

**DO AUDIOVISUAL ESTATAL A UM CINEMA
ANGOLANO: PARADIGMAS SOBRE A
PROMOÇÃO E PRODUÇÃO FÍLMICA EM
ANGOLA**

**FROM THE STATE AUDIOVISUAL TO AN
ANGOLAN CINEMA: PARADIGMS ABOUT THE
PROMOTION AND FILMIC PRODUCTION IN
ANGOLA**

RENATA DARIVA COSTA*

Resumo: O presente artigo pretende analisar como foi realizada a criação de diferentes quadros estatais angolanos de produção fílmica no decorrer dos anos de 1970. A Cooperativa Promacine, a Televisão Popular de Angola (TPA) e o Laboratório Nacional de Cinema (LNC), acompanhados da criação do Instituto Angolano de Cinema (IAC), buscaram a legitimação de discursos do MPLA (Movimento Popular de Libertação de Angola) através de uma construção imagética. O processo da busca de representatividade do partido buscou tecer a ideia da urgência da criação de uma angolanidade por meio de uma educação militante que ia ao encontro desde as esferas escolares até a propagação de elementos culturais com o objetivo de construir uma proposta de projeto nacional. Para isto, no caso fílmico, o partido promoveu a exibição e criação de pequenos longas-metragens e curtas que circulavam nas kombis e que, posteriormente, deveriam ser exibidos em diferentes circuitos de cinema e na recém-criada Televisão Popular de Angola (TPA), atualmente Televisão Pública de Angola.

Palavras-chaves: audiovisual, MPLA, angolanidade

Abstract: This article intends to analyze the creation of different Angolan state film production teams during the 1970s. The Cooperativa Promacine, the Televisão Popular de Angola (TPA) and the Laboratório Nacional de Cinema (LNC), together with the creation of of the Instituto Angolano de Cinema (IAC), sought to legitimize MPLA (Movimento Popular de Libertação de Angola) speeches through an imagistic construction. The process of searching for representativeness of the party sought to elicit the idea of urgency to create an Angolanity through a militant education that went to meet from the school spheres to the

Artigo recebido em 26 de março de 2018 e aprovado para publicação em 02 de maio de 2018.

* Mestranda pelo programa de Pós-Graduação em História da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, bolsista do CNPq. Licenciada e Bacharel em História pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. Especialista em História da África e Afro-Brasileira pela UCAM. (e-mail: renatadariva@yahoo.com.br).

propagation of cultural elements in order to build a proposal for a national project. For this, in the filmic case, the party promoted the exhibition and creation of small feature films and short films that circulated in kombis and that were later to be shown in different film circuits and in the newly created Televisão Popular de Angola (TPA), currently Televisão Pública de Angola.

Keywords: audiovisual, MPLA, angolanity.

(...) a já então TPA, pode desde a sua primeira emissão, difundir o cinema angolano feito por angolanos. Assim poderá resumir, em nosso parecer, o surgimento do cinema angolano, desde que não se perca de vista a participação de militantes nacionalistas nas filmagens de documentários realizados anteriormente por cineastas estrangeiros na frente da luta de Libertação. A cinematografia angolana está ligada como se vê, uma característica predominante: a da urgência. (...) Estávamos perante a evidência explícita do nascimento de um novo país africano, de uma consciência nacional alargada pela independência a toda a extensão de um território ainda ontem dividido num considerável número de ex nações (...)¹

O fragmento presente na obra de Ruy Duarte de Carvalho *A câmara, a escrita e a coisa dita... fitas, textos e palestras* mostra a importância do audiovisual como um instrumento pedagógico militante vinculado a uma urgência na construção de uma, agora, recém-nação. Esta construção, no caso fílmico, era realizada pelo Movimento Popular de Libertação de Angola (MPLA). O MPLA foi um dos inúmeros partidos que surgiram com o objetivo de romper as políticas do regime salazarista. Podemos dividir, basicamente, os partidos angolanos daquele período (1950-1966) em três principais movimentos partidários distintos, o MPLA (Movimento Popular de Libertação de Angola), a UPNA/UPA/FNLA, (respectivamente, a União das Nações do Norte de Angola, União das Populações de Angola, e Frente Nacional de Libertação de Angola) e, por fim a Unita (União Nacional da Independência Total de Angola)².

As propostas políticas desses três movimentos distintos não buscavam apenas a liderança de uma Angola recém-descolonizada, mas teciam projetos diferentes para a criação de uma representatividade nacional, vinculada, muitas vezes, a um projeto de “angolanidade”. Contudo, os partidos nas suas esferas internas passavam por diversas clivagens, além do contexto externo da Guerra Quente³. Este artigo vai se deter principalmente no caso do

¹ CARVALHO, Ruy Duarte. *A câmara, a escrita e a coisa dita... fitas textos e palestras*. Lisboa: Cotovia, 2008, p. 388-9

² Entre os anos de 1950-1970 Angola passou por um período de turbulência associativa e partidária. Diversos micropartidos e associações surgiram nesse período (BITTENCOURT, 2002). Para fins didáticos, citaremos apenas esses três diferentes movimentos partidários devido à importância que tiveram tanto ainda na descolonização como no pós-independência.

³ Utilizamos o conceito de Guerra Quente, que se contrapõe ao de Guerra Fria, pois a guerra fria pressupõe a tradicional ideia de dois blocos distintos que disputavam ideologicamente sem o conflito armado. Sabemos que no caso africano a Guerra Fria foi extremamente quente, pois favoreceu a permanência de diversos conflitos civis distintos, além da própria abertura e busca do término de estruturas coloniais no continente africano. Para maior aprofundamento, ver a obra *The Hot “Cold War”* de Vladimir Shubin.

MPLA, que adotou uma postura marxista-leninista⁴ de governo e propôs o uso do cinema como ferramenta pedagógica para a criação de um discurso nacionalista.

