

# OXALÁ CRESÇAM PITANGAS O DOCUMENTÁRIO NA HISTÓRIA DO CINEMA EM ANGOLA.

#### Paula Faccini de Bastos Cruz

Universidade Federal do Rio de Janeiro pbastoscruz@gmail.com

#### **Resumo:**

Este artigo se propõe a analisar as construções narrativas das identidades no cinema contemporâneo angolano, meio estudo do da cinematográfica Oxalá cresçam pitangas. Para tanto, estudou-se a tradição formação de uma do documentário forma como de linguagem cinematográfica nesse país. Inferiu-se que as identidades foram sendo desenhadas através dos tempos, em função da mudança do lugar de fala produções. No documentário analisado o discurso se escreve a partir de um país independente, e seus produtores são expoentes da cultura angolana de sua geração: Ondjaki, premiado literato, mostra dimensão de cineasta, dividindo a realização de *Oxalá* com Kiluanje Liberdade, um dos maiores documentaristas angolanos do momento (2016).

**Palavras-chave:** Angola; cinema; narrativas; identidades.

## **Abstract:**

This article intends to analyze the narrative constructions of identities in the Angolan contemporary cinema, through the study of the work Oxalá cresçam pitangas. To this end, the formation of a documentary tradition was studied as a form of cinematic language in this country. It infers that identities were being drawn over time, due to change of the productions' place of speech. In documentarie analyzed speech is writen from independent country, and its producers are exponents of Angolan culture of their generation: Ondjaki, an awarded writer, shows his importance filmmaker, sharing the execution of Oxalá with Kiluanje Liberdade, one of the greatest Angolan documentarists of our time (2016).

**Keywords**: Angola; cinema; narratives; identities.

9

Este artigo pretende analisar as construções narrativas das identidades no cinema angolano contemporâneo, por meio do estudo do documentário *Oxalá cresçam pitangas*. Em nossos estudos inferimos ter o documentário se tornado o formato tradicional da cinematografia desse país. Analisando das obras de Maria do Carmo Piçarra (2013), Patrícia Ferraz de Matos (2006), José Mena Abrantes & José de Matos Cruz (2002), Rui Duarte de Carvalho (1997) e do artigo de Mariano Bartolomeu (2010) foi possível identificar alguns importantes elementos de construção da linguagem cinematográfica angolana contemporânea, a transição de seus produtores e respectivos objetivos, do período colonial à época de realização dos documentários em questão. Da mesma forma esse esforço nos ajudou a definir o momento a partir do qual podemos falar de um cinema nacional angolano.

# Uma breve história do Cinema Angolano no século XX.

Segundo afirmou Kiluanje Liberdade¹ (2013), em entrevista a nós concedida, a maior influência dessa produção artística terá sido a tradição que se criou a partir da filmografia colonial. Faz-se, portanto, mister, conhecermos esta trajetória. Gostaríamos de esclarecer *a priori* que as obras citadas foram estudadas por nós enquanto história do cinema, a análise dos filmes mencionados foi feita por seus autores.

Piçarra (ISCTE/UL) especialista em cinema de propaganda e cinema colonial, inicia seu artigo da seguinte forma: "Quando o cinema nasceu, em Angola, não foi um cinema angolano. Durante décadas não existiu cinema angolano". O cinema surge em Angola a partir da dificuldade de Portugal em ganhar a opinião pública, após a I Guerra Mundial: era o cinema usado como arma de propaganda colonial (PIÇARRA, 2013, p.15). Apenas alguns raros registros de imagens em movimento, feitos em terras angolanas pelos próprios portugueses, estas obras tinham o intuito de mostrar a importância da participação de Portugal e Angola naquela guerra (1913 a 1916).

