pois estes já fazem através de redes sociais na internet), mas também por estabelecerem o poder do discurso da representação nacional. Assim como aconteceu com o movimento nativista, nos musseques surge um campo de disputa entre os artistas dessa nova fase do cinema. Vale salientar que a influência do

---

<sup>19</sup> Termo inglês muito usado nas artes, designa a preferência da maioria da população e disponível as massas com valor comercial.

<sup>20</sup> Termo usado para se referir a grupos de pessoas que pertencem a uma subcultura urbana que coexiste com a cultura *mainstream*.

movimento kudurista na estética do cinema (como veremos adiante) trava uma disputa pelo empoderamento das classes populares.



Fig 8 – Nagrelha em gravação de curtas e clips nos musseques.



Fig 9 – Entrevista com Nagrelha em revistas especializadas e em programas de entrevista na TPA

No contexto acima relacionado, esses jovens cineastas não se propõem em dar continuidade à cultura cinéfila angolana, mas involuntariamente promovem uma ruptura nas tradicionais relações entre cinema e poder em Angola na medida em que abandonam essa herança em troca de suas auto-representações e visibilidade como cidadãos. Tal atitude se trata de uma tendência no cinema de terceiro mundo como observa Stam:

Ao mesmo tempo, a diversificação de modelos estéticos mostra que alguns cineastas descartaram os modelos terceiro-mundistas mais didáticos predominantes na década de 60 em favor de uma política de prazer pós-moderna que incorpora música, humor e sexualidade. (STAM, 2006, p. 105)

A produção cinematográfica desses jovens cineastas exploram um campo inexplorado de representação nos musseques. Os imperativos da política racial na escolha do elenco, imposto durante anos pelo mercado norte-americano nas suas produções hollywoodianas, se reflete nesses filmes. Notamos que mesmo essa autonomia de representação não impede que os códigos dominantes sejam ativados. Trazer os habitantes dos musseques para a visibilidade consiste numa luta de representação de comunidades marginalizadas a partir dos próprios integrantes. É importante alertar que esse cinema apresenta representações ambíguas que carregam dentro dos filmes a presença dos poderosos e dos excluídos, onde as relações são variáveis e complexas, exigindo que se analise cada caso.



FIG 10 – Jovens cineastas estabelecem seu discurso em sintonia com os desejos da periferia global.

### 3.3 - Do nativismo para a nova geração de cineastas

É importante nos determos de forma breve sobre o movimento conhecido com “nativista” em Angola. Isto nos permitirá entender melhor as tensões e correntes de pensamentos que moveram a sociedade angolana durante os processos de independência, bem como, compreender os discursos pós-independência contidos no cinema nacional, mais especificamente o cinema socialista angolano e como isso reflete no cinema da retomada.

Como vimos no capítulo 1, a antropologia, em contexto colonial em Angola, ajudou a registrar o processo de mudanças étnicas e mediou a relação econômica entre os chefes tribais e os colonizadores. Os líderes tribais eram conservados nas suas funções sociais com o objetivo de

fornecer informações a autoridade e através deles recrutar trabalhadores, oriundos de suas reservas, para a administração colonial. Portugal enxergava as etnias angolanas de forma utilitária, como força de trabalho disponível para urbanização do país. Acreditava que costumes culturais particulares deveriam ser assimilados ao processo civilizatório, impondo, assim, através da dominante, uma identidade e unidade nacionais. Para tanto, o governo português estabeleceu regras para que os angolanos se adequassem aos costumes do colonizador.

O *estatuto do assimilado*, documento emitido em 1954, dá aos angolanos a opção de abrir mão de seus costumes e tradições em troca de adquirir benefícios na vida urbana, em particular na capital Luanda, através de um processo civilizatório, compatível com a ideologia do progresso do país. A lógica desse estatuto consistia na renúncia da cultura nativa para se tornar civilizado, ao moldes da civilização.

Na condição de assimilados, o controle se estendia com a proibição aos angolanos do uso da imprensa, criação de escolas bem como impedindo quaisquer instrumentos de difusão da cultura angolana e de expressões culturais que questione a condição do colonizado. O estatuto do assimilado buscava capacitar funcionários angolanos para mediar nas etnias os interesses do Estado Português, geralmente os que exerciam tais funções eram de baixa patente no governo e no exército. Gradativamente, as relações na hierarquia do Estado, possibilitaram aos assimilados se fortalecerem. Ou seja: o assimilado passava a encontrar dentro da estrutura oficial do estado benefícios e conhecimentos capazes de serem usados como importante arma na inteligência dos partidos de independência.

Em Angola, onde surgiram termos como os filhos da terra para destacar os legítimos herdeiros da terra angolana, deixando em segundo

plano as diferenças entre as etnias em Angola com a meta de militar o povo para a independência. Na frente dessa militância, os movimentos nacionalistas encabeçados pelos partidos *MPLA (Movimento Popular de Libertação de Angola)*, *UNITA ( União Nacional para a Independência Total de Angola)* e *FNLA ( Frente Nacional da Libertação de Angola)*. Para cada partido a visão do que significa ser nativo se diverge quanto a posição do assimilado nesse processo.

Para o MPLA, o assimilado cumpre papel fundamental para contribuir no processo de libertação, visto que, por compreender e exercer as funções no corpo administrativo do governo português e utilizado como mediador nas relações do povo angolano a favor de Portugal, este indivíduo, seria utilizado pelos partidos de libertação como um infiltrado nessa complexa rede de controle colonizador e forte aliado para organizar a estrutura econômico-social do país após a independência. Opinião que para a UNITA era contrária, pois via no assimilado um cidadão contaminado pelos interesses do colonizador e utilizado como escravo urbano para renovar o controle do povo português sobre os angolanos, da mesma forma para a UNITA a capital Luanda não deveria representar a o centro administrativo nacional, não bastava apenas tira-la das mãos dos portugueses mas destitui-la desse controle central onde a lógica da libertação de Angola deveria vir pela fragmentação das províncias em benefício das etnias. Essas divergências na noção do que é ser nativo para os partidos provocam uma tensão nos discursos de representação do angolano para a construção da identidade onde a produção de filmes em território nacional se deu maciçamente por parte do MPLA a partir da elite técnica dos assimilados, que diferente os outros habitantes de Angola de origem rural, não dominam equipamentos de filmagem bem como não tinham domínio na língua portuguesa. Por se tratar de uma ideologia, que em certos momentos se apresenta controversa pelos seus excessos, o nativismo a partir de

expressões como “*filhos de Angola*” estabelecia a noção do que é ser um legítimo angolano em suas fronteiras. Dessa forma, a militância resiste para progredir diante da força colonizadora e nessa tensão surgem essas *variáveis nativistas* provocando interpretações distintas tanto na sociedade angolana quanto europeia. O colonizado utilizou essa ideologia como base para organizar frentes partidárias, no lado que dividiam as opiniões de que um nativo autêntico seria desprovido de aculturação como também de partidos que se aproveitavam dos assimilados como instrumento para organizar uma revolução nacional a partir da ordem estabelecida pelos portugueses.