A data de criação do MPLA foi um grande debate nos anos de 1990 e ainda é um impasse não resolvido, que mostra as separações existentes dentro do próprio partido. Um dos autores, Marcelo Bittencourt (2002), em sua tese de doutorado, mostra a existência dessas clivagens no próprio título de seu estudo – *Estamos juntos* – sobre o qual Bittencourt (2002) explica que era uma saudação de militância de seus dirigentes, mas na realidade, a própria ideia de *estamos juntos* não ocorria de fato, e a tese mostra as políticas heterogêneas dentro do MPLA.

Em linhas gerais, o MPLA tem duas datas de criação, uma de 1956 e outra de 1959. A data de 1956 é mantida oficialmente pelo partido devido à busca por uma oposição à UPA e à criação da PLUA – Partido da Luta Unida dos Africanos em Angola, que legitimaria o apoio internacional ao partido. Bittencourt (1997), em seu artigo *A criação do MPLA*, relata que o mesmo ocorreu com a UPA, futura FNLA: “No tocante a criação da UPA, outros estudos alertam para o fato que o movimento de Holden Roberto teria *antecipado* a data de nascimento real da União das Populações do Norte de Angola (UPNA) sua matriz.” (BITTENCOURT, 1997, p.1-2)⁵. Ainda segundo Bittencourt (1997), o próprio surgimento da PLUA é algo a ser debatido:

É assim que encontramos duas versões para a data de criação da PLUA. Mário de Andrade, um dos principais líderes do MPLA na década de 60, parece ser responsável pela divulgação de ambas. A primeira apresentada em 1960, na revista *Democratie nouvelle*, afirma que a PLUA teria sido criado em 1956 e seria um desdobramento do Partido Comunista Angolano (PCA) formado no ano anterior. A segunda lançada dois anos depois, aponta para a criação do PLUA como tendo ocorrido em 1953⁶

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

⁴ O partido assumiu uma postura marxista-leninista principalmente a partir de 1977, quando passou por uma clivagem interna radical com o caso conhecido de Nito Alves. Conforme fontes do próprio partido, as suas bases ideológicas estão presentes na obra *Angola: A tentativa de golpe de estado de 27 de maio de 1977*.

⁵ Pesquisadores que realizaram obras sínteses como René Pelissier, em *História de Angola*, mostram as duas datas, mas adotam a de 1956. Na maioria dos trabalhos mais sintéticos divulgados facilmente em meios eletrônicos, ou na compilação de obras “síntese”, a data de criação do MPLA apresentada é o ano de 1956, o que, é evidente, traz implicações políticas e historiográficas.

⁶ BITTENCOURT, Marcelo. A criação do MPLA. IN: BITTENCOURT, Marcelo. *Estudos Afro-Asiáticos*, Rio de Janeiro, 32: pp. 185-208, dezembro, 1997, p. 2

MPLA: um nascimento polêmico: as falsificações da História, afirma que em 1997 sem dúvida ampliou-se ao máximo uma contrapartida historiográfica que criticava as origens da militância do partido, dentro desse debate dos anos de 1990.

Independente do ano de surgimento do MPLA, acreditamos que debates como esse mostram a heterogeneidade do movimento. Não é uma exclusividade do MPLA, como vimos brevemente – o mesmo ocorreu com a UPNA/UPA/FNLA. A Unita, neste caso, difere aos demais movimentos, surgindo em 1966 já com o decorrer da guerra anticolonial (1961-1975)⁷. Contudo, seu papel muitas vezes se misturou com a própria historiografia lançada sobre Jonas Malheiro Savimbi, fundador do partido.

Savimbi foi descrito basicamente de duas formas distintas, o atroz Dr. Savimbi, aquele que trouxe a morte ao povo angolano e, o Savimbi, fundador do movimento do galo negro, única solução para os reais problemas angolanos⁸. Essas duas correntes mais extremadas ocorrem justamente devido ao contexto da “Guerra Quente” e aos diversos apoios diplomáticos internos e externos que Savimbi estabeleceu até a sua morte em 2002, sendo necessários diversos estudos aprofundados não só sobre a trajetória de Savimbi, mas também da Unita.

De uma forma sintética, Savimbi passou por ideias maoistas de formação militante, foi integrante como ministro dos negócios estrangeiros do GRAE (Governo Revolucionário de Angola no Exílio), vinculado à FNLA de Holden Roberto, vinculou-se a Portugal na chamada *operação madeira* – para fazer oposição ao MPLA – defendendo a permanência dos brancos em Angola após a descolonização do país (pois tiveram que regressar para Portugal), mas também fez acordos com os ovimbundos, com os Estados Unidos, e acordos com a África do Sul, ainda sob regime do apartheid.

Já a UPNA/UPA/FNLA esteve estritamente ligada aos bakongo ao norte e nordeste de Angola, assim como parte da região do Congo Kinhasa (atual República Democrática do Congo). Seu principal líder, Holden Roberto, atuou tanto em frentes pan-angolanas como

⁷ Para compreendermos a relação fílmica em Angola, devemos levar em consideração os apontamentos levantados a partir de Bittencourt (2002): *A Guerra Anticolonial (1961-1975)*, *A Guerra Civil (1975-1992)* e *A Guerra pós-eleitoral (1992-2002)*. O cinema em Angola com a premissa da descolonização surge ainda nos finais dos anos de 1960, contudo a criação de aparelhos estatais para a produção fílmica surgiram apenas nos anos de 1970, como veremos adiante.

