



Sarah Maldoror: crítica ao colonialismo português nas obras *Monangambé* (1968) e *Sambizanga* (1972)
Sarah Maldoror: Critique of Portuguese Colonialism in the Works *Monangambé* (1968) and *Sambizanga* (1972)

Renata Dariva Costa¹

Artigo recebido em: 29/06/2023

Artigo aprovado em: 19/08/2023

Resumo: O objetivo central deste trabalho é trazer uma abordagem histórico e social das obras cinematográficas da cineasta Sarah Maldoror (1939-2020) intituladas *Monangambé* (1968) e *Sambizanga* (1972). Ambas as obras são adaptações de romances do escritor Luandino Vieira, *O fato completo* de Lucas Matesso (1967) e *A vida verdadeira de Domingos Xavier* (1961), respectivamente. Sarah Maldoror realiza as primeiras obras filmicas em Angola antes da criação do Instituto Angolano de Cinema (IAC) e Laboratório Nacional de Cinema (LNC), ambos os aparelhos surgidos após a independência de Angola (1975).

Palavras-chave: Cinema, Angola, Produção.

Abstract: The central objective of this work is to bring a historical and social approach to the cinematographic works of filmmaker Sarah Maldoror (1939-2020) entitled *Monangambé* (1968) and *Sambizanga* (1972). Both works are adaptations of novels by writer Luandino Vieira, *Complete Fact* of Lucas Matesso (1967) and *True Life* of Domingos Xavier (1961), respectively. Sarah Maldoror made her first film works in Angola before the creation of the Instituto Angolano de Cinema (IAC) and Laboratório Nacional de Cinema (LNC), both devices that emerged after Angola's independence (1975).

Key-Words: Cinema, Angola, Production.

¹Renata Dariva Costa é doutoranda em História pela Universidade Federal de Santa Catarina. Membro do Laboratório de Estudos de História da África da UFSC e do Núcleo de Estudos de Cinema e História da UFSC. Associada ao GT de História da África da ANPUH-SC e coordenadora do GT de História da África da ANPUH-RS. Membro vinculado ao grupo Áfricas (PUC-Rio/UERJ). Bolsista CAPES. Atualmente em processo de doutorado sanduíche na Universidade Autónoma de Lisboa. E-mail para contato: renata.dariva@gmail.com.



Sarah Maldoror esteve diretamente vinculada aos espaços de cinema argelinos e grande parte da sua formação cinematográfica ocorreu na União das Repúblicas Socialistas Soviéticas (URSS), onde estabeleceu contato com diferentes nomes como Serguei Guerassimov e Mark Donskoi, do qual era discípula, além de conhecer seu colega, Ousmane Sembène². Casa-se com Mário Pinto de Andrade, um dos principais líderes da fase inicial da propagação do MPLA³. Segundo Maria Piçarra⁴:

Sarah Maldoror, cujo nascimento ocorreu na ilha caribenha de Barbados⁵, adotou o nome artístico em homenagem a Isidore Ducasse (1846-1870), dito Conde de Lautréamont, autor d'*Os cantos de Maldoror* (1869). Nasceu no Caribe, no Arquipélago de Guadalupe, filha de mãe francesa e de pai natural da Ilha de Maria Galante, nas Antilhas Francesas. Em 1956, Maldoror foi uma das fundadoras do grupo *Les Griots* (Os Contadores de Histórias), a primeira companhia teatral “negra” da capital francesa, que promoveu a Negritude através de adaptações de Jean-Paul Sartre (1905-1980), Jean Genet (1910-1986) e Aimé Césaire (1913-2008), que lhe era próximo e sobre o qual fez alguns filmes.

Sarah Ducatos (Sarah Maldoror), apesar de ter sua origem de nascimento vinculada por hora a cidade de Guadalupe,⁶ esteve diretamente presente no movimento da *Négritude* e nos movimentos panafricanistas. Conforme Silva⁷, referindo-se à *Compagnie d'Art Dramatiques Griots* (Les Griots):

O núcleo do coletivo era formado pela cantora haitiana Toto Bissainthe, o imigrante da Costa do Ouro Timité Bassori e o senegalês Ababacar Samb Makharam, além de Maldoror e, posteriormente, Robert Liensol, de Guadalupe. Todos participavam dos eventos organizados

² Ousmane Sembène para muitos pesquisadores é considerado o “pai dos cinemas africanos”. Em virtude disso, foi realizado uma obra cinematográfica contanto um pouco sobre a trajetória do cineasta senegalense com o nome *Sembène! O pai do cinema africano* (2015), com direção e roteiro de Samba Gadjigo e Jason Silverman. Além desta obra há o filme documental dirigido por Ngugi Wa Thiong’o e Manthia Diawara, *Sembène: The Making of African Cinema* (1994). Maldoror, ainda, é a única diretora “angolana” citada na obra de Paulin Vieyra em *Le Cinema Africain des origines à 1973*. Paulin Vieyra também é visto como um dos “pais” dos cinemas africanos. Um pouco mais sobre o cineasta pode ser verificado no ensaio de Correa (2022) na plataforma Transatlantic Cultures. Disponível em: <https://www.transatlantic-cultures.org/en/catalog/paulin-soumanou-vieyra> Acesso em 27 de junho de 2023. A diretora ainda é citada em obras importantes sobre o cinema negro como *Black African Cinema* (1994). Ver: UKADIKE, Nwachukwu Frank. *Black African cinema*. Berkeley/Los Angeles/London, University of California Press, 1994.

³ PIÇARRA, Maria. Os cantos de Maldoror: cinema de libertação da “realizadora romancista”. *Mulemba*, n.17, julho/dezembro 2017, (p. 14-15).

⁴ *Ibidem* (p.15).

⁵ A questão da origem do nascimento de Sarah Maldoror diverge em relação a Guadalupe e a França. Segundo entrevista realizada com sua filha, ela afirma que a sua mãe se sentia (em relação a sua identidade) pertencente a todo lugar, como veremos a seguir.

⁶ Em entrevista a sua filha, comentando acerca da nacionalidade de sua mãe: “Ainda que ela não seja africana de nascimento, suas origens, seu trabalho e seu interesse pela causa africana permitem dizer que Sarah Maldoror ocupa um lugar privilegiado no cinema negro mundial. Para se definir, ela diz: “Sinto-me em casa em toda parte. Sou de toda parte e de lugar algum. Meus ancestrais eram escravos. No meu caso, isso torna as coisas mais difíceis. Os antilhenses me acusam de não viver nas Antilhas, os africanos dizem que eu não nasci no continente africano e os franceses me criticam por não ser como eles”. A respeito do cinema, na entrevista há o relato: “Não me importa que o autor seja negro ou branco, se a história for interessante. O cinema não tem fronteiras”. Ver: ANDRADE, Annouchka de. “Um olhar sobre o mundo”, in Lúcia Ramos Monteiro (org.). *África(s): cinema e revolução*. São Paulo, Buena Onda Produções Artísticas e Culturais, 2016. (p.84).

⁷ SILVA, Alexsandro. Sarah Maldoror uma cineasta em diáspora. *Revista USP*, n. 123, 2019, (p.72).



pela *Présence Africaine* em Paris e reconheciam-se seguidores de Alioune Diop, diretor da instituição, e próximos do movimento intelectual Negritude, cujos expoentes eram Aimé Césaire, Léon-Gontran Damas e Léopold Sédar Senghor. A falta de representatividade negra nos palcos parisienses e a criação de um teatro moderno e de uma escola de teatro para negros e negras foram os principais objetivos para a formação da companhia. O grupo aprendeu noções de encenação teatral no Centre d'Apprentissage d'Art Dramatique e no teatro do Foyer de l'École de Médecine, e montou diversas peças, como *Huis clos*, de Jean-Paul Sartre, *Don Juan*, de Molière, *L'ombre de la ravine*, de Synge, *John Millington*, *L'invite*, de Pierre de Pouchkine, *La fille des dieux*, de Abdou Anta Ka, e *Les paravents*, de Jean Genet, além de recitais de poesia de autores negros publicados pela revista *Présence Africaine*, sempre com o apoio do diretor Roger Blin. A companhia Les Griots atuou em diversos espaços europeus e, com a encenação de *Les nègres*, também de Genet, obteve reconhecimento nos meios teatrais. O grupo se desfez em 1964 após controvérsias sobre a montagem de uma peça de Aimé Césaire recém-escrita, *La tragédie du Roi Christophe*, que ficou a cargo de outra companhia teatral. A experiência no teatro aproximou Sarah Maldoror do universo dos intelectuais e artistas imigrantes africanos e antilhanos, e muitos deles atuaram ou foram tema em seus filmes anos depois.

Entre 1961 e 1962, recebe uma bolsa de estudos no Instituto de Cinematografia da União Soviética e trabalha no Studio Gorki. Após uma viagem ao Marrocos⁸, Maldoror estabelece contato com Gillo Pontecorvo, com o qual trabalhará posteriormente como assistente no filme *A Batalha de Argel* (1966)⁹.

A Batalha de Argel (1966) foi um dos filmes mais importantes relatando a descolonização argelina. Recebeu prêmios como O Leão de Ouro no Festival de Cinema de Veneza em 1966, e marca a influência direta do cinema neorrealista no continente africano.