Do lado português, o discurso salazarista faz uso das pesquisas de Gilberto Freyre pelo discurso do luso-tropicalismo para estabelecer justificativas combater essa nova fronteira estipulada pelo nativismo que destaca o português na sociedade angolana como uma força invasora, como afirma José Marques Guimarães:

Gilberto Freyre juntamente com Roger Bastide, lançaria as bases do luso-tropicalismo, concepção mistificadora da realidade colonial, que procura esconder a opressão racial dos não-brancos (particularmente dos negros dada a sua elevada densidade) pelos colonizadores e que decorre da suposta superioridade genésica destes últimos. (GUIMARAES, 2006, p. 16)

Esse sentimento de que Portugal se aclimatou a seu império ao ponto de agora estar intimamente ligado as suas províncias foi incentivado como vimos no primeiro capítulo, a partir do incentivo na produção audiovisual com a produção de ficções que enaltecem a suposta grandeza do “*mundo português*” como no caso do filme *O Feitiço do Império*. O luso-tropicalismo entra como uma tentativa de transformar a teoria sociológica de Gilberto Freyre em discurso ideológico em prol a permanência de Portugal na África. O movimento nativista também passa por uma disputa

entre os partidos pelo empoderamento do povo angolano durante o processo de libertação nacional. Onde os partidos de libertação representam o povo contra o Estado Novo salazarista e os mesmos disputam entre si a hegemonia desse novo sentimento nacionalista. Sabemos que a lógica do MPLA, aliando os assimilados ao movimento socialista foi o grande responsável pela independência em Angola, o discurso de libertação pelo partido se transformou em legado nacional que se ramificou nas heranças estruturas de Angola. Até hoje, esse sentimento nacionalista afirma a noção de pertencimento de ser considerado um autêntico *“filho da terra”*, a influência do cinema de Hollywood que se adentra nos musseques funciona como condutor para que os jovens cineastas utilizem esse recurso estético para trabalhar narrativas que falam das suas comunidades, assim, nos filmes temos um misto de cultura estrangeira dividindo espaço com um discurso fortemente nacionalista nos seus temas, mas o ponto está em compreender que a juventude atualmente inventa digamos um neo-nativismo onde o Estado apenas compartilha desse discurso não sendo instrumento central do discurso para que através dele a sociedade tome consciência da sua nacionalidade e gradativamente o povo vai se tornando *“dono da terra”*. É esse sentimento que move a geração da retomada, a voz do nativo.

#### 4. ANÁLISE DOS FILMES

Neste capítulo, abordo as mudanças nas representações veiculadas pelo Cinema Pós-independência e pela chamada Retomada, situando igualmente a influência do Kuduro como fenômeno que dá suporte às culturas periféricas, representadas nessa nova geração do cinema em Angola. Para isso, serão analisados dois filmes emblemáticos para cada uma dessas tendências: *Na Cidade Vazia*, de Maria João Ganga, como exemplo do Cinema Pós-Independência, e *A guerra do Kuduro*, de Henrique Narciso Dito, ilustrando o cinema da retomada.

Durante a análise, daremos destaque ao empoderamento da população no processo de representação entre a produção de Maria João Ganga (2004) e a de Henrique Narciso Dito (2009), avançando para temas mais próximos do cotidiano, da mesma forma, nota-se uma valorização e um resgate da cultura nacional que em alguns momentos aparenta conectar a juventude advinda de uma cultura global às suas raízes tradicionais. Para tanto caminho ao lado do discurso da nova geração para compreender como eles constroem as representações na condição de informantes da própria realidade. Através dessas imagens, na situação de pesquisador, busco perceber determinadas características distintas na produção de significado desses informantes cineastas.

Divido a análise em dois momentos. Em primeiro lugar, apresento ao leitor os dados de cada um dos filmes, incluindo ficha técnica, informações sobre os diretores, breve resumo das narrativas fílmicas e aspectos diversos relativos à produção e recepção de cada um dos filmes escolhidos. Seguidamente, centro minha atenção em algumas categorias que

nos permitem contrastar o modo como são construídas as principais representações nesses dois tipos/estilos cinematográficos: crianças, jovens, mulheres, música.

## **Apresentação dos filmes**

### **a) *Na Cidade Vazia*, Maria João Ganga (2004)**

#### ***Ficha técnica:***

Título: *Na Cidade Vazia*

Direção: Maria João Ganga

Gênero: Ficção

País: Angola, França, Portugal

Ano: 2004

Característica: 90' – 35 mm – colorido

Produção: Integrada – François Gonot

Roteiro: Maria João Ganga

Fotografia: Jacques Besse

Som: Gita Cerveira, Tiago Matos

Música: Manu Dibango, Paulo Flores, Eduardo Paim

Montagem: Pascale Chavance

Elenco: Roldan Pinto João, Júlia Botelho, Ana Bustorff, Domingo Fernández Fonseca

Prêmios: Paris Film Festival, 2004; Festival de Cinema Africano, Asia, América Latina de Milão, 2004; Festival du Film de Femmes de Créteil, 2004; Festival Vues d'Afrique, Montréal, 2004.

## **Sinopse**

O filme começa com a decolagem de um avião do aeroporto de Bié em direção a Luanda, onde toda a história se desenrola. A aeronave carrega um esquife contendo os restos mortais de um soldado. No avião viajam também algumas mulheres, vários membros do exército do MPLA e um grupo de órfãos de guerra, acompanhados de uma freira missionária, que deve escoltar os meninos até seu destino final: um internato onde receberão assistência social de organizações internacionais. Na chegada ao aeroporto de Luanda, uma das crianças consegue fugir do grupo e adentra pela capital do país em busca de um meio para voltar a sua província natal, Bié. É assim que conhecemos Ndala, o protagonista da história. Em sua jornada trágica, esse órfão de guerra irá revelar o território urbano da capital e seu vazio de valores, que em um cenário pós-guerra se acentuam com um instinto aguçado de sobrevivência a qualquer custo.

A jornada de Ndala, que anda sempre carregando um pequeno saco com seus pertences e um carrinho feito de lata, serve como guia para apresentar as cenas e os personagens da trama. Fugindo dos policiais que patrulham as ruas depois do toque de recolher (deixando assim a cidade vazia, como sugere o título), Ndala se refugia numa cabana de palha na praia, onde conhece Antonio, um velho pescador que ali mora como forma de se refugiar na ancestralidade. É no diálogo com Antonio que ficamos sabendo da história de Ndala, que viu sua família ser assassinada na guerra, e sonha com reencontra-la “no céu de Bié”.

O percurso de Ndala continua e ele conhece o jovem Zé. À diferença do próprio Ndala e das crianças que vivem soltas nas ruas, andando em bandos e ganhando a vida da venda de cigarros nos sinais, Zé frequenta uma escola e mora com sua “madrinha”, que o tem em sua casa mas lhe exige, em troca, a realização do serviço doméstico. Poucos anos mais velho que Ndala, Zé não apenas simpatiza com ele como se torna seu responsável, seu primeiro

mentor na cidade, procurando alternativas para a sobrevivência do amigo e lhe mostrando aspectos do cotidiano urbano, entre os que se destaca uma ida ao cinema.

Nessa procura, Zé recorre a seu primo Joka e à sua prima Rosita, pedindo a esta última que aceite o garoto em casa. Embora não seja muito simpática à ideia num primeiro momento, a prima termina aceitando acolher Ndala. A vida com Rosita, contudo, introduz o menino num lado ainda mais sombrio da cidade. A prima de Zé é prostituta, e sua casa funciona como um local onde homens e mulheres se encontram, bebem, dançam e fazem sexo, tudo sob os olhos de Zé e de Ndala. O primo Joka também utiliza o lugar para guardar suas mercadorias roubadas. Durante o dia, Rosita passa muitas horas fora de casa, deixando o garoto entregue à solidão. Ele sente saudades de Zé, que tem pouco tempo para visita-lo, indo às vezes se refugiar com Antonio, o pescador, quem lhe conta histórias míticas como a da sereia Kianda. Rosita ainda lhe exige que traga dinheiro a casa e Ndala passa a vender cigarros contrabandeados nas ruas. Numa das ocasiões em que está fazendo isso, quase é encontrado pela freira que o trouxe a Luanda, que não cessou de procura-lo pela cidade.

O desfecho do filme começa quando Ndala tem seus cigarros roubados por um bando de jovens, ficando devedor de sua hospedeira. Para saldar a dívida, vende seu carrinho de lata a um adulto que já havia abordado o rapaz logo da sua chegada a Luanda. Uma vez que o brinquedo foi feito pelo pai do menino, essa venda revela simbolicamente sua ruptura com o passado. Na sequência, é convidado por Joka para participar de um roubo na residência de um comandante de avião, à noite, quando a cidade fica vazia. Ndala deve entrar na casa pela janela e abrir a porta de entrada para que Joka possa realizar o roubo. No início tudo corre a contento mas, quando o comandante acorda e encontra os ladrões dentro da sua casa, a situação sai de controle.

Joka abandona a criança com uma arma na mão e Ndala, atordado, atira no comandante, derrubando-o. Ao invés de fugir do local, Ndala, visivelmente desorientado, vai até o corredor da casa e fica olhando fixamente uma pintura. Trata-se de um rosto africano ritualmente pintado, que parece conduzi-lo de volta a suas raízes. Enquanto Ndala observa fascinado a pintura, o comandante acorda, pega na arma que o garoto deixou cair, e atira nele matando-o.