⁸ João Paulo Guerra, na obra jornalística *Savimbi: Vida e morte*, por exemplo, trabalha com a construção da figura de Savimbi como um indivíduo que durante a vida só trouxe a morte para a população angolana e, assim, neste caso, o título da obra ganharia duas conotações, uma mais tradicional de biografia caracterizada claramente, e a outra de reafirmação das ideias construídas pelo autor no decorrer da obra. O interessante dessa obra em específico é a sua data de lançamento, em 1 de março de 2002, dias após a morte de Savimbi no México, em 22 de fevereiro de 2002. Já o galo negro é a própria versão da Unita, símbolo da sua bandeira, e basicamente representa a resistência contra as formas de neocolonialismo.

obtivera apoio de frentes americanas. Tanto a Unita como a FNLA foram acusadas de tribalistas em momentos distintos.⁹ Já o MPLA adotou uma postura marxista-leninista e buscou construir a ideia de um partido moderno, sem necessariamente possuir um vínculo etnolinguístico, apesar de seus laços com o grupo linguístico kimbundu.

Esse papel do MPLA como o espaço para o moderno é reforçado basicamente por dois elementos distintos: suas supostas propostas de nação, com a criação do projeto do Homem Novo e, a sua localização geográfica em Angola, na cidade de Luanda, de onde vai ser tecida a ideia do novo lugar para o moderno, devido à importância que o partido tivera nessa região por de seus militantes.

Grande parte dos militantes do MPLA atuava clandestinamente em Luanda. Seus membros se constituíam basicamente de Novos Assimilados, que, em linhas gerais, eram uma elite angolana surgida a partir da própria estrutura colonial portuguesa. Muitos dos Novos Assimilados tiveram contato com as demandas intra e extra-africanas, participando, por exemplo, da Casa dos Estudantes do Império (CEI) e possuindo diálogo para o fim do regime salazarista, assim como de diversos debates para as independências na África, como as propagadas pelo PAIGC (Partido Africano para a Independência da Guiné e Cabo Verde). O MPLA busca criar a construção ‘de um só povo uma só nação, de cabinda ao cunene, abaixo a desunião’¹⁰, através do seu projeto nacionalista.¹¹

As manifestações nacionalistas em Angola se tornaram mais visíveis nos fins dos anos 50. Como resultado das pressões existentes interna e externamente ao continente africano, e das mudanças do próprio governo salazarista, o país passou a trilhar de uma forma mais efetiva o seu rumo para a independência (PIMENTA, 2015). No mesmo período, várias antigas potências europeias foram perdendo seus territórios no continente africano. Esses novos estados independentes, em alguns casos, passaram por uma transição “pacífica” de governo. Nigéria, Mali, Zaire, Argélia, entre outros, experimentaram o processo de independência de forma diferenciada, mas em 1960 houve uma grande abertura nas ex-colônias africanas, ano que ficou conhecido como o “ano africano”. (PÉLISSIER; WHEELER, 2009). Vários desses novos governos assumiram postura socialista, contudo essas posturas diferem entre si e dentro dos próprios movimentos, propostas e partidos.

⁹ Pélissier (2013), ao falar dos movimentos partidários, os divide em dois grupos, os modernistas (MPLA) e os etnonacionalistas (FNLA e suas coligações anteriores e, a Unita); apesar desta divisão ser didática para fins introdutórios, devemos levar em consideração a práxis do uso dessas separações, que por muitas vezes tensionaram os conflitos em Angola.

¹⁰ David Zé em Mwangolé (o guerrilheiro). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=5r0CbrWlt3I> Acesso em 04 mar 2018.

¹¹ Entendemos as palavras nação e nacionalismo como conceitos em aberto, vinculados a sucessivas camadas discursivas temporais que se sobressaem ou não devido aos seus usos (JUNCO, 2005).

No caso fílmico, o MPLA recebeu o apoio de “um bloco de cinema socialista” – diversas ex-colônias africanas, não apenas aquelas com base do colonialismo português, passaram por um modelo socialista e por diferentes abordagens pan-africanistas que levaram a experiências de formação posteriormente de partidos únicos e regimes autoritários.¹²

A partir de diversos exemplos, os autores mostram como foram construídas as ideias de coletivismo na África e, como tais ideais eram frágeis. Além disso, apresentam a importância do entendimento do socialismo não como algo ideal ou homogêneo, mas com diversas clivagens, que muitas vezes nos seriam antagônicas à primeira vista, mas mostram muito sobre as especificidades de cada local dentro do continente africano.

A Guerra Anticolonial (1961-1975) – O Acordo do Alvor – A Guerra Civil (1975-1992) e A Guerra Pós-eleitoral (1992-2002)

Se na primeira parte vimos um pouco sobre o surgimento dos partidos em Angola para buscar a compreensão do cinema realizado nesse recente país, nesta segunda parte, vamos ver como as três guerras contemporâneas de Angola se correlacionam com o seu cinema.

Com a proposta da criação de um cinema descolonizante, foi reforçada a memória histórica da luta dos militantes do MPLA contra o colonialismo. Cahen (2012), ao pensar sobre a ideia de nação e de anticolonialismo, aborda três esferas de categorias de colonização: independência sem descolonização, descolonização sem independência e independência com descolonização. Ao trazer estes paradigmas o autor trabalha com diferentes casos, como os da África, em especial das antigas colônias portuguesas, do Brasil e da América.

No caso angolano, houve independência com descolonização. O Acordo do Alvor¹³ previa uma transição gradual para a independência de Angola. Nele, as três forças distintas (MPLA, Unita e FNLA) deveriam entrar em comum acordo frente ao processo de transição elaborado pelo governo português. Segundo Pimenta (2015), era impossível pensar num governo de transição pacífico em Angola, afinal os três principais movimentos de libertação (FNLA, MPLA, Unita) possuíam as suas divergências internas e já haviam guerreado entre si, além das suas diferenças com o próprio governo português. Portugal acabava de sair de um

¹² Ki Zerbo, Mazrui e Wondji (2010), no capítulo XVI – *Construção da nação e evolução dos valores políticos* – do volume VIII do projeto *História Geral da África da Unesco*, trazem uma série de questões importantes a partir de duas dialéticas, do coletivismo e individualismo e do pluralismo e nacionalismo.