Conforme a entrevista cedida à pesquisadora Raquel Schefer¹⁰, relata que chega no cinema através do teatro. Segundo ela:

“Na verdade, o Chris Marker (1921-2012) encorajou-me também a estudar para a União Soviética. Disse-lhe logo que estava pronta a partir. Hoje em dia, qualquer pessoa pode ir a Rússia, mas antes não era assim. O facto de gostar muito de cinema russo também contribuiu para a minha decisão. *O Couraçado Potemkin* (Sergei M. Eisenstein, 1925) é o filme mais belo que vi até hoje. Marcou-me profundamente. Tenho uma verdadeira paixão pelo filme. Vi-o várias vezes e, a cada nova projecção, descubro sempre algo novo. Moscovo era impressionante. Foi um período muito importante para mim, que deixou marcas profundas¹¹.

⁸ A cineasta perpassa por diversos países durante a sua formação inicial como França, Guiné-Conacri, Marrocos, Tunísia e, sobretudo, Argélia. Ver: SILVA, Alexsandro. Sarah Maldoror uma cineasta em diáspora. *Revista USP*, n. 123, 2019, (p. 72).

⁹ PIÇARRA, Maria. Os cantos de Maldoror: cinema de libertação da “realizadora romancista”. *Mulemba*, n.17, julho/dezembro 2017, (p. 15).

¹⁰ SCHEFER, Raquel. Sarah Maldoror: o cinema da noite grávida de punhais. Entrevista de Raquel Schefer a Sarah Maldoror. PIÇARRA, Maria; ANTÓNIO, Jorge (org.). *Angola: o Nascimento de uma nação*. Volume III: O cinema da Independência. Lisboa: Guerra e Paz, 2015. (p-140-142).

¹¹ *Ibidem* (p.142).



Imagem 1: Sarah Maldoror acima em Batalha de Argel¹².

Entre a criação do seu primeiro curta metragem *Monangambé* (1968) e seu mais conhecido longa, *Sambizanga* (1972), autores como Maria do Carmo Piçarra¹³ destacam trabalhos como *Des Fusils pour banta* (1971), que se constituiu num longa metragem filmado na Argélia a respeito do papel das mulheres na luta contra o colonialismo em Guiné Bissau. Já Aleksandro Silva¹⁴ destaca ainda mais duas obras: *La Commune, Louise Michel et nous*, de duração de apenas 13 minutos filmada na França e *Saint-Denis sur avenir*, média metragem também realizado na França de 45 minutos. Há ainda, segundo o autor, *Viva la muerte* e *The poor and the proud* (ambos são curta metragens), realizados entre 1971 e 1972, mas que carecemos de maiores informações. Dois anos antes de criação do seu primeiro curta, Maldoror colabora com a obra “*Elles* (1966), de Ahmed Lalle, filme dedicado às jovens argelinas pós-revolução”¹⁵. Uma das filhas de Sarah Maldoror, Annouchka de Andrade, relata no momento de exibição da obra restaurada de *Sambizanga* no Brasil para a *Mostra Escofalante* na Cinemateca Brasileira, que Sarah Maldoror tem mais de quarenta e seis obras entre longas, médias e curtas metragens e na documentação interna, suas filhas¹⁶ encontraram mais quarenta obras não

¹² Imagem cedida no curso da mostra de cinemas africanos realizado virtualmente no Cine-Sesc em 2022.

¹³ PIÇARRA, Maria. Os cantos de Maldoror: cinema de libertação da “realizadora romancista”. *Mulemba*, n.17, julho/dezembro 2017, (p. 15).

¹⁴ SILVA, Aleksandro. Sarah Maldoror uma cineasta em diáspora. *Revista USP*, n. 123, 2019, (p. 82).

¹⁵ *Ibidem* (p. 73).

¹⁶ Annouchka de Andrade que é produtora cultural está se dedicando a preservação das obras da sua mãe. Segundo ela na entrevista cedida à mostra Escofalante, o primeiro passo é encontrar os negativos e buscar os direitos de produção, além disso, restaurar as obras e legendá-las para português, inglês e espanhol. Após a morte de Sarah Maldoror, em virtude da Covid-19, três obras filmicas estão sendo realizadas em sua homenagem, uma de ficção e duas de documentário. Annouchka ainda busca catalogar e doar o acervo pessoal de sua mãe para alguma entidade cultural de preservação e ainda realizar um livro-catálogo contendo toda a trajetória filmica da diretora. Anteriormente a este processo, conhecemos apenas a obra cinematográfica de Anne-Laure Folly em homenagem a diretora.



concluídas. A grande dificuldade dos trabalhos de Maldoror é que a diretora não tinha direito de propriedade das suas obras, como é o caso de *Sambizanga*, onde os demais produtores tinham direito intelectual da obra por quarenta anos e, só após este período, pode ser restaurada a pedido de Martin Scorsese.

A cineasta esteve presente na equipe de Willian Klein, juntamente com seu marido Mário Pinto de Andrade, (*The Pan-African Festival of Algiers* de 1969). Klein também lançou obras vinculadas a movimentos como os Panteras Negras, como é o exemplo da obra *Eldridge Cleaver, Black Panther* de 1970.



Imagem 2: Fragmentos da obra *The Pan-African Festival of Algiers* onde se cita a participação de Mário Pinto de Andrade e Sarah Maldoror (1'28'31-1'28'42).

Sabemos que a antiga União Soviética realizou um programa de aproximação de jovens africanos, ou em diáspora, em virtude de impasses relacionados a Guerra Fria/Guerra Quente.¹⁷ Além da formação “dada”, a própria conectividade destas redes auxilia o entendimento do historiador que busca a aproximação com a História Global¹⁸. A partir do estudo das redes transnacionais e das conexões dos intelectuais pós-coloniais podemos trazer novos olhares para as múltiplas histórias das Áfricas, rompendo com uma visão estereotipada que ainda está presente no nosso senso-comum de uma África-país vinculada à biblioteca colonial¹⁹.

Shohat e Stam²⁰ alertam para as concepções de discursos colonialistas, num sentido *foucaultiano*, onde um “arquivo de imagens e afirmações transindividuais e mult institucionais”,

¹⁷ Utilizamos o conceito de Guerra Quente baseados em autores como Shubin (2008), Westad (2017) que abordam que o conceito de guerra fria por muitas vezes não levou em consideração os conflitos tensionados nos continentes africano e asiático, que repercutem com fantasmas até os dias atuais com um término de guerras civis tardias, como é o caso de Angola. Ver: SHUBIN, Vladimir. *The Hot “Cold War”: The USSR in Southern Africa*. Michigan University: EUA, 2008. E: WESTAD, Odd Arne. *The cold war: a word history*. New York: Basic Books, 2017.

¹⁸ CONRAD, Sebastian. Abordagens concorrentes e História Global: uma abordagem distinta. CONRAD, Sebastian. *O que é História Global?* Lisboa: Edições 70, 2019 (p. 61-75).

¹⁹ MUDIMBE, Valentin. *A invenção da África: Gnose, filosofia e a ordem do conhecimento*. Ramada: Edições Pedagogo, 2013.

²⁰ STAM, Robert; SHOHAT, Ella. *Crítica da imagem eurocêntrica, multiculturalismo e representação*. São Paulo: Cosac Naify, 2006. (p.44).



consegue formar uma linguagem comum no campo das representações. Os discursos, neste aspecto, ficam “encapsulados em estruturas institucionais que excluem certas vozes, estéticas e representações”²¹. Apesar dos autores se deterem na relação dos usos do discurso colonial e na construção de tempos históricos na sua obra *Crítica da imagem eurocêntrica, multiculturalismo e representação* (2006), esta obra se torna importante para a reflexão da imagem de senso comum que temos sobre o continente africano, pois ainda desconhecemos outras formas de produção artísticas e seu diálogo com o próprio “Ocidente”, estando presos ainda ao projeto da biblioteca colonial onde há apenas uma África das savanas e do Tarzan.



Imagem 3: Sarah Maldoror e Ousmane Sembène²²

Monangambé (1968) ...

Seu primeiro filme, *Monangambee ou Monangambé*²³ (1968), foi realizado com atores não profissionais. O único ator profissional presente era o argelino Mohamed Zinet (1931-1995) com o

²¹ *Ibidem* (p.44).

²² Cineastas como o brasileiro Glauber Rocha tinham contatos diretos com Ousmane Sembène, além de produzir obras a favor da descolonização portuguesa como o caso *Armas ao povo* (1975). Além disso, a estética de obras de Glauber Rocha e Sembène são bastante similares em várias obras. Outro diretor brasileiro bastante importante foi Ademir Ferreira, que em 1977 produz uma pequena série que pode ter sido uma das formas de inspiração de trabalhos como de Ruy Duarte de Carvalho. Imagem extraída do catálogo da mostra Sarah Maldoror A poesia da imagem resistente em parceria com a Cinemateca Portuguesa e o Festival Indie Lisboa em 2021. Disponível em: https://www.cinemateca.pt/CinematecaSite/media/Documentos/Maldoror_setembro21_web2.pdf Acesso em 28 jun. de 2023.