Nas duas décadas que se seguiram, 1920 e 1930, as obras produzidas pelos portugueses em sua província do ultramar tiveram outro objetivo, mostrar o desenvolvimento das colônias e suas riquezas naturais (ABRANTES, MATOS CRUZ, 2002). Os nativos faziam, quando muito, parte da paisagem, não existindo enquanto

Transversos: Revista de História. Rio de Janeiro, v. 06, n. 06, out. – mar. 2016.

<sup>&</sup>lt;sup>1</sup> Produtor e diretor de documentários em Angola contemporâneo.

sujeitos, o que mostra o entendimento deste lugar de observação sobre os mesmos. Esses filmes possibilitam-nos comparar e inferir a gigantesca mudança na geografia humana e urbana daqueles tempos até o presente.

Segundo Patrícia Ferraz de Matos², os primeiros filmes feitos em Angola foram portugueses, com o objetivo de "estudarem, formarem quadros coloniais e darem a conhecer as colônias e seus habitantes" (MATOS, 2006, p. 69) - um suporte para propaganda do almejado Império Colonial, naquilo que chamou de "sétima arma do colonialismo em ação". Essas imagens apresentavam o olhar do colonizador, guiadas por seus interesses e mostravam, portanto, qualquer coisa menos o que eram de fato e como se viam os habitantes dessas regiões.

Gostaríamos de lembrar que não existia uma tradição cinematográfica em Portugal. O cinema nacional português surgiria de forma incipiente a partir de 1926, e apenas em 1948 teve promulgada sua primeira lei de proteção. Entre as principais produtoras da época estavam a Invicta Film, montada com técnicos franceses, e a Tobis Portuguesa, instalada com o sistema Tobis Klang Film, com tecnologia alemã (MATOS, 2006). França e Alemanha foram, portanto, as principais influências da linguagem cinematográfica portuguesa.

Havia algumas críticas quanto à utilização do cinema naquela época. Matos cita um artigo do periódico *A Província de Angola*, publicado em 15 de agosto de 1934, na qual o escritor Viana Costa acusa os produtores de então de apresentar primordialmente imagens lúdicas, como caçadas. Nos filmes analisados por nós, não percebemos sequer vestígios deste passado, quando Angola aparece muito longe de uma vida urbana, fora de qualquer inclusão num mundo globalizado. Para Costa, o cinema deveria servir como propaganda do potencial econômico das colônias africanas para os próprios portugueses, opinião que parece ter sido acatada durante o período do Estado Novo (1933 a 1974). O documentário se prestava muito bem para estes fins, pois dava uma impressão de realidade ao espectador. Assim começava-se a se configurar o formato que se tornou característico do cinema angolano até o período de produção das nossas fontes. O documentário, aliás, aparece como forma econômica e viável para esta arte ainda não suficientemente desenvolvida em Portugal. Esta parece ser outra razão para que este formato continue dominando a cena do cinema produzido em Angola.

Transversos: Revista de História. Rio de Janeiro, v. 06, n. 06, out. – mar. 2016.

<sup>&</sup>lt;sup>2</sup> Antropóloga e doutoranda do Instituto de Ciências Sociais da Universidade de Lisboa

Os pequenos filmes que mostravam o comportamento dos nativos em seu "habitat" tinham o mesmo objetivo e eram construídos da mesma forma que as fotografias do período feitas dos negros: o ângulo, a postura, a própria interferência do observador constrangendo o observado levavam "à condução de uma imagem préconcebida", que buscava demonstrar a inferioridade dos negros, ou qualidades que justificavam sua dominação, sua utilização como mão-de-obra escrava ou sub-remunerada. Mas já aqui há a presença dos nativos como sujeitos, mostrados de forma preconceituosa e ignorante.