No filme, a diretora acentua o contraste da selvageria no espaço urbano com a vontade do nativo em voltar ao seu lugar de origem. Esse desejo de um retorno personificado em Ndala representa uma fuga ao processo civilizatório onde se dramatiza um curso irreversível que leva o personagem a presenciar todas as decepções em Luanda.

## **Contexto e Referências**

*Na Cidade Vazia* apresenta uma releitura do livro *As Aventuras de Ngunga*, do autor angolano Pepeleta (Artur Carlos Maurício Pestana dos Santos). Nascido em Benguela, em 1941, no seio de uma família de origem colonial portuguesa, Pepeleta se tornou militante do MPLA em 1961, interrompendo seus estudos em Portugal e partindo primeiro a Paris e posteriormente a Argel, onde se licenciou em sociologia e se juntou ao Centro de Estudos Angolanos. De volta a Angola, Pepeleta participou da luta armada contra os portugueses, como guerrilheiro do MPLA, e foi posteriormente político e governante. A partir de 1984, lecionou na Universidade Agostinho Neto, em Luanda, se dedicando de forma mais integral aos seus escritos. Em 1997, foi agraciado com o Prémio Camões, consagrando seu lugar de destaque na literatura lusófona contemporânea<sup>21</sup>.

---

<sup>21</sup> <http://pt.wikipedia.org/wiki/Pepeleta>

Embora não tenha sido seu primeiro romance, *As Aventuras de Ngunga* foi a primeira obra publicada por Pepeleta. O livro conta o drama de um garoto vítima do ataque soldados portugueses, que invadem sua aldeia e assassinam a sua família. A partir dessa tragédia se constrói um personagem que enaltece o processo militar do MPLA no momento em que ele é recrutado para lutar nas forças da Frente Leste. Ngunga, em sua jornada pelas guerrilhas nas matas, presenciando o rastro dos massacres em outras aldeias e em suas constantes fugas da escola militar para viver em solidão, serve como exemplo aos jovens guerrilheiros da importância da disciplina em assimilar o idioma português para uma tomada de consciência política sem abandonar sua língua local. O livro passa as ideias políticas por meio do discurso de Ngunga, que durante o romance, demonstra uma postura ética exagerada perante os atos de corrupção e traições ao movimento, o que desumaniza o personagem ao retirar toda a fragilidade da infância em troca de uma disciplina militar, elevando-o a postura de arauto dos grandes líderes do MPLA. Os ritos de passagem de Ngunga, que consistem em perder os pais, atravessar o país sozinho presenciando a guerra de perto até se tornar em um angolano militante para morrer defendendo o seu país, se assemelham com a liminaridade que cerca o jovem *Ndala*, que perde os pais, atravessa a cidade sozinho, mas desta vez desamparado do sentimento que abastecia o imaginário político da década de 1970 até se tornar um marginal e morrer em busca do seu passado.

Nos *letterings* iniciais do filme *Na Cidade Vazia*, uma dedicatória ao escritor Pepeleta antecipa a narrativa do filme para uma interpretação contemporânea da obra *As aventuras de Ngunga*. Ao contrário do livro, o filme apresenta um desencanto dos valores que culminaram na construção da nação angolana. Dessa vez, o personagem principal se encontra longe do ambiente narrado por Pepeleta. Ndala agora vive o anonimato de Ngunga na

cidade grande, o drama do personagem principal representa uma geração de órfãos perdidos na zona urbana de Luanda e sua perda da inocência.

Com efeito, o filme transporta através do personagem, representações antes vistas tanto na literatura quanto no cinema pós-independência com uma nova abordagem. No tempo diegético do filme, que se passa em 1991, *Na Cidade Vazia* pontua como o Estado concebe uma representação nacional dentro de suas estruturas públicas. Para isso, a diretora grava sequências iniciais do filme em uma sala de aula para representar os valores do Estado por meio de um ensaio para o teatro da escola da obra *As Aventuras de Ngunga* com os alunos. Zé, que se tornará amigo de Ndala, é o escolhido para representar o herói Ngunga. Os professores passam as mensagens do livro como metodologia para enaltecer a jornada heroica e exemplar de Ngunga, que o leva de um órfão de guerra para um homem que compreende o sentido de ser um autêntico angolano. Como segue no trecho abaixo:

*Professora:*

- Quem é que vai fazer a peça de teatro fiquem ali. Que é a peça que vamos fazer?

*Alunos:*

- As aventuras de Ngunga.

*Professora:*

- Que é que vai ser o Ngunga? Só um poder o Ngunga! E nós teríamos combinados na aula passada que o Ngunga seria o Zé.

*Alunos interpretando:*

- Por que está a chorar Ngunga?
- Dor no pé!
- Vamos para de chorar e levanta a perna. Tens uma grande ferida. É melhor ires para o socorrista!
- Não quero!
- Se não te tratares a ferida vai piorar e a perna vai inchar, tu vais ter febre.

- Que remédio vais por? Arde muito?
- Não tenhas medo! Um homem nunca pode ter medo, eu sei que tu ainda és pequeno, mas se tu veio sozinho à noite da tua aldeia tu vai ter medo de um tratamento.
- Ngunga, um guerrilheiro é sempre corajoso, tu és um verdadeiro combatente! Vamos lá o dia está para acabar em breve será noite.



Figura 11 – Stiiil do filme Na Cidade Vazia. Na escola, durante o ensaio da peça *As aventuras de Ngunga*.

Essa sequência do filme inicia uma série de contradições entre a visão do Estado com a realidade da vida urbana revelada pelo personagem do filme *Na Cidade Vazia*. Ndala vive um tempo histórico diferente de Ngunga, mas ambos se encontram perdidos em busca de retornar as suas origens. O filme remete as antigas representações advindas do processo de pós-independência para reinterpretar essas categorias em contraste com a sociedade angolana atual. De fato, o jovem Ndala vive um campo dramático diferente de Ngunga onde a *mise en scène* fornecida pela diretora é a própria cidade de Luanda em que o jovem órfão desloca o espaço real na busca de voltar para suas origens. Em outras palavras, a ficção mostra a realidade da

sociedade por meio de um drama pessoal. No entanto, o filme retorna ao passado de luta pela independência para comparar as relações com o presente do filme. A obra produzida em 2004 narra o drama para o público como se estivesse acontecendo em 1991. Assim, esse retorno ao passado faz com que a realidade contida no presente do filme seja dedicada à função de potencializar as mudanças da fase da luta pela independência com a vida urbana de Luanda.

Como visto no capítulo sobre o cinema pós-independência, a narrativa dada aos filmes de ficção recorre a militância, como também, adapta para o cinema o acervo da literatura luso-africana, deixando para os documentários a função de relatar a luta armada através de cine-jornais que mantêm a militância informada. De um lado, os jornais da Agência Geral das Colônias promovem a difusão das ideias coloniais, do outro, os escritores angolanos adaptam romances sobre a guerra e as novidades que acontecem em campo.



Fig. 12 – Na faixa superior, Ndala conversa com Antonio sobre o espírito dos mares. Na faixa inferior, Ndala fica fascinado pela pintura representando suas origens, no apartamento do comandante.

### ***Sobre a diretora***

Nascida em 1964, na província de Huambo (Angola), Maria João Ganga estudou cinema em Paris na *École Supérieure d'Études Cinématographiques* (ESEC). Sua carreira é marcada por diversas incursões no campo do teatro (é fundadora do grupo teatral Ulikanga) e do cinema, tendo participado como assistente de direção nas gravações do filme *Rostov-Luanda*, de Abderrahmane Sissako durante a fase final do ciclo do cinema pós-independência. *Rostov-Luanda* narra a busca de um antigo amigo do diretor que supostamente mora na Rússia. Durante essa busca, o filme atravessa personagens de diversas camadas sociais que foram afetados pela guerra: um órfão, um motorista de taxi, um alfaiate, um mecânico, um professor, um empresário e um empreiteiro. *Rostov-Luanda*, exibido para o público em 1997, expressa a desilusão de Sissako pelos processos de independência na África, se tornando um documentário que se volta para o drama do próprio diretor. Nessa fase, Maria João Ganga já vinha tentando viabilizar a produção do longa *Na Cidade Vazia*, que foi escrito em 1991 e finalizado somente em 2004, por falta de incentivo financeiro. Sem esquecer do engajamento da francesa Sarah Maldoror em seus filmes, *Na cidade Vazia* é o primeiro filme a ser produzido por uma cineasta angolana.