²³ A palavra Monangambee está escrita desta forma em seu acervo de restauração. Abrantes e Matos Cruz (2002) não citam o curta em sua obra *Cinema em Angola* da Edições Chá de Caxinde. Já na coletânea trilingue (português, inglês e francês) *Angola Cinema 2009* organizada pelo IACAM (Instituto Angolano de Audiovisual e Multimédia), na época com a direção de Miguel Hust, o filme é citado e a cada versão trilingue há novos elementos sobre a história do cinema angolano. Já no catálogo realizado pela IAC (Instituto Angolano de Cinema) intitulado *Cinema angolano: um passado a merecer melhor o presente*, logo na primeira página a menção dos trabalhos de Sarah Maldoror e à seu curta do ano de 1972, onde Abrantes a destaca como a primeira fase do cinema angolano. A noção de primeira fase do cinema angolano marcada pelos trabalhos de Sarah Maldoror é retomada por Abrantes em *Cinema angolano: um passado com o futuro sempre adiando*, presente na coletânea organizada por Maria do Carmo Piçarra. Estas coletâneas com a escrita de José



qual Sarah teve contato no filme *A Batalha de Argel* (1966). Filmada na Argélia em aproximadamente três semanas, a obra foi uma adaptação do conto de Luandino Vieira *O Fato Completo de Lucas Matesso* (1962). Piçarra²⁴ afirma que a obra contou com apoio financeiro de 7 mil dólares e suporte técnico do Departamento de Orientação e Informação da Frente de Libertação Nacional e do Exército Nacional Popular. A fotografia que aparece nos créditos finais foi realizada por Augusta Conchiglia. A obra relata o silêncio dado pela prisão, solidão, assim como as práticas de tortura. Piçarra²⁵ afirma que *O Fato completo de Lucas Matesso* faz parte do conjunto *Vidas novas*, e teria sido escrito por Luandino Vieira em aproximadamente um mês entre junho e julho de 1962 dentro do Pavilhão Prisional da PIDE (Polícia Internacional e de Defesa do Estado) em Luanda. A obra é editada pela primeira vez em 1968 em Paris nas Edições Anti-Colonial, e em 1971 junto com o conto *A vida verdadeira de Domingos Xavier* pela *Présence africaine*. A música da obra fílmica foi realizada pelo Art Ensemble de Chicago. O curta-metragem recebeu diversos prêmios, como Dinar Film Festival, na França, o International Critics' Prize no Carthage Film Festival, na Tunísia, e foi selecionado para o terceiro lugar no Festival Panafricain de Ougadougou (FESPACO) em 1972. Participa também de uma seção paralela dentro do Festival de Cannes²⁶. A obra foi realizada em língua francesa²⁷.

Autores como Stuart Hall e Achille Mbembe²⁸ retratam como o iluminismo buscou construir “as identidades universais” onde tudo aquilo que não fosse o homem “branco” seria o outro, negado de voz e de suas identidades individuais. A identidade era fixa, centrada e imutável. Já no sujeito

Mena Abrantes são importantes para o entendimento da cinematografia angolana, pois o autor (também escritor de peças de teatro) é o maior colecionador sobre acervos fílmicos do país e, em Angola, ainda se carece de políticas públicas para a preservação, restauração e catalogação das obras fílmicas angolanas. Ver: MATOS-CRUZ, José de; ABRANTES, José Mena. *Cinema em Angola*. Luanda: Chá de Caxinde, 2002. E: INSTITUTO ANGOLANO DE CINEMA AUDIOVISUAL E MULTIMÉDIA. *Angola Cinema 2009*. Angola: GAM, 2008. E: REPÚBLICA POPULAR DE ANGOLA. *Cinema angolano um passado a merecer melhor presente*. Luanda: Cinemateca Nacional; Instituto Angolano de Cinema; Edecine, 1986. (p.5). E: ABRANTES, José Mena. *Cinema Angolano: Um passado com um futuro sempre adiado*. PIÇARRA, Maria; ANTÓNIO, Jorge (ORG). *Angola o Nascimento de uma nação*. Volume III: O cinema da Independência. Lisboa: Guerra e Paz, 2015 (p.15).

²⁴ PIÇARRA, Maria. O cinema é uma arma. PIÇARRA, Maria; ANTÓNIO, Jorge (ORG). *Angola o Nascimento de uma nação*. Volume II: O cinema da libertação. Lisboa: Guerra e Paz, 2013 (p.32).

²⁵ Piçarra, Maria. Angola: (Re-)Imaginar o Nascimento de uma Nação no Cinema Militante. *Journal of Lusophone Studies*. Vol.3, 2018, (p. 183).

²⁶ *Ibidem*.

²⁷ Dentro da cinematografia angolana grande parte das obras fílmicas foram realizadas em português, língua adotada após a descolonização do país em 1975. Os trabalhos de Sarah Maldoror e do cineasta de origem portuguesa, posteriormente naturalizado angolano, Rui Duarte de Carvalho, são algumas das exceções dentro dessa cinematografia. A escolha pelo francês e não o português no curta de 1968 demarca a própria trajetória da diretora. Autores como Hall (2006) destacam a questão da língua como um dos elementos norteadores para as questões identitárias, sendo a mesma a ser utilizada por mecanismos de instituições de poder ou não. Mbembe (2001) destaca que a utilização da língua do colonizador, pós-independência, é uma característica pós-colonial, onde vários países africanos pós-independência adotam características vinculadas ao colonizador. Ver: HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2006. E: MBEMBE, Achille. *Crítica da razão negra*. Lisboa: Antígona, 2014.

²⁸ HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2006. E: MBEMBE, Achille. *Crítica da razão negra*. Lisboa: Antígona, 2014.



sociológico²⁹ a identidade era sempre um jogo complexo com a relação com o “outro”. Já na pós-modernidade, Hall³⁰ (2006) relata que o jogo das identidades passa por sistemas mais complexos. Hall (2006)³¹, Mbembe (2014)³² e Fanon (2008)³³ destacam ainda a questão do racismo, que é um eixo que perpassa qualquer comunidade imaginada³⁴ ou a construção da ideia de um Estado-Nação. Autoras como Djamila Ribeiro (2020)³⁵ e Kathryn Woodward (2000)³⁶ alegam que, além do problema de estrutura racial, a mulher é pensada a partir do homem.

Apesar de Sarah Maldoror ser uma das poucas mulheres de destaque no seu período, a questão da mulher não é questionada na obra fora do eixo familiar. A mulher é uma ajudante do “homem novo” que luta contra o colonialismo. Numa lógica marxista, a luta contra o colonialismo se dará através do trabalho e da resistência³⁷. Apesar do papel da mulher não aparecer além de “auxiliar” do “homem novo” que luta para a independência de Angola, ao analisarmos a trajetória de Sarah Maldoror percebemos que a autora buscava inserir o lugar da mulher no “mundo” através do constante diálogo com frentes transnacionais políticas e intelectuais. Como destaca Ribeiro sobre o caso brasileiro³⁸:

Quando falamos em romper com o mito da rainha do lar, da musa idolatrada dos poetas, de que mulheres estamos falando? As mulheres negras fazem parte de um contingente de mulheres que não são rainhas de nada, que são retratadas como antimusas da sociedade brasileira, porque o modelo estético da mulher é a mulher branca.

²⁹ HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2006. (p.11).

³⁰ *Ibidem*.

³¹ *Ibidem*.

³² MBEMBE, Achille. *Crítica da razão negra*. Lisboa: Antígona, 2014.

³³ FANON, Frantz. *Pele Negra, Máscaras Brancas*. Salvador: EDUFBA, 2008.

³⁴ Utilizamos aqui o conceito de comunidades imaginadas nos remetendo aos conceitos lançados por Benedict Anderson (2005). Anderson (2005) afirma que a nação é uma construção social que se estabelece e se organiza em torno de um estado e um território definido, onde há uma construção social. Essa construção social não é a essência de um grupo. A nação para o autor é uma comunidade imaginada pois um indivíduo partilha com elementos dos demais indivíduos, apesar de não os conhecerem. É imaginada por que seus limites são estabelecidos pelas fronteiras. A nação para o autor é soberana, pois partilha de elementos “de origem”, que buscava dar legitimidade aos reinos dinásticos, que posteriormente foram contestados pelas revoluções burguesas e pelo iluminismo. A partir destes elementos, o autor destaca o papel da imprensa e da língua para a construção das comunidades imaginadas. Ver: ANDERSON, Benedict. *Comunidades Imaginadas*. Lisboa: Edições 70, 2005.

³⁵ RIBEIRO, DJAMILA. *Lugar de Fala*. São Paulo: Jandaira, 2020.

³⁶ WOODWARD, Kathryn. 2000 Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual. SILVA, Tomaz Tadeu da; HALL, Stuart; WOODWARD, Kathryn (Org.) *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. Petrópolis: Vozes, 2014.

³⁷ Mbembe (2014) estabelece uma série de críticas ao pensar a questão das historiografias africanas pós-independência tanto em correntes marxistas como em correntes afrocentradas, como no caso de trabalhos como de Cheik Anta Diop. A partir da trajetória de Sarah Maldoror, podemos relacionar diversas redes de intelectuais voltados para a questão do cinema como uma forma de novas representações, assim como as relações do marxismo nos anos de 1960-1970. Ver: MBEMBE, Achille. *Crítica da razão negra*. Lisboa: Antígona, 2014.

³⁸ RIBEIRO, DJAMILA. *Lugar de Fala*. São Paulo: Jandaira, 2020 (p.47).