¹³O Acordo do Alvor está disponível na íntegra no Centro de Documentação 25 de Abril da Universidade de Coimbra. Disponível em: <http://www1.ci.uc.pt/cd25a/wikka.php?wakka=descon21> (Acesso em 4 de março de 2018). Propagado em 15 de janeiro de 1975, na cidade costeira do Alvor, estabelecia a independência de Angola para 11 de novembro de 1975. O acordo ganhou o nome da cidade do qual foi propagado.

golpe de estado e buscava estabilidade governamental de diversas formas, tanto economicamente como politicamente.¹⁴

Ainda de acordo com Pimenta (2015), o Acordo estabelecia a criação de um governo de transição, liderado por um colégio presidencial em que deveriam constar três membros (um de cada movimento partidário), além da composição de doze ministérios (divididos entre os movimentos), mais o governo português. Esse governo transitório entraria em vigor a partir de 31 de janeiro de 1975, e seria o responsável por organizar as eleições para a Assembleia Constituinte, antes do final de outubro de 1975. Haveria, igualmente, uma espécie de “constituição provisória”, que entraria em vigor a partir da vigência da Constituição angolana e da formação de um exército nacional, composto por representantes da FNLA, do MPLA, e da Unita. O acordo não assinaria um processo pacífico, mas sim legitimaria o futuro conflito civil em Angola logo após a sua independência (1975-1992). Ao mesmo tempo em que foi proclamada a República Popular de Angola (RPA), em 11 de novembro de 1975 em Luanda – em que o cinema angolano tivera participação direta – “outra” Angola foi proclamada no Huambo – A República Democrática de Angola (RDA), por parte dos militantes da FNLA e Unita¹⁵

Após a independência de Angola, houve estatização das antigas esferas coloniais, assim como o êxodo maciço de brancos que retornaram para Portugal, e neste aspecto, a descolonização mostra um aspecto geográfico (PIMENTA, 2015). Savimbi em *O que é o espírito de Bissau? Todos os portugueses poderão regressar em Angola (1978)* vai apresentar uma proposta diferenciada em relação ao MPLA, mostrando claramente seu apoio aos portugueses para derrotar os inimigos comunistas.¹⁶

Em Luanda, o processo da criação de uma identidade nacional já era diferenciado. Nas esferas fílmicas grande parte dos cineastas angolanos era vinculada ao MPLA, que buscava tecer a criação do projeto de Homem Novo. No cinema esse papel foi reforçado pela importância desse novo homem, descolonizado, que apoiou o MPLA nas lutas contra o colonialismo. Ocorre que, apesar de se constituir num discurso e na ideia de uma memória

¹⁴ Esse processo ficou conhecido como Revolução dos Cravos e marcava o fim da ditadura e do Estado Novo Salazarista (PÉLISSIER; WHELLER, 2009).

¹⁵ Jonas Malheiro Savimbi nega a participação na proclamação dessa segunda Angola na obra *Angola, a Resistência em busca de uma nova nação (1979)*, contudo, toda a historiografia lida até o presente momento afirma que a Unita esteve presente na RDA.

¹⁶ Nesse período, Portugal lançará diversas obras de Savimbi no campo editorial. Há, ainda, a formulação do filme sobre Savimbi que se encontra desaparecido, e esse período corresponde ao processo da operação madeira, que vimos anteriormente.

individual voltada para uma memória coletiva¹⁷, esse projeto, na sua práxis, legitimou um regime autoritário e que não dá conta das inúmeras especificidades de demanda social da sociedade angolana.

Rosa Coutinho (Partido Comunista Português – PCP), Agostinho Neto (MPLA), Holden Roberto e Jonas Malheiro Savimbi, ao assinarem o Acordo do Alvor, legitimam a próxima guerra que estava no front – *A Guerra Civil Angolana (1975-1991)*. A independência de Angola não estava desconectada do contexto da Guerra Quente, assim como das relações com o término do regime salazarista/marcelista e da independência de Guiné Bissau.¹⁸

A partir da leitura de Bittencourt (2002), de Pinto (2012) e de Pélissier (2013), verificamos a divisão dos diferentes conflitos ocorridos em Angola de distintas formas: 1) Dois grandes “blocos de conflito”: Guerra Anticolonial (1961-75) e guerras civis (1975-2002); 2) Três “blocos de conflito”: Guerra Anticolonial (1961-75), guerra civil (1975-92), e uma segunda guerra civil (1992-2002), e concordamos com a segunda cronologia, com a seguinte ressalva – que essa guerra ocorre devido ao conflito pós-eleitoral e, por isso a nomeamos de Guerra Pós-Eleitoral.

A Guerra Anticolonial surgiu em lugares isolados, principalmente ao norte de Angola. Segundo Pélissier e Wheeler (2009), as características gerais do colonialismo português se constituíam como políticas paternalistas e práticas assimilacionistas, na tentativa de um centralismo administrativo e de forte controle social. Os angolanos poderiam ganhar um estatuto diferenciado se passassem por um processo de lusitanização, com o estudo da língua portuguesa¹⁹, com a manutenção das suas linhagens paternas e com demais estudos religiosos. Outros elementos também eram solicitados para o processo de lusitanização: idade acima de dezoito anos, ficha limpa na polícia, “bom caráter”, bons rendimentos financeiros, assim como a não ligação ao exército e, em alguns casos, a comprovação da caderneta de trabalho – que servia como uma espécie de bilhete de identidade, pois garantia um emprego decente e o acesso aos direitos cívicos ao seu portador.