Maria João Ganga escreveu o roteiro do filme *Na cidade vazia* em 1991, uma fase em que a cidade de convivía com uma maciça migração rural devido à guerra civil. Luanda estava superlotada na zona urbana e o governo adotou o toque de recolher para controlar as ruas. Como o filme começou a ser produzido a partir de 2002, o cenário urbano apresentava mudanças consideráveis, entre elas o fim do toque de recolher, que se torna, como vimos, o *leitmotif* presente no título – cidade vazia, pela proibição das

peessoas circularem em suas ruas. Esse desafio é comentado pela diretora em entrevista<sup>22</sup>:

Luanda é a cidade que nós conhecemos, está abarrotada e superlotada e as cenas do meu filme era suposto passarem-se em 91, altura em que havia o recolher obrigatório, tu já não tens recolher obrigatório há muitos anos. Foi complicado, tivemos que fazer um apelo a Policia para fechar as ruas, porque as pessoas eram atraídas pelas luzes e por todo aparato cénico, agora acho que as pessoas foram de um comportamento digno e muito civilizadas...

Tens sempre um ou outro engraçadinho que procura dar nas vistas, como em todo o mundo, mas foi de um modo geral um ambiente fantástico. Olha, há um décor a qual faço referencia particularmente que é ali no “Hotel Luanda”, junto ao Museu de Antropologia, onde as pessoas colaboraram imenso ao ponto de eu ter figuração no filme de pessoas que ali mesmo se ofereceram para participar e acarinharam-nos sempre, apesar das imensas dificuldades que tem para viver ali...”

Nesses termos se exige uma interferência na composição urbana para adaptar o cenário do século XXI para o século XX, onde a diretora encontra um enorme desafio em criar a *mise em scene* de uma cidade vazia pelo toque de recolher em uma cidade superlotada. De certa forma, a direção de fotografia desvia o olhar do presente para dramatizar o passado com o intuito de potencializar a verossimilhança que a ficção exige em representar o angolano em uma fase pós guerra civil.

Intitulado pela crítica como um marco da retomada do cinema angolano, o filme não contou com a participação de angolanos na equipe técnica do filme, sendo necessário recorrer a profissionais no mercado internacional, como explica a diretora<sup>23</sup>:

---

<sup>22</sup>Disponível em:  
[http://www.angoladigital.net/artecultura/index.php?option=com\\_content&task=view&id=46&Itemid=41](http://www.angoladigital.net/artecultura/index.php?option=com_content&task=view&id=46&Itemid=41)

<sup>23</sup> Idem 19.

Vou confessar-te uma coisa, há um momento de grande tristeza, quando senti que não podia contar com técnicos angolanos, claro que está que com o cinema não se pode facilitar. Quando pensas num diretor de fotografia, onde que ele está? Há um bom, que é o Oscar Gil, mas quando comecei já não foi possível chegar a acordo com ele e nessa altura tinha já um contato com o Jacques Best que tinha estado em Angola com o Abderrahamane Sissako, porque com a equipe técnica não podes correr riscos, têm de estar bem rodados. E quando eu vou para uma primeira experiência em cinema, tenho de ter os melhores profissionais comigo, porque não pode haver hesitações. Mesmo quando fiz um apelo a gente que veio do teatro como eu, essas pessoas perceberam logo que o cinema é outra coisa com outro rigor e o seu empenhamento, traduz-se hoje numa grande recompensa, estamos a falar não só de atores, como de gente da produção, da eletricidade, etc ... toda a gente deu do seu melhor.

Dessa forma, o filme “Na Cidade Vazia” por sua narrativa melancólica e personagens desiludidos com a vida urbana, representa o fim de um discurso pós-independência que foi amplamente estetizado pelo cinema durante três décadas. O filme encerra o determinismo do Estado como grande realizador das expressões cinematográficas no país, cedendo lugar para uma nova geração que assume uma retomada mais profunda e livre de mediação estetizada pelas estruturas do poder.

#### **b) *A Guerra do Kuduro*, Henrique Narciso Dito (2009)**

##### ***Ficha técnica:***

Título: *A guerra do Kuduro*

Direção: Henrique Narciso Dito

Gênero: Ação – Musical

País: Angola

Ano: 2009

Característica: 101 min. – DVD – vídeo

Produção: EDD – Estúdio Dito & Dinho

Roteiro: Henrique Narciso Dito

Fotografia: Henrique Narciso Dito

Som: Oswaldo Juliano

Música: Henrique Narciso Dito

Montagem: Henrique Narciso Dito

Elenco principal: Tony Amado, Puto Mira, Herói, Presidente Gasolina, Jackson de Angola “Caniggia”, Nagrelha, Bruno King, Francesco Bruna.

Prêmios: Vencedor do Festival Internacional de Cinema de Luanda – Fic Luanda, 2009

### ***Sinopse***

O filme *A Guerra do Kuduro*, produzido em 2009 por Henrique Narciso Dito, registra a disputa do ritmo kuduro pelos grupos Os Lambas, moradores dos bairros do Sambizanga, e os Vagabandas, moradores do Rangel, nos subúrbios de Luanda. O filme conta a trajetória de jovens artistas moradores dos subúrbios e musseques (favelas) de Luanda que se manifestam através da dança os desejos de representar a comunidade local vencendo as batalhas de Kuduro que constantemente ocorrem nos subúrbios. Dentre esses jovens artistas, o Nagrelha, músico integrante do grupo “Os Lambas”, dramatiza sua própria vida. Não se trata, contudo, de uma narrativa claramente lineal, como vimos em *Na cidade vazia*. O filme dramatiza situações de vários personagens onde nenhum exerce o papel principal, isso faz que em diversos momentos a ficção se fragmente em pequenos dramas exigindo um esforço maior do espectador para ter a ilusão de continuidade durante a exibição.

As primeiras cenas se desenrolam em torno de três crianças que moram no mesmo subúrbio. Numa bela manhã, os três meninos se encontram para irem juntos à escola, aproveitando a caminhada para fazerem alguma traquinagem. Na saída da escola, um adulto, que está correndo da polícia, abre a mochila de um deles e larga uma arma nela.

Trata-se do personagem do Tony Amado, que interpreta a alegoria de sua própria história como precursor do Kuduro, numa animada perseguição policial. Mais adiante vemos essa mesma criança negociando com um traficante a venda da arma e uma cena pastelão envolvendo os pais dessa criança. Vemos, ainda, as três crianças ensaiando uma dança na rua, ficando apenas de cueca para treinar movimentos de quadris. A dança e a aparição de Tony Amado nos informam que esses meninos vivem suas infâncias já imersos na cultura do Kuduro. Essa sequência inicial de cenas, igualmente, nos diz que estamos diante de uma narrativa ágil, livremente inspirada em clichês do cinema de Hollywood, calcada no cotidiano do subúrbio e com alto grau de comicidade.

Em seguida, o diretor dá dois rápidos saltos no tempo e nos situa no presente (provavelmente 2009). Sugere-se que as crianças tornaram-se jovens e procuram ganhar a vida e a fama no mundo do kuduro. É lançado o desafio para que os grupos do Sambasama e do Rangel se enfrentem e o cantor Nagrelha, um dos protagonistas da história, o aceita. Uma das tramas principais desta parte do filme revive o clichê do amor proibido entre Nagrelha, dos Lambas, e uma jovem do grupo do Vagabandas do Sambizanga. À lá *West Side Story*, o romance dos dois jovens apaixonados terminará na morte da garota e numa busca por vingança. Mas esta trama se vê entrecortada por várias outras que mostram diversas facetas da vida nos subúrbios. Henrique Narciso Dito nos conduz, deste modo, ao interior dos bailes onde ocorre os grupos de kuduro duelam entre si. Vemos os cantores se apresentando, jovens e crianças dançando e a animada plateia torcendo por seus grupos respectivos. O diretor nos mostra, também, a perseguição policial a este ritmo, estabelecendo uma forte caricatura do cinema policial americano, de certa forma essa caricatura contorna o conflito com o Estado em representar a polícia angolana como ela é no cotidiano. Mas o fio condutor se estabelece nas rivalidades entre os grupos dando título ao filme.