A objetivação do corpo da mulher africana e afro-brasileira presente em diversas esferas de representação do campo visual, onde a mulher não pertencente a ela mesma e é marcada pelo perigo da sedução e o “endiabramento”, como o caso mais clássico da Vênus Negra³⁹, é rompido nas obras de Sarah Maldoror. A mulher é representada realizando suas tarefas cotidianas e auxiliando sua família, em especial, seu marido, que estava sempre em situação de perigo devido à luta anticolonial.

Outros elementos sobre a produção do curta merecem ser destacados. Em entrevista de Maldoror a Raquel Schefer⁴⁰ a respeito da obra:

RS - Realizou *Monangambee* [1969] a partir do conto O Fato Completo de Lucas Matesso [1962], de Luandino Vieira [n. 1935]. De que forma concebeu a adaptação cinematográfica do texto literário?

SM - *Monangambee* é uma curta-metragem e, portanto, a realização não foi difícil. Por outro lado, o conto de Luandino Vieira é um texto verdadeiramente cinematográfico, o que também facilitou a realização do filme. Foi fácil de fazer. Havia um só décor e poucos actores. Um deles era Mohamed Zinet [1932-1995, o «guarda prisional»], alguém que encontrei por acaso e que nunca tinha actuado, mas que era um actor brilhante. Gostava da história de Luandino Vieira. Uma mulher leva comida ao marido preso e diz-lhe — «Trouxe-te um completo». Os portugueses, que não conheciam África, não entendiam o significado da palavra. Na Guiné-Bissau, um completo é um prato com carne, mas, para os portugueses, o completo era um fato completo, com uma missiva ou um bilhete secreto dentro.

A língua aqui é mostrada como uma marca da diferença na dicotomia entre colonizado e colonizador. Os portugueses, reforçados pelo quadro de Salazar em diversos planos⁴¹, estão à procura de um bilhete secreto dentro da comida ofertada pela esposa do prisioneiro que vai visitá-lo, enquanto o prisioneiro, sem receber a comida, agoniza por causa da fome e das torturas vindas da prisão. O jazz é utilizado como símbolo da falta de voz do prisioneiro em toda a narrativa, como uma forma de grito por causa da tortura. O prisioneiro fala diversas vezes a frase: “*Le complet*”, esperando o alimento que nunca vem, até seu falecimento. Na entrevista de Schefer com a cineasta⁴², lemos o seguinte diálogo:

³⁹ Vênus Negra, ou Sarah Baartman foi um dos casos mais marcantes da hiper sexualização do corpo da mulher africana no período colonial. Baartman foi retirada da sua comunidade para ser “estudada” e levada a prostituição pela Europa, em especial, na França. Após a sua morte, seu corpo já marcado por uma série de doenças devido a exploração sexual, ainda é exibido como peça de museu, e só sai das vitrines a pedido de Nelson Mandela. A “Vênus negra” era representada como a mulher perigosa por ter um corpo estranho e voltado a sedução. No período colonial havia a circulação ampla de seu corpo através de mecanismos imagéticos como cartões postais, imagens em jornais, etc. A respeito da sua trajetória de exploração há a obra filmica intitulada *Vênus Negra* (2010) de Abdellatif Kechiche.

⁴⁰ SCHEFER, Raquel. Sarah Maldoror: o cinema da noite grávida de punhais. Entrevista de Raquel Schefer a Sarah Maldoror. In: PIÇARRA, Maria; ANTÓNIO, Jorge (org.). *Angola: o Nascimento de uma nação*. Volume III: O cinema da Independência. Lisboa: Guerra e Paz, 2015, (p. 144).

⁴¹ Plano: imagem que “aparece”. Plano 1 + Plano 2 + Plano 3=cena. Cena 1+ Cena 2 +...= Sequência. (GERBASE, 2012, p. 90-94 e AUMONT, Jacques; MARIE, Michel, 2009, p. 35-60). Ver: AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. *A análise do filme*. Lisboa: Texto e Grafia, 2009. E: GERBASE, Carlos. *Cinema Primeiro Filme*. Descobrimo, fazendo, pensando. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 2012.

⁴² Ibidem (p.145).



RS - O Art Ensemble of Chicago é conhecido por seguir processos de improvisação livre. Em *Monangambee*, tal como em *Sambizanga* [1972], trabalhou com actores não profissionais. A interpretação do filme baseava-se também num método de improvisação livre?

SM - Claro que sim. Em primeiro lugar, era necessário que os actores, todos eles não - profissionais, compreendessem o que era o filme. Não podemos esquecer que era o primeiro filme que se fazia sobre a guerra. Por essa razão, era muito importante que eles representassem bem a natureza do conflito. Fui muito criticada pelas cenas de tortura, por ter feito os actores emagrecer. As agressões e os golpes, na sua dimensão física, de contacto entre os corpos, têm muito mais efeito do que uma cena de chicotearia. Aquilo que me interessava era o sofrimento que cada novo soco representava.

A escolha da protagonista mulher na obra filmica foi bastante questionada por sua beleza, pois muitos consideravam que a mulher para ser uma boa profissional não poderia ser (ter mais a identidade de) bonita sendo uma mulher “africana”. Segundo a entrevista a Schefer⁴³:

RS - Por que razão optou por trabalhar com actores não profissionais, como a economicista e historiadora cabo verdiana Elisa Andrade, que depois interpreta Maria em *Sambizanga*?

SM - Na verdade, não tinha outra escolha. *Monangambee* é o primeiro filme da Elisa Andrade. Encontrei todos os actores no local de filmagem. A Elisa era muito bonita e agradável, mas como fui criticada por sua beleza...Quando a heroína de um filme francês ou americano é bonita não há qualquer problema, mas, se a heroína for africana, não pode ser bela... tinha encontrado uma mulher de grande sensibilidade e, além disso, bonita. Deveria ter abdicado dela só porque era negra? É claro que não.

Nos anos de 1960, a mulher “negra” ainda não era representada fora das múltiplas esferas dos discursos coloniais. Não poderia haver uma “heroína negra”, o corpo da mulher ainda era subjetivado como perigoso, mas atraente, dentro do campo da esfera visual. Trazer uma mulher “bonita” realizando tarefas cotidianas era algo inovador para a época. Fanon ao analisar o papel do negro na sociedade relata ofensas que ouvia⁴⁴:

“Preto sujo!” Ou simplesmente: “Olhe, um preto!” Cheguei ao mundo pretendendo descobrir um sentido nas coisas, minha alma cheia do desejo de estar na origem do mundo, e eis que me descubro objeto em meio a outros objetos. Enclausurado nesta objetividade esmagadora, implorei ao outro. Seu olhar libertador, percorrendo meu corpo subitamente livre de asperezas, me devolveu uma leveza que eu pensava perdida e, extraíndo-me do mundo, me entregou ao mundo. Mas, no novo mundo, logo me choquei com a outra vertente, e o outro, através de gestos, atitudes, olhares, fixou-me como se fixa uma solução com um estabilizador. Fiquei furioso, exigi explicações... Não adiantou nada. Explodi. Aqui estão os farelos reunidos por um outro eu.

É notável que o curta busca estabelecer conceitos de identidades dados pela luta anticolonial, principalmente do papel do homem que grita na prisão na busca de suas roupas e do prato completo,

⁴³ Ibidem (p.146).

⁴⁴ FANON, Frantz. *Pele Negra, Máscaras Brancas*. Salvador: EDUFBA, 2008. (p.103).



que se consistia em feijão com peixe e banana. Para o homem, era negada a dignidade de permanecer no mundo. Em entrevista a Raquel Schefer⁴⁵:

RS - *Monangambee* é um filme extraordinário do ponto de vista estético. Filme expressionista ao nível plástico, é notória a influência da escola russa na sua montagem. Ao realizar *Monangambee*, tinha a intenção de criar uma estética anticolonial, isto é, de se estabelecer as condições formais para a emergência do cinema africano e de uma estética cinematográfica negra?

SM – Poderíamos dizer que sim, embora, para mim, o cinema sempre seja uma descoberta, uma descoberta que desfaz certas construções culturais. É paradoxal que seja necessário ir a museus europeus e não a museus africanos para ver arte africana. Há toda uma construção cultural por detrás e é a isso que me refiro.

Podemos classificar as obras de Sarah Maldoror como da primeira geração de cineastas “africanos”, que buscavam através da imagem descolonizar as mentes⁴⁶, ou seja, lançar novas imagens sobre a África, aqui dada pela importância da luta anticolonial. Ela, junto com diversos cineastas em processo diaspórico, buscou através da imagem em movimento lançar novas narrativas ou denunciar problemas tensionados pelo colonialismo. Autores como Ngugi Wa Thiong’o (2007)⁴⁷ afirmam sobre a importância de se produzir uma cinematografia africana para romper com os múltiplos estereótipos dados por séculos de várias formas de colonialismo. Já autores como Ferid Boughedir (2007)⁴⁸, Bamba (2007)⁴⁹ e Diawara (1992)⁵⁰, alertam sobre temas recorrentes dentro das cinematografias do continente e a importância dos festivais de cinema internos.