¹⁷ Pensamos as categorias de memória individual e coletiva nos aproximando das ideias levantadas por Halbwachs (2006). O autor, ao falar sobre os processos de memória, pressupõe que toda a memória é por si só coletiva, e que toda a memória e lembrança individuais fazem parte do coletivo. Essa visão durkheimiana deve ser aproximada com cuidado ao se pensar nas especificidades do continente africano e, de Angola. Segundo o autor, toda a memória é coletiva e orgânica pois o próprio ato de lembrar de si depende do outro. O trabalho de Halbwachs (2006) dá a abertura para outros questionamentos e críticas, como o uso dessas memórias em casos estatais, além de questionamentos diacrônicos entre os conceitos de memória social e memória coletiva.

¹⁸ Ainda sobre a questão do Acordo do Alvor, alguns cineastas portugueses com um viés pró-independência filmaram a propagação do mesmo em pequenas películas.

¹⁹ A questão da língua é um elemento extremamente emblemático em Angola. Após a descolonização não havia um elemento aglutinador que juntasse os diferentes grupos etnolinguísticos sem haver conflito. Nesse aspecto, o projeto do Homem novo cria um *status quo* neocolonial, pois para uniformizar o uso da língua, adota-se a língua portuguesa.

A política paternalista levou aos extremos as desigualdades sociais em Angola. Os castigos corporais, para os indígenas ainda eram utilizados em larga escala; para o indigenato não havia ensino; o ensino do Português estava vinculado às escolas de missões, tanto católicas quanto protestantes. Em 1958, a taxa de analfabetismo angolana foi avaliada em 97 por cento pela Unesco (PÉLISSIER; WHEELER, 2009).

Entre 1956-58, cerca de dois mil africanos adquiriram cidadania portuguesa, garantindo, assim, o direito de se tornar assimilados. Porém, antes disso, em relação à chegada dos portugueses em Angola, na década de 50 houve um aumento exponencial na taxa de imigrantes brancos. Se, nos anos 20, os europeus se constituíam em 20.000 pessoas, nos anos 40 foram 44.083; e, em 1950, 78.000 (chegando a 172.000 no início da Guerra Anticolonial, em 1960). Esses dados refletem a tentativa de um branqueamento e da lusitanização de Angola, principalmente na cidade de Luanda.²⁰

Em 1959, outras medidas foram tomadas, para garantir a continuidade de benefícios portugueses (agora no território ultramarino); ainda na década de 50, novas legislações foram inseridas no ensino do Português, assim como novas mudanças nas práticas laborais. Em 1951, com o objetivo de manter seu território, Portugal mudou sua nomenclatura, de “colônia” para “província ultramarina”; em 1955, o país passou a buscar sua integração junto à ONU, devido às suas pressões para a independência, contudo, numa política de afastamento (PÉLISSIER; WHEELER, 2009). É a partir dos anos de 1950 que podemos verificar as maiores mudanças discursivas no uso do cinema português, tópico que será melhor exemplificado posteriormente.

Angola era uma economia basicamente cafeeira. Além disso, desde 1926, os camponeses africanos adotam o cultivo de algodão de uma economia mista, a Cotonang (Companhia Geral dos Algodões de Angola), que futuramente será foco de uma das principais críticas ao sistema colonial. A Revolta da Baixa do Cassange (1960-61), que, segundo pesquisadores, poderia ser um prenúncio da Guerra Anticolonial, denunciou as condições precárias da população indígena no distrito do Malange por parte da Cotonang. A participação de movimentos messiânicos e de outros movimentos internacionais, como o *Parti de La Solidarité Africaine*, não pode ser descartada desse processo, fora as ações de menor ou maior grau da UPA, entre outros agentes, tais como a participação de alguns membros do MPLA. Além disso, havia a descoberta de grandes poços de petróleo no norte do país e de inúmeras

²⁰ Outro elemento que reforça a ideia de independência com descolonização relatada por Cahen (2012).

jazidas de ferro ao sul em 1950, o que tencionava o mundo a dar olhos para Angola. (PÉLISSIER; WHEELER, 2009).

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

Em março de 1961, inúmeros ataques por parte da UPA ocorreram nas províncias do Zaire e Uige (localizadas no norte do país), assim como na região de Demos. Os colonos brancos e alguns de seus empregados negros foram dizimados; o objetivo era a retirada total dos brancos em ambas as províncias. A UPA buscou propagar um discurso de separação racial, e o slogan era bastante simplificado: “O homem branco roubou a terra do homem negro; enriquece obrigando o homem negro a trabalhar nas plantações de café; bate-lhe e trata-o como criança, mas a Idade Dourada surgirá após a independência (...)”²¹.

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

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

Sobre um cinema colonial de Angola a um cinema angolano

Quando o cinema nasceu, em Angola, não foi um cinema angolano. Durante décadas, não existiu um cinema angolano. No princípio, não existiu sequer cinema. Eram filmes sem olhar, deslumbrados com paisagens, mostras de exotismo natural,

²¹ PÉLISSIER, René; WHEELER, Douglas. *História de Angola*. Lisboa: Tinta da China, 2013, p. 247

mas também social e cultural. A realidade impunha-se à câmera, e esta quedava-se sem capacidade de elaborar sobre aquilo em que o olho, mediado pela lente, assentava-se. Era um cinema sem visão ainda, depois, fruto da época, o cinema começou a ser usado para orientar o olhar de quem via.²²

O cinema angolano nasce no contexto de produção de uma narrativa sobre Angola. Os quadros de audiovisual angolanos já nascem, por si só, transnacionais e extremamente nacionalistas²³. Apoiados por outros blocos de viés socialista, os cineastas dessa primeira geração buscaram “descolonizar as mentes” das estruturas coloniais. Descolonizar a mente era o pré-requisito principal para o rompimento das antigas imagens coloniais (THONG’O, 2007).