*A Guerra do Kuduro* é um filme do gênero de ação, com reminiscências do musical. As cenas de perseguição e o enredo do filme remetem às referências dos clichês de Hollywood, expressando as tensões da vida urbana em Angola através de uma linguagem mais acessível ao entendimento por parte do público. Essa simplificação das obras atrai o entretenimento pelas cenas de ação. Da mesma forma, consegue mostrar a dinâmica nas periferias através do controle do tráfico de drogas e na música como meio de afirmar o poder através das batalhas de Kuduro.



Fig. 13 – A rivalidade nas guerras do Kuduro se dão pelo encontro dos grupos do Sambizanga e do Rangel.

### ***Referências e contexto***

O Kuduro é um estilo angolano inicialmente protagonizado pelo dançarino Tony Amado, que revolucionou as batidas Tecno e House nos anos 80 com novos passos que viraram febre nos musseques e no centro urbano de Luanda. As coreografias e os passos consistem em flexionar os joelhos e as pernas sempre deixando o quadril rígido. Por isso, Tony Amado intitulou o ritmo de Kuduro, que significa “quadril duro”. O ritmo virou

tendência musical e se difundiu por todo o continente africano, bem como, os países da língua portuguesa até atingir a vanguarda internacional do pop com músicos como M.I.A. e o Buraka Som Sistema. Em Angola, a influência e reconhecimento que essa dança provoca nos musseques eleva o ritmo à categoria de fenômeno cultural capaz de reinventar as linguagem artística no país, influenciando a dança, música, artes visuais e o teatro. O ritmo do kuduro mistura a cultura da música eletrônica com o folclore de Angola para representar a vida nos musseques, letras são cantadas em português e na língua nativa viabilizando nas comunidades locais a transmissão de tradições entre os distritos de Luanda, assim, por meio de uma estética proveniente da cultura global, o Kuduro difunde para a sociedade representações da cultura dos antepassados.

Essas novas representações das tradições incorporadas à cultura global pela juventude angolana, remetem ao termo *retomada da iniciativa* cunhado por Balandier e utilizado por Carlos Serrano para explicar o movimento literário *Vamos Descobrir Angola*, encabeçado por intelectuais para combater a negação da cultura local pelos portugueses a partir de 1948. Sobre essa retomada, Serrano afirma:

é, uma transformação da consciência que produz efeitos práticos que não são da mesma ordem que o sistema pré-colonial, nem de uma nova ordem arbitrária. É porém, um movimento interno na consciência coletiva, que faz passar de uma ordem antiga a uma ordem de devir. (SERRANO, 2008, p. 66)

Entendendo que o Kuduro, assim como as outras expressões que emergem dos musseques, escapam do trauma de olhar para o passado colonial como ruptura irreparável no modo de vida pré-colonial do povo angolano, dessa forma, essa nova geração se apropria de todos retalhos disponíveis da sociedade para processá-los em seus suportes digitais, devolvendo suas representações mistas de características locais e globais, pré-coloniais e pós-coloniais.

No caso do cinema, o Kuduro se transforma em tema para uma série de filmes que dão mais atenção para os personagens de sua localidade do que para a valorização da identidade nacional. Através do kuduro, as relações na vida urbana podem ser registradas sem o peso do tema da pós-independência ou da Angola exótica em relação ao processo civilizatório. De certa forma, o cinema angolano se concentra no presente de seus atores e na performance deles em seu campo dramático, quase como um diário. Alguns filmes dão a sensação de se estar assistindo a uma compilação de pequenas vídeos postados em episódios nas redes sociais.

No entanto, a obra serve como meio de acompanhar o fenômeno do empoderamento de uma geração, através do acesso a dispositivos digitais, dando oportunidade de construir um processo de auto-representação onde os personagens dramatizados na *mise en scène* incorporem de fato a realidade que eles convivem no dia a dia.

Novos temas surgem se desconectando das representações vindos do processo pós-colonial e se voltando para uma cultura periférica global fomentadora de sub-culturas locais. Esse fenômeno digital chamado de *Global Guettotech*, acontece nos musseques em Luanda e em várias periferias no mundo, impulsionando o surgimento de novas manifestações estéticas e culturais. Esse fenômeno se dá pela proliferação das tecnologias digitais entre a população das periferias, em específico pela internet que assume o protagonismo do espaço público trazendo uma forma de difusão da produção artística. A partir desse ponto, os jovens mantêm uma relação em grupos mais fortes no campo virtual capaz de coordenar a convivência no espaço público que se transforma em campo para as disputas musicais de Kuduro.

### ***Sobre o diretor Henrique Narciso Dito***

Henrique Narciso Dito trabalha no departamento de ficção da televisão pública de Angola (TPA), começou como operador de câmera e posteriormente se tornou realizador do programa *Conversas no Quintal* e montador do programa *Vozes do Semba*. Suas referências cinematográficas mostram como a nova geração se volta para uma cultura global, considerando como grandes realizadores diretores como Steven Spielberg e Mel Gibson. Nos seus primeiros filmes - *Situações Inesperadas*, *Assaltos em Luanda 1 e 2* e *Alta Temperatura* - podemos notar forte influência dos filmes de ação.

Em relação às ficções do cinema da pós-independência, Henrique Narciso Dito considera os filmes com pouca criatividade e sem apelo para conquistar o público no país. Narciso reflete:

A nossa ficção tecnicamente e materialmente está boa, mas é muito enfadonha. O Angolano gosta mais de dinâmica. Temos de dar mais vida às nossas séries e novelas. Os realizadores tem de ser mais criativos e, ter em conta as marcações, o que é muito importante. Marcação é sobretudo dinâmica, diferente da estética enfadonha que se observa nas nossas novelas e no nosso cinema.<sup>24</sup>

Outro ponto que Henrique considera como responsável pela falta de identificação do público angolano aos filmes se dá devido as ficções geralmente terem uma narrativa distante do drama da sociedade angolana: “É necessário que se aposte na formação da juventude. Na minha opinião, a nossa ficção é dominada por realizadores estrangeiros e é por isso que não refletem o espírito e a realidade do angolano”, afirma Dito.

---

<sup>24</sup> Disponível em: <http://spiritosanto.wordpress.com/2010/12/30/assaltos-em-luanda/>

## 4.1 - CHOQUE DE GERAÇÕES

Para apontar o distanciamento que a produção cinematográfica faz em relação aos discursos pós-coloniais e ao mesmo tempo aos símbolos nacionais, faremos uma comparação entre os filmes *Na Cidade Vazia* e *A Guerra do Kuduro* a partir de certas categorias reveladoras das mudanças das representações nos filmes. Partimos da compreensão de que ambos os filmes constituem exemplos de uma gradativa ruptura com a intelectualidade pós-colonial, sendo que no primeiro notamos a construção de uma narrativa como desencanto da pós-independência e no segundo filme a cultura periférica produzindo suas próprias representações.



Fig. 14 – Cartazes de divulgação dos filmes *A guerra do Ku-duro* e *Na cidade vazia*

## Crianças e jovens

Crianças e jovens têm um importante papel nos dois filmes em análise, embora de maneiras diferentes. *Na Cidade Vazia* constrói sua narrativa em cima do percurso de uma criança órfã. É a partir do olhar dela que percebemos a cidade de Luanda e seus diversos personagens. Ela é a

protagonista da história, o personagem com o qual a diretora pretende construir o elo de identificação e empatia com o público. Já em *A Guerra do Kuduro*, as crianças estão presentes no início da narrativa, mas logo se transformam em jovens. São os jovens, e não as crianças, os que conduzirão a maior parte do enredo.