Sílvio Marcus de Souza Correa⁵¹ alerta que ao se falar sobre o “cinema africano e/ou a literatura africana”, as palavras e os gestos muitas vezes perdem a sua territorialidade. Entretanto, a mesma falta de cuidado não ocorre na cinematografia francesa, com figuras como Jacques Tati ou Jean Luc Godard, que são vistos quase que como um laboratório *made in France*. Há todo um cuidado com as escolas de cinema quando são de países

⁴⁵ SCHEFER, Raquel. Sarah Maldoror: o cinema da noite grávida de punhais. Entrevista de Raquel Schefer a Sarah Maldoror. PIÇARRA, Maria; ANTÔNIO, Jorge (org.). *Angola: o Nascimento de uma nação*. Volume III: O cinema da Independência. Lisboa: Guerra e Paz, 2015, (p. 146-147).

⁴⁶ Autores como Carolin Ferreira (2016) debatem se os “cinemas africanos” contemporâneos ainda buscam desvincular o continente dos diversos estereótipos vinculados as múltiplas presenças coloniais. Para saber mais sobre o assunto ver: FERREIRA, Carolin. O drama da descolonização em imagens em movimento- A propôs do “nascimento” dos cinemas luso-africanos. *Estudos Linguísticos e Literários*, n. 53, 2016, p. 1-45.

⁴⁷ THIONG’O, Ngugi Wa. A descolonização da mente é um pré-requisito para a prática criativa do cinema africano? MELEIRO, Alessandra. *Cinema no mundo: Indústria, política e mercado*. São Paulo: Iniciativa Cultural, 2007.

⁴⁸ BOUGHEDIR, Ferid. O cinema africano e ideologia: tendências e evolução. MELEIRO, Alessandra. *Cinema no mundo: Indústria, política e mercado*. São Paulo: Iniciativa Cultural, 2007.

⁴⁹ BAMBA, Mahommed. O papel dos festivais na recepção e divulgação dos cinemas africanos. In: MELEIRO, Alessandra. *Cinema no mundo: Indústria, política e mercado*. São Paulo: Iniciativa Cultural, 2007.

⁵⁰ DIAWARA, Manthia. *African cinema*. Politics and Culture. EUA: Indiana University, 1992.

⁵¹ CORREA, Sílvio. Ousmane Sembène e a África Traduzida em Palavras e Imagens. FILHO, Sílvio; NASCIMENTO, Washington (Orgs). *Intelectuais das Áfricas*. São Paulo: Pontes: 2018. (p. 169).



européus. Além disso, as dificuldades de exibição das diversas obras do continente e a rotulação de “cinema africano” durante as mostras de cinema expressam as dificuldades das quais essa cinematografia de diferentes países ainda sofre. Analisando o caso de Ousmane Sembène, que não fez parte de nenhuma intelligentsia no início da sua carreira, tendo trabalhado como soldado, estivador, entre outras profissões até se tornar escritor e cineasta, o autor relata à dificuldade de se compreender as obras cinematográficas e literárias, mesmo com iniciativas já consolidadas como o Festival Pan-africano do Cinema e da Televisão de Ouagadougou (FESPACO) e a criação da Federação Pan-africana de Cineastas (FEPACI). Apesar do curta não ter sido produzido em Angola, assim como o longa metragem da diretora, as obras nos remetem a toda a questão das redes de interconexão entre os movimentos panafricanistas, a própria editora da *Présence Africaine*, aos movimentos da *Négritude* (em especial o Congresso de Escritores e Artistas Negros de 1956 na França) e aos acontecimentos de 1968. Mesmo assim, ainda não tivemos o cuidado com as diferentes produções e circulações dos vários cineastas⁵² e intelectuais angolanos vinculados a estes movimentos, como é o caso de Sarah Maldoror, cuja obra tem sido redescoberta após a sua morte em 2020. O curta da diretora não foi aceito por toda a elite do MPLA, que mostra as dissidências internas do partido⁵³.

Sambizanga (1972) ...

Sambizanga, em alguns aspectos, é uma ampliação de sua primeira obra. *Sambizanga* (1972) possui inúmeras conexões com o primeiro curta da autora, começando inicialmente pela música, na qual ao ritmo de tambores, similares ao ritmo do semba, é cantado *Monangambé*. No primeiro plano geral do filme se mostra o mar, nos planos seguintes, mostra a importância do trabalhador, lutando por uma nova nação, apesar de ainda escravo do colonialismo português, gerando assim a primeira

⁵² Há uma extrema carência de materiais em língua portuguesa sobre as diferentes cinematografias do continente africano. No caso de Angola, há apenas uma coletânea organizada por Maria do Carmo Piçarra e Jorge António (no português de Portugal). Só agora, em 2022 foi realizada uma obra no Brasil sobre as cinematografias angolanas pela editora Kapulana. Apesar do crescente número de dissertações e artigos livres, principalmente a partir de 2015, ainda há muito para se avançar. No Brasil, anteriormente a obra da Kapulana, há apenas um catálogo de uma mostra angolana realizada em 1983 na cidade do Rio de Janeiro. Ver: CARIBE COMUNICAÇÕES, et al. *Mostra do cinema angolano*. Rio de Janeiro: Caribe Comunicações, 1983. E: SECCO, Carmen, et al. *Cinegrafias Angolanas: Memórias e reflexões*. São Paulo: Kapulana, 2022.

⁵³ Marcelo Bittencourt (2002) traz os panoramas internos do MPLA em sua tese: BITTENCOURT, Marcelo. “*Estamos juntos*” O MPLA e a Luta Anticolonial (1961- 1974). Rio de Janeiro. 2002. 742f. Tese (Doutorado em História) - Programa de Pós-graduação de História, UFF, Niterói, 2002. Mario Pinto de Andrade, marido de Sarah Maldoror, foi um dos fundadores do MPLA, mas posteriormente rompe com o eixo central do partido. Os escritos e as trocas de financiamento das obras filmicas entre Luandino Vieira, Sarah Maldoror, Mário Pinto de Andrade e demais intelectuais encontram-se no acervo da Casa Comum. A relação completa do acervo consultado consta nas referências.



sequência do filme. O mar está presente também no último plano da obra. Adaptado da obra de Luandino Vieira⁵⁴, *A vida verdadeira de Domingos (1971)*. Conforme Piçarra⁵⁵:

Em 1971, no âmbito da edição conjunta, pela *Présence Africaine*, de *O fato completo de Lucas Matesso* e de *A vida verdadeira de Domingos*, de Luandino Vieira, [Sarah Maldoror] submete, inspirado nesta última obra e para apreciação pelo Centre National de Cinématographie (CNC), um argumento seu, assinado também por Mário Pinto de Andrade e pelo escritor e jornalista Maurice Pons. Em carta enviada, de Paris, a 23 de agosto de 1971, a Pinto de Andrade anuncia que conseguiu um apoio de 30 milhões de francos antigos – o CNC aprovou, no final de Junho, um apoio selectivo que poderia atingir os 300 mil francos – para a rodagem do novo filme. Começará a trabalhar no filme sobre Domingos Xavier no final de setembro, anuncia. Afirma que, sem a ajuda do companheiro, não poderá começar. Escreve-lhe: “Tenho absoluta necessidade de ti”.

Segundo a autora, inicia-se o plano de trabalho em dezembro para a preparação, prosseguindo com a rodagem entre janeiro e fevereiro, no Congo Brazzavile. Escolhe-se o musseque⁵⁶ e os atores, majoritariamente angolanos. Inicialmente escolhe-se a atriz Toto Bissainthe, que protagonizou *La noire de... (1966)* de Sembène, para o papel de Maria, mas o papel fica com a mesma protagonista do seu primeiro curta, Elisa Andrade. O filme é uma obra política, embora o MPLA não o tenha financiado. Seu marido questionava se a obra seria compreendida pelos demais militantes do partido⁵⁷. Abrantes relata que a integração de atores não angolanos e a presença de membros do MPLA, mesmo não sendo um filme sobre o MPLA, o enquadram como a primeira obra do cinema angolano, juntamente com o seu curta⁵⁸.

Sambizanga é o nome de um dos principais bairros operários de Luanda⁵⁹. Autores como Marisa Moorman⁶⁰, trazem um levantamento dos principais grupos musicais e de militantes surgidos no momento da busca pela independência que viveram no bairro. O bairro é, até os dias atuais, um dos maiores distritos de Luanda.

⁵⁴ As adaptações literárias para o cinema baseadas em obras de Luandino, permanecem até a atualidade nos filmes angolanos. A obra *Angola Saudades de quem te ama* (2006), de Richard Pakleppa, mostra em toda a construção de sua narrativa vínculos com a obra *Luuanda*, de Luandino Vieira. O trabalho foi escrito enquanto ele se encontrava na prisão e ganhou alguns prêmios mesmo com a vigilância da PIDE. *Luuanda* é uma denúncia dos colonialismos existentes dentro dos musseques. *Luuanda* é uma das obras mais citadas em filmes angolanos, mas ainda carece de adaptação fílmica direta de uma obra para si.

⁵⁵ PIÇARRA, Maria. Os cantos de Maldoror: cinema de libertação da “realizadora romancista”. *Mulemba*, n.17, julho/dezembro 2017, (p. 22).

⁵⁶ Musseque é a terra do chão vermelha, é uma designação parecida com as regiões periféricas do Brasil.

⁵⁷ *Ibidem* (p.23).

⁵⁸ REPÚBLICA POPULAR DE ANGOLA. *Cinema angolano: um passado a merecer melhor presente*. Luanda: Cinemateca Nacional; Instituto Angolano de Cinema; Edecine, 1986. (p.85).