No caso angolano, antes desse cinema voltado para a descolonização, o primeiro filme colonial foi realizado ainda em 1913, relatando a importância do caminho de ferro de Benguela. Os primeiros filmes coloniais eram realizados na sequência da repetição de imagens das construções portuguesas, que serviam para mostrar o ar salvacionista de Portugal frente às suas colônias, e legitimar, através da imagem, a importância do colonialismo. Na primeira metade dos anos 20, a produção portuguesa é interrompida, sendo retomada a partir da criação da Agência Geral das Colônias (AGC-1924); contudo, é a partir principalmente dos anos de 1930 que as produções começam a ser reativadas – agora com o auxílio de exposições internacionais, como a exposição colonial portuguesa nas cidades de Paris (1931) e do Porto (1934), Servilha (1929), entre outras. Posteriormente, a revista *Mundo Português* incentivará diversas iniciativas desse gênero (PIÇARRA, 2013). As imagens coloniais desse período começam a trazer a figura do indivíduo africano como o “animalalesco”, característica marcante até o término do período colonial não só de Angola, mas em vários futuros países africanos. A produção mais conhecida desse período colonial foi o longa-metragem *O feitiço do Império* (1940), de António Lopes Ribeiro, por ser pioneiro em seu tipo de filmagem²⁴.

A transição de um cinema colonial sobre Angola a um cinema angolano surgiu ainda com os moldes técnicos de produção portugueses, pois não havia especialistas formados em

²² PIÇARRA, Maria; ANTÓNIO, Jorge (Orgs.). *Angola: o nascimento de uma nação*. Vol. II. Lisboa: Guerra e Paz, 2013, p.11

²³ Vemos aqui uma aproximação de um discurso internacionalista, mas, ao mesmo tempo, extremamente nacionalista e socialista, com a intenção de se voltar para dentro, ou seja, para construir a nação angolana. Nesse aspecto, o discurso nacionalista em Angola se aproxima do discurso maoísta.

²⁴ Fragmento do filme disponível em https://www.youtube.com/watch?v=KL_YS-P-oZI. Atualmente a película encontra-se em reconstrução na cinemateca portuguesa devido a falhas em seu som. Diversos trabalhos já se debruçaram sobre o cinema colonial português. Autores como Torgal, Piçarra, Vieira, Seabra, Ramos, Ferreira, entre outros, trazem importantes reflexões sobre o assunto. Há ainda inúmeras possibilidades de pesquisa em acervos sonoros e fotográficos mantidos por diversas iniciativas e podem ser consultados muitas vezes gratuitamente pela internet. A propaganda colonial portuguesa, contudo, também deve ser observada em casos de pesquisa desse âmbito, pois diversas vezes as produtoras e os diretores que traziam realizações para o cinema trabalhavam com pequenas produções de comerciais para a grande mídia.

cinema. Diversos técnicos audiovisuais foram formados na “escola portuguesa”. Juntamente com os anseios pela descolonização, houve uma intensificação da política colonial. Para tentar romper qualquer iniciativa independentista, a partir de 1957 começará a produção do cinejornal *Actualidades de Angola*, que se manteve com interrupções até 1975. O objetivo era mostrar que “Portugal deu certo”, a partir da amostragem do caso brasileiro, que, apesar de agora independente, tinha as suas raízes na cultura portuguesa. O cine-jornal, assim como pequenos curtas e longas-metragens, ainda trabalhava com a ideia de fortalecer as fronteiras do império ultramarino, associando os casos ocorridos no Congo ao terrorismo. Muitas dessas produções foram vendidas para a 20th Century Fox e Fox Movietone, que ganhou os direitos de modificação de imagens. Jean-Noel Pascal Angot, por exemplo, via Bruxelas, levou o cinema ultramarino português para lugares distintos como França, Japão, entre outros (PIÇARRA, 2013).

Essas disputas de imagem foram fortemente incentivadas por militantes do MPLA, contudo, acreditamos que frentes como a Unita e a FNLA também produziram discursos audiovisuais com as suas respectivas propostas e, evidentemente, sem o apoio de um “cinema socialista”, ao qual o MPLA se aliava.²⁵ É nesse contexto de imagens repetitivas, da criação da figura do outro e da busca pela descolonização que o cinema angolano vai dar seus primeiros passos. Suas primeiras produções ou aberturas para um debate de cinema em Angola não se desvinculavam dos debates que ocorriam nos cineclubes portugueses e outros festivais de cinema africano que estavam recém-surgindo, como os festivais argelinos.²⁶ Ou seja, o cinema angolano também não está desvinculado das primeiras obras do cinema africano (com exceção do cinema egípcio e algumas problemáticas relacionadas ao cinema da África do Sul), como veremos a seguir.

As obras pioneiras do cinema de Angola foram realizadas por Sarah Maldoror, e muitas vezes eram baseadas em adaptações das obras literárias de Luandino Vieira. Maldoror se aproxima de um cinema propagado ao estilo Sembène, que por sua vez tinha diversos impasses com Jean Rouch, francês radicado na África que fizera diversas produções na linha

²⁵ Acreditamos que, se Portugal fez um longa-metragem sobre Savimbi na operação madeira, como citado acima, é possível existir curtas e longas-metragens, principalmente no caso da UNITA, provavelmente vinculados ao cinema sul-africano. A FNLA, em relação à produção audiovisual, tinha pequenos cine-jornais, que foram transmitidos em diversas emissoras no início do conflito anticolonial.

²⁶ Os cineclubes portugueses surgiram ainda nos anos de 1940, e até 1950 havia inúmeros cineclubes em Portugal, entretanto suas atividades começaram a ser reguladas pela SNI a partir de 1956. O processo dos debates e produções independentes de revistas deveriam passar pela PIDE. Porém, é ainda nos anos de 1950 que essas estruturas irão para Angola. Segundo Cunha (2013), Huambo, Benguela, Lobito, Moçamêdes, Huilá, Uíge e dois cineclubes em Luanda foram vinculados a essas estruturas dos cineclubes portugueses. Já a Argélia, através da *Présence africaine*, incentivará algumas das primeiras obras cinematográficas de Sarah Maldoror (PIÇARRA, 2013).

de um cinema etnográfico africano. Maldoror foi casada com Mario Pinto de Andrade, militante do MPLA, que divulgava seus trabalhos tanto para dentro do MPLA, como em festivais de cinema socialistas.²⁷ Maldoror produz um cinema angolano, antes mesmo que as estruturas estatais do mesmo fossem consolidadas, ou seja, ainda no final dos anos de 1960.