Crianças e jovens são categorias relevantes para pensar/representar/veicular imagens da identidade nacional dos povos. De um ou de outro modo, crianças e jovens são recorrentemente apresentadas como o futuro da nação. Mas a escolha de um ou outro grupo etário pode trazer diferenças na forma como tal futuro é apresentado. Crianças são geralmente associadas à inocência, à possibilidade de renovação cíclica da vida, inspiram cuidados e se tornam a continuidade melhorada de seus pais. Mas crianças também podem significar desamparo e ameaça, se afastando das representações benéficas e esperançosas – como foi possível ver nas imagens construídas no Brasil em relação às chamadas “crianças de rua” dos anos 1980<sup>25</sup>. Já os jovens, do modo como foram sendo representados a partir da segunda metade do século XX e até nossos dias (Feixa, 1998), são metáforas de mudanças, pondo em questão a continuidade social. Essas mudanças podem ser desejadas, se os jovens se apresentarem deste modo como a esperança ou a promessa da nação, ou pelo contrário ameaçadoras, sugerindo a ruptura social. Vejamos até que ponto essas representações podem ser encontradas nos filmes analisados.

*Na Cidade Vazia* temos um discurso bem definido sobre o legado que foi deixado em Angola no pós-guerra: um país destruído, repleto de órfãos que tiveram seus pais mortos em combate ou tiveram suas aldeias destruídas pelas forças colonizadoras. O personagem de Ndala, perdido em Luanda, desloca-se no espaço do filme com um tradicional carrinho

---

<sup>25</sup> Para uma análise sobre a mudança nas representações da infância, ver o clássico estudo de P. Ariès (1986).

artesanat que traz da província de Bié. Brinquedo que é cobiçado pelos adultos da cidade com o intuito de revender para os estrangeiros missionários que se encontram no país, por uma boa quantia de dinheiro. Ndala é a imagem da inocência. A câmera explora com vontade seu olhar puro e sem malícia, mesmo exposto a situações que poderiam corrompê-lo. Assim, Ndala fica envergonhado quando uma das mulheres da casa de Rosita o tira para dançar Tsemba, em sensuais movimentos. Não parece compreender as implicações de participar com Joka de uma invasão domiciliar e atordoado depois de ter atirado numa pessoa, prefere se refugiar na imagem mítica do passado do que fugir adiante. Não há futuro em Ndala. Não há possibilidade dessa criança/país virar um adulto algum dia, pois é esmagado pela crueldade ao seu redor.

Luanda se transforma numa cidade de refugiados e as crianças representam a ingenuidade da cultura angolana vinda das províncias que se choca com um novo modo de vida ocidental e corrompido. Todas as crianças do filme, de um modo ou de outro, são exploradas pelos adultos, existindo poucas figuras de proteção: o pescador, a freira e, embora com uma rápida passagem, a professora da escola. Crianças que andam em bandos precisam “se virar” vendendo cigarros nas ruas; são agressivos com quem entra no seu território. A figura de Rosita, e sua demanda para que Ndala venda cigarros nas ruas, sugerem que mesmo as crianças sozinhas em bandos devem prestar contas a algum adulto, que lhes vende a mercadoria. Zé, por sua vez, vive sob os cuidados de uma madrinha que o explora no serviço doméstico. Numa das cenas do início do filme, a madrinha está fazendo as unhas e reclamando com outras mulheres sobre a preguiça de seu afilhado. Uma cena cotidiana que contrapõe a indolência da mulher à exploração do jovem e reafirma, ao mesmo tempo, que aquela atitude não é algo isolado, e sim partilhada por outras mulheres e seus respectivos afilhados. Zé, entretanto, tem uma inserção institucional diferente daquela de Ndala – ele

está na escola, onde aprende os valores da Angola pós-independência e onde pode, talvez, construir um futuro melhor para si. Retomando a ideia de criança como o futuro da nação, vemos que *Na Cidade Vazia* problematiza o porvir de Angola pela dificuldade ou até inviabilidade representada por essa geração mais jovem.



Fig. 15 – Cenas do filme NA CIDADE VAZIA vemos o jovem N'dala conhecendo a cidade de Luanda e observando outras crianças de rua forçadas a trabalhar para os adultos.

Na *Guerra do Kuduro*, as crianças são amparadas pela família e pelo crime organizado. Na vida familiar são representadas como filhos rebeldes e nas ruas praticam pequenos delitos que vão se refinando na medida em que crescem. A família é representada por pais que não compreendem a nova dinâmica dessa juventude que estabelece sua existência a partir das disputas do espaço urbano e da ostentação do seu status de poder no grupo de amigos que convivem. Dessa forma, a família se encontra confinada as residências protegidas do caos desse novo mundo e os jovens se estabelecem como donos das ruas.



Fig. 16 – Nas cenas de A GUERRA DO KUDURO na cidade repleta de jovens, cerca de 60% da população do pós-guerra são de jovens até 20 anos que dominam as ruas.

## Os jovens

Como dito no capítulo sobre a retomada, observamos uma forte mudança na cultura configurativa que parte dos jovens a criação de suas referências locais e isso impõe um choque com a geração anterior que sente no Kuduro uma afronta as tradições nacionalistas. A cultura periférica se estabelece como vanguarda para significar uma nova geração que hoje tem recursos técnicos para se auto-representarem perante a sociedade. O cinema funciona como espelho onde esses jovens podem se ver como parte integrante de um discurso que vai se organizando e amadurecendo. Da mesma forma, esse espelho do cinema reflete essa tensão entre as tradições contidas nos mais velhos e na modernidade contida nos jovens.



Fig. 17 – Choque de Gerações entre Kuduristas e os mais velhos que defendem costumes tradicionais.

## Grupos

Nessa categoria, as diferenças se acentuam em relação aos donos da vida urbana. *Na Cidade Vazia* mostra Luanda com o aparelho do Estado militarizado nas ruas, a ordem é definida pela força e disciplina. Nas cenas retratando a sala de aula, os professores interpretam um falso controle sobre os alunos nas aulas ministradas sobre a história do país, uma empolgação que ironiza a realidade contida na peça que eles interpretam sobre *As aventuras de Ngunga*, onde o personagem da obra de Pepelata foge em diversos momentos da escola ministrada pelas forças de libertação de Angola.

Na *Guerra do Kuduro*, os alunos na escola são representados como estudantes desinteressados nas aulas, com professores que aconselham mais que ensinam as disciplinas. O que se nota por parte dos alunos é uma aplicação de uma cultura de rua em detrimento do controle do Estado nas instituições públicas. Para normatizar as ruas, o Estado surge no estereótipo do típico policial investigador de filmes de ação, que persegue e vai montando uma investigação para combater as atividades ilegais dos

grupos de kuduristas nos municípios de Luanda, bem como, pequenos delitos que contam com humoradas perseguições no centro de Luanda.

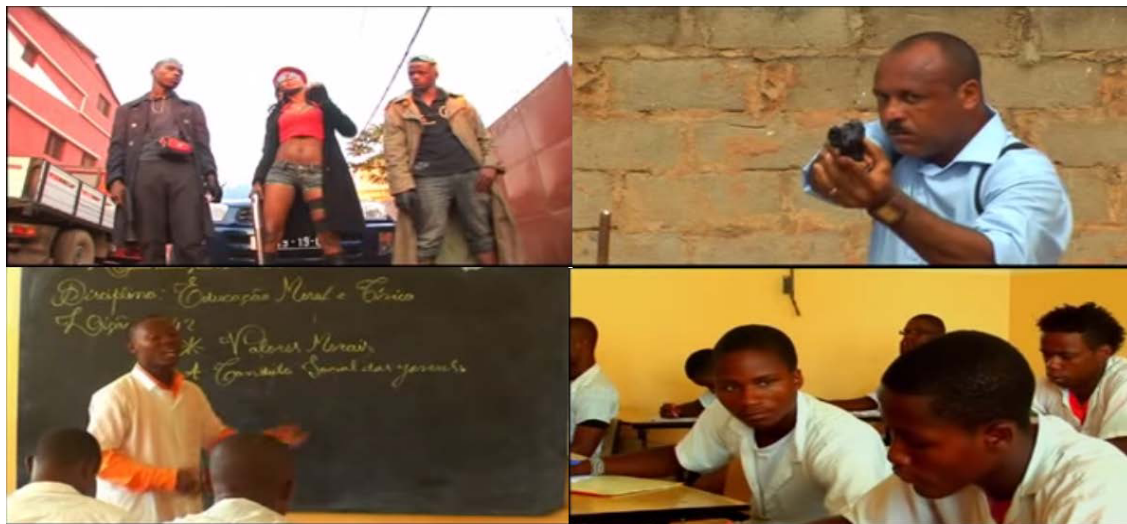


Fig 18 – Novos valores deslocam a transmissão oral da cultura cedendo espaço para uma cultura periférica global que se comunica através da mídia de massa.