⁵⁹ Recentemente, em parceria com a IACAM (Instituto Angolano de Cinema Audiovisual e Multimédia), Miguel Correia Augusto realizou uma obra sobre o distrito com o mesmo nome.

⁶⁰ MOORMAN, Marisa. *Intonations. A Social history of music and nation in Luanda, Angola, from 1945 to recent times*. Ohio: Ohio University, 2008.

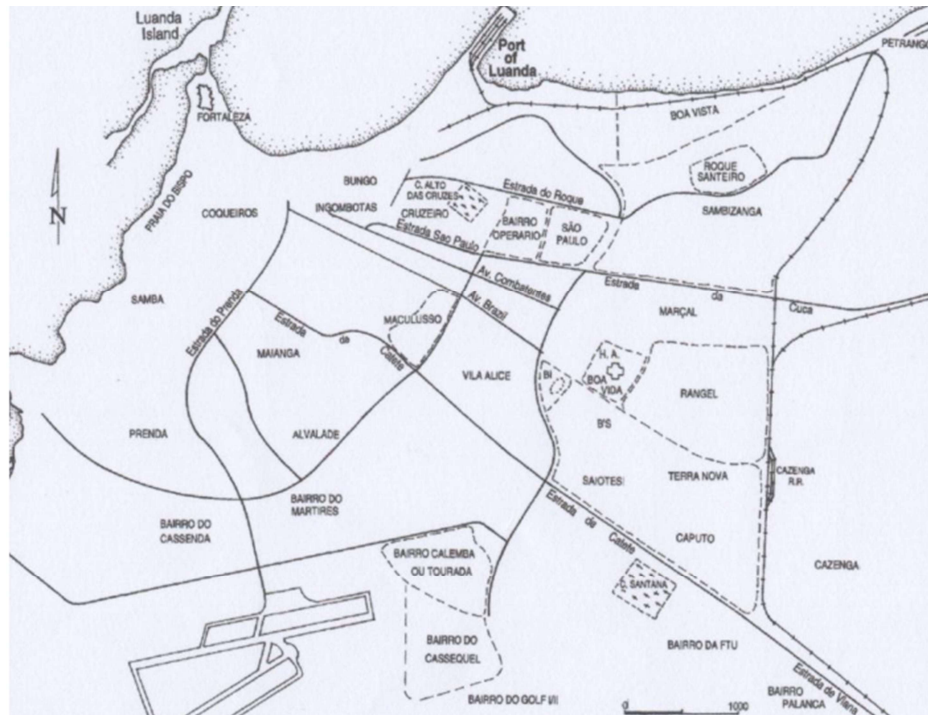


Imagem 4: Mapa cidade de Luanda de Marisa Moorman (2008)

Apesar de a obra tratar sobre o distrito, no momento não era possível filmar em Angola devido à pressão da PIDE e do próprio regime colonial português. Em 1961 ocorreu um dos primeiros atos contra o regime no bairro, no dia 4 de fevereiro, que é citado no final da obra filmica e que marca o início da luta armada contra Portugal. O filme foi produzido em torno de sete semanas no Congo Brazzaville e teve a sua montagem em Paris em aproximadamente dez semanas⁶¹. Em entrevista Sarah afirma:

Filmei no Congo-Brazzaville porque não era possível fazê-lo em Angola⁶². O Congo Brazzaville era independente e, além disso, interessava-me a arquitectura da prisão de Brazzaville. O rio Congo também era impressionante. Quando faço um filme, os décors são tão importantes quanto o texto. [...] Quando vi o rio Congo, soube imediatamente que era ali que iria filmar. Cinematograficamente, tanto a prisão, quanto o rio me pareciam excepcionais⁶³.

⁶¹ PIÇARRA, Maria. Os cantos de Maldoror: cinema de libertação da “realizadora romancista”. *Mulemba*, n.17, julho/dezembro 2017, (p. 23).

⁶² No período ocorria a guerra anticolonial no país. Iniciada em 1961, a guerra perdura até 1975. Seu término tem uma relação direta com outros movimentos intra e extra africanos do período como a Revolução dos Cravos em 1974, as várias tentativas de acordo de paz, como o caso do Acordo do Alvor e os acontecimentos ocorridos nas demais ex-colônias portuguesas na busca pelas suas respectivas independências.

⁶³ SCHEFER, Raquel. Sarah Maldoror: o cinema da noite grávida de punhais. Entrevista de Raquel Schefer a Sarah Maldoror. PIÇARRA, Maria; ANTÓNIO, Jorge (org.). *Angola: o Nascimento de uma nação. Volume III: O cinema da Independência*. Lisboa: Guerra e Paz, 2015, (p. 149).



O filme passou por várias revisões de Luandino Vieira⁶⁴. A obra ganhou vários festivais dos quais se destacam o Tanit d'Or do Festival de Cinema de Cartago e International Catholic Film Office Award no FESPACO em 1973. O filme foi distribuído na Europa e nos Estados Unidos, enquanto Luandino Vieira encontrava-se preso⁶⁵. Segundo Piçarra:

Sambizanga foi pioneiro e distinguiu-se por três motivos: por ter prenunciado a criação de uma produção de cinema especificamente africana; por ser uma obra ficcional inspirada pelos movimentos de libertação africanos; e pela opção em assumir um ponto de vista feminino. Visualmente bem conseguido – com grandes planos notáveis –, bem montado, é fragilizado por um certo didactismo político embora a opção de Maldoror de filmar num registo íntimo o distinga de um cinema militante de vocação colectivista, dominante no período em que foi realizado.



Imagem 5: cartazes do filme *Sambizanga*, sendo o da direita vinculado ao festival que ocorre no Brasil em 2022.

O filme foi proibido em Angola e Portugal por medo de revoltas, pois a independência angolana ocorre apenas após a Revolução dos Cravos (1974), em 1975. Após 1975, vários órgãos administrativos passam por uma grande reformulação, que é noticiada nas páginas do *Jornal de Angola*⁶⁶. É neste contexto que várias obras começam a ser exibidas, o que incluía novas programações na televisão, agora estatal (Televisão Pública de Angola, atualmente Televisão Popular de Angola). Conforme Figueiredo⁶⁷:

Na edição de domingo, dia 7, anunciava-se a exibição à noite, na televisão, do clássico *O Couraçado Potemkine*, como primeiro filme de um ciclo dedicado ao realizador soviético Sergei Eisenstein, que se previa veicular todos os domingos do mês de março. A matéria apresentava uma breve biografia do cineasta, seguida de uma resenha do filme – um formato

⁶⁴ PIÇARRA, Maria. Os cantos de Maldoror: cinema de libertação da “realizadora romancista”. *Mulemba*, n.17, julho/dezembro 2017, (p.29)..

⁶⁵ PIÇARRA, Maria. Os cantos de Maldoror: cinema de libertação da “realizadora romancista”. *Mulemba*, n.17, julho/dezembro 2017, (p. 23-25).

⁶⁶ FIGUEIREDO, Fábio. Batalhas da cultura: cinema e música em Luanda nos dias da independência. FURTADO, Cláudio; SANSONE, Livio (org.) *Lutas e memórias em África*. Salvador: UDFBA, 2019. (p.101).

⁶⁷ *Ibidem* (p.103).



que se tornaria modelar dali por diante. (JORNAL DE ANGOLA, 7 mar. 1976, p. 2) Por motivos que não pude averiguar, o segundo filme do ciclo, Outubro, só seria exibido a 23 de maio. (JORNAL DE ANGOLA, 22 maio 1976, p. 3) Em abril, foi a vez do cinema latino-americano, com A terra prometida, do chileno Miguel Littín (JORNAL DE ANGOLA, 11 abr. 1976, p. 3), Os fuzis, do brasileiro Ruy Guerra (JORNAL DE ANGOLA, 18 abr. 1976, p. 3; 21 abr. 1976, p. 3), e A coragem do povo, do boliviano Jorge Sanjinés. (JORNAL DE ANGOLA, 24 abr. 1976, p. 3) Também em abril, no Cinema Restauração, o mesmo que assistira à criação da UEA, promoveu-se uma Semana do Cinema Cubano. Em junho e julho, filmes soviéticos e húngaros foram exibidos na televisão, além de Zero em comportamento, do francês Jean Vigo, uma obra de 1933 caracterizada como uma “crítica do sistema de vida do chamado Mundo Ocidental”. (JORNAL DE ANGOLA, 27 jun. 1976, p. 5; 4 jul. 1976, p. 3; 25 jul. 1976, p. 3)

É neste contexto, pós-independência, que obras como *Sambizanga* começam a ser exibidas nas salas de cinema angolanas. Foi no período colonial que surgem as primeiras salas de cinema em Angola, salas estas baseadas no estilo do moderno tropical, abrigando, além do cinema, espaços para teatro e outras artes. Cantores como Roberto Carlos estiveram em Angola ainda no período colonial, e dentro da programação do cinema, havia uma vasta programação que incluía filmes da Disney e filmes de ação. Existia toda uma forma de conduta para a vestimenta e o consumo de alimentos⁶⁸ ao ir para as salas de cinema: assim como na maioria dos espaços, apenas assimilados⁶⁹ poderiam frequentar as salas⁷⁰. Após a independência, essa conjuntura se modifica, sendo a obra de Maldoror sugerida como uma forma de educação, mas que deveria vir com alguma forma de explicação além da exibição do filme⁷¹.