A partir de um indivíduo, considerado representativo, todos os indivíduos do grupo eram dados como estudados e as análises conduziriam a elementos que, supostamente, permitiriam a tipificação dos indivíduos e permitiriam encontrar o lugar de cada um deles numa grelha classificatória anteriormente definida. Por outro lado, a fixação do *outro* numa imagem, fotografia ou grelha pode não nos dizer tanto sobre quem esta aí representado, mas sim sobre quem está a dirigir a representação. (...) é no ato de dar a conhecer o indivíduo que é feita a discriminação; ele não está ali de livre vontade, não entra na montagem do processo e, provavelmente, nem se identifica com o produto final (MATOS, 2006, p. 82).

Entendemos que havia nessa filmografia a intenção de construir uma narrativa de identidade do angolano pelo colonizador. Em nossas fontes constatamos o oposto: um olhar do angolano sobre si mesmo afirmativo e orgulhoso, apesar da não negação do estado de vulnerabilidade. Assim, o que vemos é mais o olhar do fotógrafo sobre o retratado, do que o retratado propriamente dito, nas obras produzidas em Angola nas décadas de 1930 a 1960. Por essa razão consideramos tão importante dar voz aos cineastas angolanos — queremos verificar o olhar que vem de dentro, do próprio umbigo desta nova sociedade que se constitui no país após as guerras.

Portanto, o objetivo da *Missão Cinematográfica a Angola* (1930), e depois da *Missão Cinematográfica às Colônias da África*, instituição ligada à Agência Geral das Colônias (AGC), foi produzir documentários de propaganda sobre a colonização, tendo passado por todas as colônias africanas, inclusive Angola. Foi um trabalho importante para a metrópole, pois, afinal, "a existência e permanência do 'império' eram importantes porque eram a razão de ser da nacionalidade portuguesa e, por outro lado, permitiam instituir a hierarquia entre a metrópole e as colônias, reforçando o poder da primeira" (MATOS, 2006, p. 99).

A AGC era vinculada ao Ministério das Colônias, e seguia uma tendência europeia, de modo geral, ao uso do cinema com estes fins (PIÇARRA, 2013). Da

mesma forma, em nossas fontes, constatamos o uso do cinema inclusive como veículo de afirmação do nacionalismo, porém, agora, da nação Angola.

Percebemos na ausência de sujeitos, no vazio das cenas nas primeiras narrativas fílmicas coloniais, a incapacidade de percepção e aceitação do outro por parte deste olhar português. E podemos inferir que, em seus primórdios, quando era produzido com fins de dominação da metrópole sobre suas colônias, o cinema feito em e sobre Angola foi utilizado como veículo de construção de uma identidade numa narrativa unilateral.

Em seu livro, José Matos-Cruz³ e José Mena Abrantes⁴, *Cinema em Angola* (2002), os autores propõem-se a traçar a trajetória da produção cinematográfica de seu país, desde o período colonial até a década de 1990. Eles fazem uma cronologia que nos permite localizar, na régua do tempo, as principais produções feitas em e sobre Angola. Este trabalho está inserido na tendência da produção cultural do período que ele aborda, quando a maioria das realizações fílmicas do país foi produzida por instituições oficiais do Estado, sendo norteada por sua política. Sob este aspecto, torna-se um texto fundamental para a compreensão desta cinematografia.

Abrantes e Matos Cruz (2002) relatam que o único filme de ficção feito na colônia teria sido *O Feitiço do Império* (RIBEIRO, Lopes, 1940). Nesse filme, ocorre a exaltação à colonização portuguesa, que seria muito melhor que a americana; à presença civilizadora da Igreja e ao nativo como ser da 'natureza', ingênuo e inocente; ao trabalho negro como forma de assimilação do mesmo; aos negros trajados com roupas ocidentais como signo de maior civilidade, entre outros aspectos. E ainda assim, suas personagens são sempre secundárias, sem relevância para o enredo.

No entanto, percebemos aqui alguns elementos novos, a saber, a presença da Igreja, que se mostrará fundamental em nossas fontes, e o processo de ocidentalização vivido pelas populações locais, neste momento histórico, visto como benéfico pelos produtores do filme, e como opressivo pelos autores do livro. É o momento quando o cinema feito em Angola imprime em seus fotogramas a cultura ocidental se inserindo no modo de viver angolano.