## Dança

O filme insere o Kuduro na criminalidade como um objeto que expressa as rivalidades entre os jovens. As disputas de Kuduro substituem a luta armada, visto que, pela dinâmica do filme, os kuduristas ostentam um estilo de vida ligado ao controle e poder dos territórios que vivem. Dessa forma, as peculiaridades de cada grupo kudurista se destacam a partir da performance de assimilação da cultura pop e seu poder de síntese para uma versão local, ao mesmo tempo, capaz de transpor as fronteiras nacionais por meio de acessos pela internet. Na *Guerra do Kuduro*, o que se disputa é a legitimidade e soberania quanto a essa compreensão do que é ser um agente contemporâneo da cultura globalizada. Reforçando o que já foi dito no início do capítulo, advindos do fenômeno intitulado *Global Guettotech*, que no âmbito da música, esse fenômeno sobrepõe a visão da *World Music* que tende a rotular a estética das subculturas a uma categoria já existente na cultura dominante. O Kuduro seria o feedback dessa influência dominante

assimilada e retornada pela cultura local em uma nova estética que emana de diversos pontos dos subúrbios e musseques que competem ao mesmo tempo que criam atualizações entre si.

No filme *A Guerra do Kuduro*, algumas cenas destacam esse fenômeno do *Global Guettotech* com a *World Music*, como no caso do encontro dos kuduristas *Príncipe Ouro Negro* e *President Gasoline* que ensinam *Michael Jackson* a dançar Kuduro. Essa troca de saberes entre o emissor da cultura dominante e o receptor que se apropria do modelo estético, empondera a juventude que utiliza o fenômeno digital para aferir seu grau de modernidade em relação aos imperativos culturais do ocidente.



Fig 19 – Da World Music a Guettotech, os jovens se identificam com os ícones do pop mundial.

Da mesma forma, notamos como a juventude angolana representa seu cotidiano a partir dessas disputas de Kuduro e como o Estado se apresenta em relação a essa forma de expressão urbana. Unido os clichês de perseguição policial, o personagem de Tony Amado, o inventor do Kuduro, foge da polícia por ter roubado uma bolsa escolar, nota-se já um elemento simbólico entre os artistas do Kuduro e a marginalidade nesse ponto. Pois

mesmo interpretando um personagem no filme, Tony Amado se auto-representa quanto a censura da polícia a sua dança, o roubo que o mesmo executa no filme se torna recurso para deslocar a sequências de ação no filme, enquanto que nessa sequencia de ação simbolicamente se trata de dramatizar a censura ditada pelo Estado para a juventude.



Fig 20 – Tony Amado, inventor do Kuduro, em sequências cômicas, foge da repressão.

*“Na Cidade Vazia”* a música também se encontra no campo diegético - os personagens escutam o Semba em um boteco de rua onde dançam embriagados para esquecer as dificuldades. O jovem Ndala é convidado a dançar com um adulto. Acanhado, não demonstra noções de que a dança seja um objeto de recreação e expressão corporal. Diferente da *Guerra do Kuduro* onde os adultos não entendem o universo da nova geração angolana, *Na Cidade Vazia* é o jovem Ndala que não enxerga as formas de expressão urbana por estar em um lugar bastante diferente de sua província natal, Bié. Esse distanciamento da cultura angolana acentua a ingenuidade do Ndala. Dessa forma, temos uma inversão do discurso da geração que

controla as representações urbanas a partir do cinema produzido por kuduristas e jovens cineastas dos musseques.



Fig 21 - Ndala vive em mundo de regras estabelecidas pelos adultos remanescentes da guerra civil.

## MULHERES

Existem diferenças significativas nas representações de gênero e raça entre os dois filmes. No filme *Na Cidade Vazia* se estabelece uma relação polarizada na representação das mulheres que assumem no papel de uma freira missionária que ajuda crianças órfãs de guerra e no papel de prostitutas. Sem descartar o papel fundamental da mulher como diretora e roteirista do filme, notamos que as mulheres são representados no extremo entre santa e pecadora, onde a raça também se encontra implícita nessa relação: a freira branca, exerce o papel de missionária sempre em busca de salvar o jovem perdido e retirá-lo do perigo das ruas de Luanda. As negras são representadas por prostitutas embriagadas, a dona do prostíbulo rejeita em acolher o jovem *Ndala* que por intermédio do amigo que conheceu na cidade tenta abrigo no seu prostíbulo.



Fig 22 – Estereótipos extremos entre mulheres brancas e negras no filme.

No caso do filme *A Guerra do Kuduro*, notamos novas organizações nas relações de gênero onde a mulher tem uma representação sem os estereótipos extremos. Como na sequência de Manvara, o alfaiate, que seduz uma dançarina do Kuduro tirando suas medidas e é flagrado pela esposa traída que o segura pelos genitais dominando-o e interrogando-o pelos motivos da traição. A mulher em uma mesma cena apresenta duas dimensões sendo dominada e dominadora do sexo biológico. A sequência do alfaiate Manvara funciona como categoria descritiva da realidade social e concede uma nova visibilidade as mulheres.



Fig 23 – Sequência da Manvara, o alfaiate, descreve a nova relação da mulher na sociedade angolana.

Em outra sequência, notamos a inversão de gênero na traição, onde nesse caso, um dos líderes kuduristas executa a sua namorada e seu amante. O que notamos que mesmo as mulheres exercendo determinado poder no filme, o que se pode constatar é que a figura da mulher se encontra a mercê do protagonismo do homem no enredo.



Fig 24 – A figura da mulher se fortalece na retomada, mas ainda se encontra a mercê do protagonismo machista no filme.

Outro momento, notamos que o amor proibido entre o personagem Nagrelha e a garota do grupo rival provoca um combate

armado entre os bairros que culmina num final trágico para os dois. Através desse clichê, a mulher é representada como objeto numa sociedade machista, onde o amor proibido por imposição de seu parente acarreta dela ser considerada uma traidora do movimento e inimiga do grupo do qual fazia parte. Com ajuda da mãe, a jovem consegue fugir com Nagrelha para longe dos bairros violentos

#### 4.2 - CONTRASTES

Essa ruptura no modelo tradicional do cinema angolano, com forte tradição política, se por um lado distancia o espectador da tomada de consciência da história na luta pela liberdade do país, por outro, situa o cinema angolano como uma nova vanguarda experimental na África, livre da estetização política difundida pelo MPLA através das artes. Seja no filme *Na Cidade Vazia*, que representa seus personagens por meio da memória de um regime, ou *Na Guerra do Kuduro* que representa a própria vida dos atores. A retomada do cinema angolano estabelece uma nova fase na cultura periférica, sendo um meio capaz de fornecer aos pesquisadores como essa nova geração vê, sente e significa sua realidade.

As interpretações feitas nessa pesquisa se concentraram em compreender a tensão que provocou a mudança de um cinema engajado nos objetivos da independência e manutenção da nação para um cinema voltado para narrar os dramas dos indivíduos. É fato que o longo período de guerra civil paralisou completamente as atividades cinematográficas deixando o legado para uma população onde 60% dos habitantes no pós-guerra tinham menos de 20 anos. Uma fase de pacificação que impôs um regime onde não podia utilizar equipamento de filmagem na zona urbana com o risco de ter o equipamento confiscado pelos militares para conter qualquer disseminação de discurso além do controlado pelo governo.

Essa juventude que agora volta munida graças às tecnologias digitais participa ativamente do advento desse fenômeno que empondera a cultura periférica global. Tem todos os méritos por retomar o cinema angolano como uma nova onda de produção independente da influência do Estado, muitas vezes, contando com ajuda financeira de familiares dos integrantes do filme para viabilizar suas produções. Notamos que nesse longo processo de atividades cinematográficas no país, o discurso da produção passou das mãos dos colonizadores para o controle do Estado revolucionário e no pós-guerra, tem a retomada do cinema por iniciativa dos subúrbios e musseques que conseguem atravessar as camadas sociais do país com uma nova linguagem que dialoga e informa o público quanto a situação que essa juventude vive.