Além disso, a obra de Maldoror conta com elementos importantes, como a presença da representação do grupo musical do Ngola Ritmos no final da obra. O movimento musical do Semba⁷²

⁶⁸ Não era permitido o consumo de alimentos comprados fora do espaço. Refrigerantes como a Coca-Cola eram altamente consumidos como forma de distinção social. FERNANDES, Walter; HURST, Miguel. *Angola Cinemas*. Alemanha: STEIDL; Goethe Institut, 2015. (p.13).

⁶⁹ Os assimilados são os angolanos que tinham educação portuguesa e passavam por todo um processo de “aportuguesamento”. Os assimilados se separam em duas frentes, dos assimilados do final do século XIX e início do século XX e os “novos” assimilados, vinculados de certa forma com os processos de independência. Para saber mais sobre a questão ver: NASCIMENTO, Washington. *Gentes do Mato: Os “novos assimilados” em Luanda (1926-1961)*. São Paulo. 235f. (tese em História) - Programa de pós-graduação em História Social, USP, São Paulo, 2013.

⁷⁰ FERNANDES, Walter; HURST, Miguel. *Angola Cinemas*. Alemanha: STEIDL; Goethe Institut, 2015. (p.11-20).

⁷¹ A questão da explicação da obra se dá para além da própria obra. Após a independência movimentos da cultura black, vinculados aos Estados Unidos com elementos como o cabelo black power, calças boca de sino entre outros elementos visuais são proibidos em Angola, apesar de não serem vistos no filme. Ver: FIGUEIREDO, Fábio. *Batalhas da cultura: cinema e música em Luanda nos dias da independência*. FURTADO, Cláudio; SANSONE, Livio (org.) *Lutas e memórias em África*. Salvador: UDFBA, 2019. (p.104-118).

⁷² Similar ao Samba brasileiro. A respeito da nacionalização do estilo musical autores como Moorman (2008) e recentemente Nascimento (2020) em obras como o NASCIMENTO, Washington. *Jogo das Sombras: realidades misturadas, estratégias de subjetivação e luta anticolonial em Angola (1901-1961)*. Vitória da conquista: edições UESB, 2020. No cinema o semba foi narrado em diversas obras como por exemplo: GAIVOTA Negra. Direção: Nguxi dos Santos. Angola, 2003; CARNAVAL da Vitória. Direção: António Ole. Angola, 1978; INDEPENDÊNCIA. Realização: Mário Bastos. Angola, 2016; LUANDA: Fábrica de Música. Direção: Kiluanje Liberdade e Inês Gonçalves. Angola e Portugal, 2009; MÃE Ju. Direção: Kiluanje Liberdade e Inês Gonçalves. Angola, 2007; MUXIMA. Direção: Alfredo



é visto como uma forma de resistência ao colonialismo por ser um movimento musical clandestino surgido nos musseques, e foi adotado como elemento musical nacional após a independência. O semba surge em diversas obras filmicas angolanas até os dias contemporâneos.

A língua aqui ganha destaque, a obra é narrada em diferentes idiomas como português, lingala e lari, vinculado aos participantes da realização do filme como ocorreu no caso de *Monangambé*. É importante salientar a questão de múltiplos idiomas étnicos e da utilização de outras línguas, já que esta característica se perde com o estabelecimento do Laboratório Nacional de Cinema em 1975 e do Instituto Angolano de Cinema em 1977, que opta por realizar as obras em língua portuguesa, com algumas exceções como o trabalho de Ruy Duarte de Carvalho.

O filme conta a história de Maria e Domingos, e a resistência da família na luta contra o colonialismo português. Domingos estava envolvido com a luta anticolonial e após um período longo de trabalho, reencontra a sua esposa e a sua família. O filme narra a rara presença de um casal negro em sua intimidade cotidiana num período em que essas formas de representação não eram tão comuns dentro da esfera cinematográfica ocidental e para o grande público, algo que tanto no cinema afrodiáspórico como, em diversas produções de diferentes países africanos buscavam romper.

Após voltar para a sua comunidade, Domingos é preso pela PIDE e levado para diferentes prisões. Maria parte para a cidade de Luanda em busca de seu homem. Em várias partes da obra Maria pergunta, “guarda sabes onde está meu homem?” de maneiras distintas. A busca de Maria com seu filho nas costas e as redes de apoio que vai encontrando pelo caminho são o guião da obra. No meio dessa trajetória, é mostrado um pouco do cotidiano da cidade de Luanda que está em constante transformação. Domingos é interrogado diversas vezes pelo seu trabalho clandestino, e questionado se possuía contato com o homem branco que auxiliava o movimento. Pereira, o escrivão da delegacia, é quem pratica a maioria das torturas e quem também fala a maioria das falas, remetendo Domingos como fora de lugar no mundo por ser “negro”. Domingos é condenado à prisão sem volta e falece na mesma, enquanto Maria sonha em reencontrá-lo indo diariamente na busca pelo seu marido. Após morto, os demais prisioneiros acolhem Domingos morto e fazem seu luto cantando a música *Birin Birin*.⁷³

Jaar. Angola, Chile, 2005; NA CIDADE Vazia. Maria João Canga. Angola e Portugal, 2004; O GRANDE Kilapy. Direção: Zezé Gamboa. Angola, Brasil e Portugal, 2014; O HERÓI. Direção: Zezé Gamboa. Angola, França e Portugal, 2004; PARA Não Esquecer Angola. Direção: Marcelo Luna. Angola, 2005-2006; RAÍZES do Carnaval de Luanda. Direção: Chico Júnior. Angola, 2014; A MINHA Banda e Eu. Direção: Kiluanje Liberdade e Inês Gonçalves. Angola, 2012; ANGOLA Histórias da Música Popular. Realização: Jorge António. Angola e Portugal, 2005. RAÍZES DO SEMBA. Além disso há o documentário O Lendário “Tio Liceu” e os Ngola Ritmos de Jorge António que não tivemos acesso até o presente momento.

⁷³ Birin Birin é uma das músicas mais clássicas dentro da cultura angolana no período. A questão musical é um elemento importante dentro da militância da época. Cantores como David Zé, por exemplo, realizaram diversas músicas exaltando



Maria é comunicada sobre o falecimento de seu marido e parte para o luto, onde é acolhida por um grupo de mulheres. Esta sequência do filme (o luto), mostra em diferentes planos a diferença dos cuidados e do luto para homens e mulheres na sociedade angolana do período. O filme termina com uma grande festa, ao som de Ngola Ritmos, onde é destacada a importância dos movimentos clandestinos para a luta de libertação. Além disso, durante a obra, há uma pequena sequência de planos que mostra a importância da educação marxista para o desenvolvimento dos movimentos e para a construção de uma nova sociedade (1'01-1'05"41), “onde não há pretos e brancos, há apenas ricos e pobres, e o rico explora o pobre”.

Atos finais...

Sarah Maldoror inaugura a primeira forma de teatro negro em Paris e está presente numa conjuntura de redes de intelectuais de movimentos, como o panafricanismo e da *Négritude*. Apesar de não ser naturalizada angolana e de haver dissidências internas nos movimentos de libertação como o MPLA, suas obras são importantes para a compreensão da ideia de comunidades imaginadas após a independência de Angola, pois vários elementos, como a questão musical, o centramento na cidade de Luanda e a questão da literatura de Luandino Vieira, estão presentes em obras fílmicas de períodos posteriores. Além disso, através dos trabalhos da autora podemos estabelecer as redes de intelectuais transnacionais vinculadas aos movimentos das lutas de libertação.

A mulher representada em suas duas obras quebra os paradigmas das representações vinculadas às esferas coloniais, pois em nenhuma obra Elisa Andrade (atriz principal em ambas as obras) aparece como hiper sexualizada ou algo a ser temido. A mulher é representada nas suas tarefas cotidianas, buscando auxiliar, ao seu modo, os movimentos de libertação. O discurso marxista presente em ambas as narrativas também mostra as utilizações do marxismo no contexto de Guerra Quente através do cinema.

Referências:

ABRANTES, José Mena. Cinema Angolano: Um passado com um futuro sempre adiado. PIÇARRA, Maria; ANTÓNIO, Jorge (ORG). *Angola o Nascimento de uma nação*. Volume III: O cinema da Independência. Lisboa:Guerra e Paz,2015. (p. 15-46)

a questão dos movimentos de libertação. David Zé é morto em 1977, após uma dissidência do partido -MPLA (ALVES, 2015) Ver: ALVES, Amanda Palomo. *"Angolano segue em frente": um panorama do cenário musical urbano de Angola entre as décadas de 1940 e 1970*. 2015. Rio de Janeiro. (Doutorado em História) – Programa de Pós-Graduação em História, UFF, Rio de Janeiro, 2015.