Com a descolonização em Angola, a partir de 1975 é criado o Instituto Angolano de Cinema (IAC) e o Laboratório Nacional de Cinema (LNC), que ficaram em vigor até 1989²⁸. A Cooperativa de Cinema Promocine (órgão surgido para substituir a Cinangola, produtora de pequenos filmes informativos, associada à Angola Filmes) e a TPA incentivaram a produção dos primeiros filmes (ABRANTES; CRUZ, 2002). Com os equipamentos deixados da descolonização, e o apoio de cineastas estrangeiros, a ideia de um cinema nacional surge. Luandino Vieira vai buscar a integração com os franceses da Unicité (PIÇARRA, 2015): o diretor de fotografia, Bruno Muel, além de Antoine Bonfati, engenheiro de som, e do jornalista Marcel Trillat, que já atuaram na Argélia, com participação na obra *Algerie, Année Zero* (1962), de Jean Pierre Sergent e Marceline Loridan. A pedido de Vieira, alguns técnicos surgiram para auxiliar a criação de obras como *Sou Angolano e Trabalho com Força*; os diretores da Unicité também foram responsáveis pela importante obra *Guerre du Peuple na Angola* (1975).

Cuba também terá a sua participação na construção dessa cinematografia. A maioria dos cineastas cubanos chegaram em Angola após a descolonização e filmavam os conflitos da operação carlota. Diversos cineastas angolanos tiveram formação no Instituto Cubano Del Arte e Industria Cinematográficos (ICIAC). Segundo Gray (2015), diretores como Santiago Álvarez, José Massip, Fernando Pérez e Miguel Fleitas foram alguns dos mais atuantes.

No contexto internacional, além das estruturas cubanas e da Unicité, havia outras estruturas, como a equipe Angola Ano Zero, financiada pelo Instituto Português de Cinema, de que participaram os irmãos Henriques-Francisco, Carlos e Victor (ABRANTES, 2015). Nas obras individuais, destaca-se o trabalho do italiano Gaetano Pagano. Contudo, ainda há inúmeros cineastas que poderiam ser aqui exemplificados para dar ideia do tamanho desse

²⁷ As correspondências do cinema de Maldoror podem ser facilmente encontradas em acervos como o da Fundação Mário Soares. Maldoror estudou cinema na antiga URSS e, em 1956, fundou um grupo de teatro, *Les Griottes*, buscando se aproximar do pensamento de Sartre e Césaire. Foi na URSS que ela conheceu Ousmane Sembène e teve aulas com Serguei Guerassimov e Mark Donskoi (PIÇARRA, 2013).

²⁸ A data de encerramento dessas estruturas é bastante emblemática. Alguns autores afirmam que o IAC e o LNC encerraram suas atividades em 1982, logo após o I Festival de Cinema Angolano. Para outros, se deu entre 1985 e 1986, o que traz semelhanças com o projeto de cinema de Moçambique. A partir da leitura de Abrantes e Cruz (2002), adotamos o ano de 1989. Verificando as produções do período, podemos perceber que logo após começa o exílio desses cineastas, que saem de Angola. Na realidade, em 1977 surgem essas estruturas de forma mais efetiva, apesar de seus esboços ainda em 1975, e começam a declinar nos anos de 1980, sendo necessária a anexação de outros órgãos para a sua manutenção, como a União dos Escritores Angolanos.

projeto, que teve semelhanças com o projeto cinematográfico de Moçambique, apesar dos cineastas angolanos não terem diálogos diretos com o caso moçambicano²⁹.

Há, ainda, a existência de um escritor, cineasta e antropólogo emblemático para esse período: Ruy Duarte de Carvalho. Carvalho se aproximará de um cinema aos moldes de Jean Rouch devido aos seus estudos sobre cinema etnográfico na Sorbonne. O cineasta foi o responsável pela primeira filmagem da independência, com o slogan do MPLA, que foi passado em diversas kombis em Angola no dia da independência. É perceptível, também, um diálogo diferenciado de Ruy com o trabalho de outros cineastas do período. Além disso, há inúmeros Ruys Duartes de Carvalho dentro do pensamento de Ruy Duarte. O cineasta que propaga os slogan do MPLA é o mesmo que traz os diálogos de tradição e modernidade? Seria esse mesmo cineasta que faz críticas ao MPLA já nos anos de 1990? Se, por um lado, há diversos estudos sobre a literatura do autor, ainda se carece de estudos mais aprofundados sobre a produção de Ruy Duarte de Carvalho como cineasta.

Por fim, a TPA, entre 1977 e 1978, realizou uma série chamada “*O cinema nosso*”. Também exibiu o conflito nitista do MPLA de 1977, como golpe de estado, em outra série que recebeu inúmeros prêmios internacionais. O primeiro congresso do MPLA foi filmado no Nova Vida; a equipe Ano Zero filmou “Viva o 4 de Fevereiro”. Na TPA era comum a passagem do cenário da guerra civil, da importância dos sons de Angola vinculada à importância do Semba (ABRANTES; CRUZ, 2002).

Do cinema socialista à abertura democrática

As estruturas cinematográficas de Angola começam a paralisar aos poucos as suas atividades. Filmes como o *Comboio da Conhoca* tentam ser gravados sem êxito nos anos de 1990, sendo retomados apenas com o fim da guerra pós-eleitoral. Os cineastas vinculados aos processos de produção estatal dos anos de 1970 irão para outras localidades e buscam apoio financeiro e exílio nos anos de 1990. Alguns outros vão viver de empregos completamente distintos da sua formação inicial, ou vão buscar emprego em outros campos artísticos, como é o caso de António Ole. Os anos de 1990 marcam a ruptura da produção cinematográfica em Angola, que irá ser apenas retomada em 2002, com o término da guerra pós-eleitoral e a morte de Jonas Malheiro Savimbi.