## REFERÊNCIAS

**ABRANTES, Mena. Para uma história do Cinema Angolano.** Luanda: EAL, Edições de Angola, 2008.

**AUMONT, Jacques. Dicionário teórico e crítico de cinema.** Michel Marie; tradução Eloisa Araújo Ribeiro - Campinas, SP: Papirus, 2003.

**AUMONT, Jacques. A Imagem.** Campinas: Papirus, 1993.

**CANEVACCI, Massimo. Antropologia do cinema.** São Paulo: Editora Brasiliense S.A, 1990.

**CRUZ, M. José; ABRANTES, M. José. Cinema em Angola.** Luanda: Edições Chá de Caxinde, 2002.

**DE FRANCE, Claudine (org). Do filme etnográfico a antropologia fílmica.** Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2000.

**DUARTE, Ruy. International Festival Ethnographic Film, Anthropology Today,** vol.7, n. 3, Londres: Royal Anthropological Institut, 1991.

**FREIRE, Marcius; LOURDOU, Phillipe (orgs). Descrever o Visível: cinema documentário e antropologia fílmica.** São Paulo: Estação Liberdade, 2009.

**GONÇALVES, José. O Descontínuo Processo de Desenvolvimento Democrático em Angola.** Conferência sub-regional África Austral – Caberone – 18/19 Outubro de 2003. Conselho para o desenvolvimento da pesquisa em ciências sociais na África – CODESRIA.

**GUIMARAES, M. José. A difusão do nativismo em África, Cabo Verde e Angola - séculos XIX e XX.** Universidade de Lisboa, Portugal, 2006.

**HALL, Stuart. A identidade Cultural na Pós-Modernidade .** Tradução de Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A Editora, 2005.

**HOBSBAWN, Eric e RANGER, Terence (orgs.) A invenção das tradições.** Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra S.A, 1997.

**KELLER, Douglas. A cultura da mídia: Estudos culturais, identidade e política entre o moderno e o pós-moderno.** Bauru, São Paulo: EDUSC, 2001.

**LÉVI-STRAUSS, C. A Antropologia Estrutural.** 6ª. Ed. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2003.

**MEDINA, João. Gilberto Freyre contestado: o lusotropicalismo criticado nas colônias portuguesas como álibi colonial do salazarismo.** Revista USP, São Paulo, n.45, p.48-61, maio 2000.

**MELEIRO, Alessandra (org.). Cinema no Mundo: indústria, política e mercado: África.** São Paulo: Escrituras Editora, 2007.

**MILHEIROS, Mário. Notas de Etnografia Angolana.** Instituto de Investigação Científica de Angola. Luanda, 1967.

**REYNA, Carlos. Cinema e Antropologia: Algumas considerações metodológicas, epistemológicas, encontros e desencontros.**

**VANOYE, Francis; GOLIOT-LETE, Anne. Ensaio sobre a análise fílmica.** Campinas: Papyrus, 2002.

**SERRANO, Carlos. Angola – Nascimento de uma Nação.** 1. Edição: Luanda, 2008.

**SHOHAT, Ella; STAM, Robert. Crítica da imagem eurocêntrica.** Tradução: Marcos Soares. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

**TURNER, Victor. Dramas, campos e metáforas: ação simbólica na sociedade humana;** Tradução de Fabiano de Moraes, Niterói: Editora da Universidade Federal Fluminense, 2008.

**VANOYE, Francis; GOLIOT-LELE, Anne. Ensaios sobre a análise fílmica.** Campinas - SP: Papyrus, 2012.

**VIDAL, Nuno; DE ANDRADE, Justino Pinto (orgs). Sociedade Civil e Política em Angola: Enquadramento Regional e Internacional.** Universidade de Coimbra e Universidade Católica de Angola, 2008.

**VIEIRA, Patrícia. O Império como Fetiche no Estado Novo: Feitiço do Império e o Sortilégio Colonial.** Georgetown University, Portuguese Cultural Studies, 2010.

## **ACESSOS:**

### **Caderno especiais – Dossier Online**

<http://www.opais.co.ao/pt/dossier/?det=6311&id=1928>

### **Jornal de Angola Online**

[http://jornaldeangola.sapo.ao/17/0/profissionais\\_dos\\_audiovisuais\\_obrigados\\_a\\_exibir\\_identificacao](http://jornaldeangola.sapo.ao/17/0/profissionais_dos_audiovisuais_obrigados_a_exibir_identificacao)

### **Divisão de atos internacionais**

[http://www2.mre.gov.br/dai/b\\_ango\\_60.htm](http://www2.mre.gov.br/dai/b_ango_60.htm)

### **Documentário Proibido em Angola**

<http://club-k-angola.com/index.php/mais-categorias/preto-a-branco/9-preto-e-branco>

#### **Entrevista Maria João Ganga**

[http://www.angoladigital.net/artecultura/index.php?option=com\\_content&task=view&id=46&Itemid=41](http://www.angoladigital.net/artecultura/index.php?option=com_content&task=view&id=46&Itemid=41)

#### **Entrevista Henrique Narciso Dito**

<http://spiritosanto.wordpress.com/2010/12/30/assaltos-em-luanda/>

#### **O Abre-surdo**

<http://abre-surdo.blogspot.com.br/2005/02/zez-gamboa-o-heri.html>

#### **Entrevista Hochi-Fu**

<http://www.platinaline.sapo.ao/index.php/component/k2/item/590-entrevista-exclusiva-hochi-fu/590-entrevista-exclusiva-hochi-fu>

#### **Jornal de Angola – Cinema angolano regressa as telas**

[http://jornaldeangola.sapo.ao/17/0/cinema\\_angolano\\_regressa\\_as\\_telas](http://jornaldeangola.sapo.ao/17/0/cinema_angolano_regressa_as_telas)

#### **Jornal de Angola – Cinema nacional com elevada produção**

[http://jornaldeangola.sapo.ao/17/0/cinema\\_nacional\\_com\\_elevada\\_producao](http://jornaldeangola.sapo.ao/17/0/cinema_nacional_com_elevada_producao)

#### **Angola Digital**

[http://angoladigital.net/artecultura/index.php?option=com\\_content&task=view&id=46&Itemid=41](http://angoladigital.net/artecultura/index.php?option=com_content&task=view&id=46&Itemid=41)

#### **Jornal de Angola Online**

<http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:BQ4rQpwPvs0J:jornaldeangola>

#### **Angobaixa**

<http://angobaixa.blogspot.com.br/2010/02/guerra-do-kuduro-filme.html>

#### **Revolução e pós-colonialismo numa cidade ainda vazia – Robson Lacerda**

Dutra. Unigranrio.

[http://setorafica.letras.ufrj.br/mulemba/artigo.php?art=artigo\\_9\\_11.php](http://setorafica.letras.ufrj.br/mulemba/artigo.php?art=artigo_9_11.php)

#### **Contribuições e deficiências da abordagem transcultural**

[http://rcs.ufc.br/edicoes/v2n2/rcs\\_v2n2a8.pdf](http://rcs.ufc.br/edicoes/v2n2/rcs_v2n2a8.pdf)

#### **Movimento Kudurista: uma nova linguagem na expressão cultural urbana de Angola.**

[http://abralic.org.br/anais/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/SIMONE\\_CONCEICAO.pdf](http://abralic.org.br/anais/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/SIMONE_CONCEICAO.pdf)

**FILMOGRAFIA:**

**O Herói.** Direção de Zezé Gamboa. Produtora: David & Golias. Angola, França, Portugal. Longa metragem. 2004.

**Kiari .** Direção de Mario Bastos. Produção: Jordan Cohen. Academia de Nova York. Curta metragem. 2007.

**A Guerra do Kuduro.** Direção de Henrique Narciso Dito. Luanda, Angola. Longa metragem. 2009.

**Assaltos em Luanda.** Direção de Henrique Narciso Dito. Luanda, Angola. Longa metragem. 2007.

**Na Cidade Vazia.** Direção de Maria João Ganga. Angola, Portugal. Longa metragem. 2004.

**Off the Beaten Track** - A documentary by Buraka Som Sistema. Direção de João Pedro Moreira. Produção: Pedro Trigueiro. Portugal. 2013.