- ALVES, Amanda Palomo. *"Angolano segue em frente": um panorama do cenário musical urbano de Angola entre as décadas de 1940 e 1970*. 2015. Rio de Janeiro. (Doutorado em História) – Programa de Pós-Graduação em História, UFF, Rio de Janeiro, 2015.
- ANDERSON, Benedict. *Comunidades Imaginadas*. Lisboa: Edições 70, 2005.
- ANDRADE, Annouchka de. "Um olhar sobre o mundo". MONTEIRO, Lúcia Ramos (org.). *África(s): cinema e revolução*. São Paulo, Buena Onda Produções Artísticas e Culturais, 2016.
- AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. *A análise do filme*. Lisboa: Texto e Grafia, 2009.
- BAMBA, Mahomed. O papel dos festivais na recepção e divulgação dos cinemas africanos. MELEIRO, Alessandra. *Cinema no mundo: Indústria, política e mercado*. São Paulo: Iniciativa Cultural, 2007.
- BOUGHEDIR, Ferid. O cinema africano e ideologia: tendências e evolução. MELEIRO, Alessandra. *Cinema no mundo: Indústria, política e mercado*. São Paulo: Iniciativa Cultural, 2007.
- CARIBE COMUNICAÇÕES et al. *Mostra do cinema angolano*. Rio de Janeiro: Caribe Comunicações, 1983.
- CONRAD, Sebastian. Abordagens concorrentes e História Global: uma abordagem distinta. CONRAD, Sebastian. *O que é História Global?* Lisboa: Edições 70, 2019.
- CORREA, Sílvio. Ousmane Sembène e a África Traduzida em Palavras e Imagens. In FILHO, Sílvio de Almeida Carvalho; NASCIMENTO, Washington (org). *Intelectuais das Áfricas*. São Paulo: Pontes: 2018.
- DIAWARA, Manthia. *African cinema. Politics and Culture*. EUA: Indiana University, 1992.
- FANON, Frantz. *Pele Negra, Máscaras Brancas*. Salvador: EDUFBA, 2008.
- FERNANDES, Walter; HURST, Miguel. *Angola Cinemas*. Alemanha: STEIDL; Goethe Institut, 2015.
- FIGUEIREDO, Fábio Baqueiro. Batalhas da cultura: cinema e música em Luanda nos dias da independência. In FURTADO, Cláudio; SANSONE, Livio (org.) *Lutas e memórias em África*. Salvador: UDUFBA, 2019.
- GERBASE, Carlos. *Cinema Primeiro Filme*. Descobrimdo, fazendo, pensando. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 2012.
- HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.
- INSTITUTO ANGOLANO DE CINEMA AUDIOVISUAL E MULTIMÉDIA. *Angola Cinema 2009*. Angola: GAM, 2008.



MATOS-CRUZ, José de; ABRANTES, José Mena. *Cinema em Angola*. Luanda: Chá de Caxinde, 2002.

MBEMBE, Achille. *Crítica da razão negra*. Lisboa: Antígona, 2014.

MBEMBE, Achille. *On the postcolony*. London; California: University of California, 2001.

MOORMAN, Marisa. *Intonations. A Social history of music and nation in Luanda, Angola, from 1945 to recent times*. Ohio: Ohio University, 2008.

MUDIMBE, Valentin. *A invenção da África: Gnose, filosofia e a ordem do conhecimento*. Ramada: Edições Pedagogo, 2013.

NASCIMENTO, Washington. *Gentes do Mato: Os “novos assimilados” em Luanda (1926-1961)*. São Paulo. 235f. (tese em História) - Programa de pós-graduação em História Social, USP, São Paulo, 2013.

NASCIMENTO, Washington. *Jogo das Sombras: realidades misturadas, estratégias de subjetivação e luta anticolonial em Angola (1901-1961)*. Vitória da conquista: edições UESB, 2020.

PIÇARRA, Maria. O cinema é uma arma. PIÇARRA, Maria; ANTÓNIO, Jorge (ORG). *Angola o Nascimento de uma nação*. Volume II: O cinema da libertação. Lisboa: Guerra e Paz, 2013. (p.15-42).

PIÇARRA, Maria. Os cantos de Maldoror: cinema de libertação da “realizadora romancista”. *Mulemba*, n.17, julho/dezembro 2017, (p. 14-29).

Piçarra, Maria. Angola: (Re-)Imaginar o Nascimento de uma Nação no Cinema Militante. *Journal of Lusophone Studies*. Vol.3, 2018, (p. 168-194).

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

RIBEIRO, DJAMILA. *Lugar de Fala*. São Paulo: Jandaira, 2020.

SCHEFER, Raquel. Sarah Maldoror: o cinema da noite grávida de punhais. Entrevista de Raquel Schefer a Sarah Maldoror. In: PIÇARRA, Maria; ANTÓNIO, Jorge (org.). *Angola: o Nascimento de uma nação*. Volume III: O cinema da Independência. Lisboa: Guerra e Paz, 2015, (p. 139-152).

SECCO, Carmen, et al. *Cinegrafias Angolanas: Memórias e reflexões*. São Paulo: Kapulana, 2022.

SHUBIN, Vladimir. *The Hot “Cold War”: The USSR in Southern Africa*. Michigan University: EUA, 2008.

SILVA, Alexsandro. Sarah Maldoror uma cineasta em diáspora. *Revista USP*, n. 123, 2019, (p.69-84).



SOUZA, Victor Martins. *A poética e a política no cinema de Glauber Rocha e Sembène Ousmane*. 2012. 210f. Dissertação (Mestrado em História) - Programa de Pós-graduação em História, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2012.

STAM, Robert; SHOHAT, Ella. *Crítica da imagem eurocêntrica, multiculturalismo e representação*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

THIONG'O, Ngugi Wa. A descolonização da mente é um pré-requisito para a prática criativa do cinema africano? In: MELEIRO, Alessandra. *Cinema no mundo: Indústria, política e mercado*. São Paulo: Iniciativa Cultural, 2007.

UKADIKE, Nwachukwu Frank. *Black African cinema*. Berkeley/Los Angeles/London, University of California Press, 1994.

VIEYRA, Paulin. *Le Cinéma Africain des origines à 1973*. França: Présence Africaine, 1975.

WESTAD, Odd Arne. *The cold war: a word history*. New York: Basic Books, 2017.

WOODWARD, Kathryn. 2000 Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual. In: SILVA, Tomaz Tadeu da; HALL, Stuart; WOODWARD, Kathryn (Org.) *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. Petrópolis: Vozes, 2014.

Sites:

SARAH Maldoror: a poesia da imagem resistente. Disponível em:

https://www.cinemateca.pt/CinematecaSite/media/Documentos/Maldoror_setembro21_web2.pdf
Acesso em 28 jun. de 2023.

TRANSATLANTIC Cultures. Disponível em:

<https://www.transatlanticcultures.org/en/catalog/paulin-soumanou-vieyra> Acesso em 27 de jun, de 2023.

Obras analisadas:

MONANGAMBÉ. Direção: Sarah Maldoror. Angola, 1968. *Ole, António Ole*. Direção: Rui Simões. Portugal, Angola, 2015.

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

Filmes:

A MINHA Banda e Eu. Direção: Kiluanje Liberdade e Inês Gonçalves. Angola, 2012.

ANGOLA Histórias da Música Popular. Realização: Jorge António. Angola e Portugal, 2005.

ANGOLA SAUDADES de quem te ama. Direção: Richard Pakleppa. África do Sul, Angola, Namíbia: 2006.



- AS ARMAS e o Povo. Produção: Coletivo de Trabalhadores da Actividade Cinematográfica. Portugal, 1975.
- CARNAVAL da Vitória. Direção: António Ole. Angola, 1978.
- CARTA Camponesa. Direção: Safi Faye. França e Senegal, 1975.
- ELDRIDGE Cleaver, Black Panther Direção: Willian Klein. Argélia, França, 1970.
- FESTIVAL Panafrican d'Alger - The Algiers Pan - African Festival. Direção: Willian Klein. ALGÉRIA, Alemanha e França, 1969.
- GAIVOTA Negra. Direção: Nguxi dos Santos. Angola, 2003.
- INDEPENDÊNCIA. Realização: Mário Bastos. Angola, 2016.
- LA NOIRE DE... Direção: Ousmane Sembène. Senegal, 1966.
- LUANDA: Fábrica de Música. Direção: Kiluanje Liberdade e Inês Gonçalves. Angola e Portugal, 2009.
- MÃE Ju. Direção: Kiluanje Liberdade e Inês Gonçalves. Angola, 2007.
- MUXIMA. Direção: Alfredo Jaar. Angola, Chile, 2005.
- NA CIDADE Vazia. Maria João Canga. Angola e Portugal, 2004.
- O GRANDE Kilapy. Direção: Zezé Gamboa. Angola, Brasil e Portugal, 2014.
- O HERÓI. Direção: Zezé Gamboa. Angola, França e Portugal, 2004.
- PARA Não Esquecer Angola. Direção: Marcelo Luna. Angola, 2005-2006.
- RAÍZES do Carnaval de Luanda. Direção: Chico Júnior. Angola, 2014.
- SARAH Maldoror ou la nostalgie de l'utopie. Direção: Anne-Laure Folly. Togo, 1999.
- SEMBENE! O pai do cinema africano. Direção: Samba Gadjigo e Jason Silverman. Senegal, 2015.
- SEMBÈNE: The Making of African Cinema. Direção: Ngugi Wa Thiong'o e Manthia Diawara. Senegal, 1994. SÉRIE um só povo: Muíla, Mucubal-Muchimba e Cuanama-Mucandala - Macubal e Muchimba – Direção: Ademir Ferreira. Angola, 1977.
- VÊNUS Negra. Direção: Abdellatif Kechiche. França, 2010.