²⁹ O 3º Congresso do MPLA mostra a importância de um trabalho audiovisual vinculado às esferas do partido. Moçambique também passou pela criação de um Instituto Angolano de Cinema e de um Laboratório Nacional de Cinema, criado no governo de Samora Machel.

O cinema estatal de Angola, nas suas diferentes frentes, muitas vezes recriou os modelos de militância do MPLA através das imagens, não necessariamente descolonizando a mente, mas através da imagem, mostrando a importância de seu projeto de modernização por meio de dois elementos distintos, a cidade de Luanda e a criação do projeto do Homem Novo. Se por um lado os portugueses criaram um “outro” animalizado ou uma cultura passível de lusitanização, o cinema angolano na sua primeira fase também buscou em discursos nacionais diferenciados a aplicação de diferentes teorias nacionais, construindo, assim, um discurso voluntarista para a construção da nova nação nas telas.

Como a nova geração de cineastas angolanos vai construir um cinema de e sobre Angola ainda é um impasse devido a diversos problemas de mercado no sentido de auxílio financeiro dessas obras. Na atualidade, vemos dois mercados de produção fílmica, um “alternativo”, surgido dos mussekés, e outro com algum incentivo da IACAM (Instituto Angolano de Cinema Audiovisual e Multimédia), órgão surgido após o término da guerra pós-eleitoral. A cidade de Luanda ainda é o palco principal das telas, mas, ao contrário do cinema vinculado ao projeto de militância nacional do MPLA, esta nova forma de se pensar o cinema ainda é, juntamente com o próprio cinema angolano, um palco em aberto.

Referências

- ABRANTES, José; CRUZ, José (Orgs.). *Cinema em Angola*. Luanda: Chá de Caxinde, 2002.
- BITTENCOURT, Marcelo. A criação do MPLA. IN: BITTENCOURT, Marcelo. *Estudos Afro-Asiáticos*, Rio de Janeiro, 32: pp. 185-208, dezembro, 1997.
- _____. “*Estamos juntos*” O MPLA e a Luta anticolonial (1961-1974). Tese (Doutorado em História) – Programa de Pós-Graduação em História. Rio de Janeiro: Universidade Federal Fluminense, 2002, 742f..
- CAHEN, Michel. Anticolonialism & Nationalism: deconstructing synonymy, investigating historical process. IN: MORIER-GENOUD (ORG.). *Sure road? Nations e nationalisms in Guinea, Angola and Mozambique*. Leiden: Brill, 2012, p. 1-30.
- CARVALHO, Ruy Duarte. *A câmara, a escrita e a coisa dita... fitas textos e palestras*. Lisboa: Cotovia, 2008.
- GUERRA, João Paulo. *Savimbi: Vida e morte*. Lisboa: Bertrand, 2002.
- HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. São Paulo: Centauro, 2006.
- JUNCO, José. *El nombre de la cosa*. Debate sobre el término nación y otros conceptos relacionados. Madrid: Centro de Estudios Políticos y Constitucionales, 2005.
- KI-ZERBO, J.; MAZRUI, A.; WONDJI, C. Construção da nação e evolução dos valores políticos. In: KI-ZERBO, J.; MAZRUI, A.; WONDJI, C. (Orgs.). *História geral da África*. Brasília: MEC/Unesco, 2010, p. 565-602.
- MPLA. *Angola: A tentativa de golpe de estado de 27 de maio de 77*. Luanda: Avante, 1977.
- PACHECO, Carlos. *Mpla: um nascimento polémico: as falsificações da história*. Lisboa: Vega, 1997.

PÉLISSIER, René; WHEELER, Douglas. *História de Angola*. Lisboa: Tinta da China, 2013.

PIÇARRA, Maria; ANTÓNIO, Jorge (Orgs.). *Angola: o nascimento de uma nação*. Vol. II. Lisboa: Guerra e Paz, 2013.

_____. *Angola: o nascimento de uma nação*. Vol. III. Lisboa: Guerra e Paz, 2015.

PIMENTA, Fernando Tavares. *A descolonização de Angola e Moçambique*. O comportamento das minorias brancas (1974-1975). Goiânia: UFG, 2015.

PINTO, Tatiana. *Etnicidade e racismo em Angola: da luta de libertação ao pleito eleitoral de 1992*. Dissertação (Mestrado em História) – Programa de Pós-Graduação em História. Rio de Janeiro: Universidade Federal Fluminense, 2012. 135f.

SAVIMBI, Jonas. *Angola, a resistência em busca de uma nova nação*. Lisboa: Agência Portuguesa de Revistas, 1979.

SAVIMBI, Jonas. *O que é o espírito de Bissau? Todos os portugueses poderão regressar em Angola*. Aveiro: Tipave, 1978.

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

TSÉ-TUNG, Mao. “El papel del partido comunista de china em la guerra nacional”; “El problema de la independencia y autodecisión dentre del frente único”. IN: *Obras Escogidas*. Madrid: Fundamentos, 1974.

X Congresso da UNITA. Disponível em:

http://www.unitaangola.com/PT/Tableestatutos1.awp?WD_ACTION_=CLICTABLE;TABLEDISCUR&TABLEDISCUR=2 (Acesso em 10 de março de 2018).

O Acordo do Alvor Disponível em:

<http://www1.ci.uc.pt/cd25a/wikka.php?wakka=descon21>. (Acesso em 4 de março de 2018).

David Zé em Mwangolé (o guerrilheiro). Disponível em:

<https://www.youtube.com/watch?v=5r0CbrWlt3I> (Acesso em 4 de março de 2018).