<sup>&</sup>lt;sup>3</sup> Investigador, sobre o cinema angolano da Cinemateca Portuguesa.

<sup>&</sup>lt;sup>4</sup> Jornalista, foi responsável pelo setor de informação e divulgação da Cinemateca Nacional angolana. Desde 1993 ocupa o cargo de assessor de imprensa do presidente angolano.

Em 1951 a Agência Geral das Colônias (AGC) passava a se chamar Agência Geral do Ultramar (AGU), e ficava responsável também pelo turismo, rádio e televisão. Nesta época, Felipe Solms e Ricardo Malheiros<sup>5</sup> trabalhavam para a AGU, e contrataram o operador de cinema João Silva para filmar documentários em Angola. Silva se radicaria na então colônia, e, a partir de 1953 passaria a filmar por conta própria. Mas "a independência na escolha dos temas não se apresentava como algo premente e já então assume, quando questionado sobre que filmes realizarão breve: 'Todos os comentários que o Governo Geral de Angola e os Departamentos Oficiais nos encomendem, quer por concurso, quer por encomenda directa'" (PIÇARRA, 2013, p. 26).

Por esta razão é considerado por Piçarra o pioneiro do cinema angolano: terá sido o primeiro cineasta a produzir a partir de Angola, radicado em Angola, e, segundo ela, angolano, portanto. Participou de muitos dos filmes feitos por portugueses e estrangeiros na região, como Ettore Scola, Jean Leduc e Jean-Noël Pascal-Angot. Consideramos controversa a opinião da autora, pois, além de não ter nascido em Angola, não tinha independência no que diz respeito à temática e tecnicamente sua linguagem era estrangeira, como ele mesmo afirmou.

Percebemos que houve naquilo que Piçarra chamou de "pioneirismo" uma mudança no ângulo da objetiva, mas sem uma contribuição para a construção de uma nova narrativa de identidade angolana, ao contrário. Foi um período marcado pela política da Lei Orgânica do Ultramar (1953), que abandonava os conceitos de império e colônia e buscava criar a noção de unicidade do território português: "Ao conceito de império sucede o de nação pluricontinental em que todos os territórios são Portugal e constituem a nação" (PIÇARRA, 2013, p. 22). Até então a miscigenação era indesejável, e o racismo era aberto. O regime salazarista assimilaria o lusotropicalismo<sup>6</sup>, defendendo o multiculturalismo.

Existe um amplo debate acerca do assunto no qual essa teoria é bastante criticada. Não nos aprofundaremos na questão, pretendemos apenas averiguar a forma pela qual Portugal procurou usar o cinema como propaganda para a formação de uma suposta identidade portuguesa em ultramar. Constatamos o modo como a

<sup>&</sup>lt;sup>5</sup> Solms e Malheiros foram dois dos mais importantes produtores do cinema portuguêss nos anos 1950/60.

<sup>&</sup>lt;sup>6</sup> Teoria do sociólogo brasileiro Gilberto Freire, que sublinhava a capacidade de adaptação do português e sua cultura a ambientes tropicais.

história do cinema caminha ao lado da história do país, quando vemos o novo discurso do Estado português se fazer reproduzir na produção fílmica de sua colônia.

Como podemos notar, tratava-se de um cinema português, feito em Angola, e não de um cinema angolano, feito por angolanos. Era ainda o cinema-propaganda, com fins políticos, usado para fortalecer a dominação colonial. Afirmava-se uma identidade e uma nacionalidade, porém portuguesas em que o colonizado estava colocado numa palheta hierárquica abaixo do colonizador. Ao final de *Uma jornada histórica — do terrorismo no Congo à manifestação em Lisboa* (Lopes Ribeiro e Perdigão Queiroga, 1963), com imagens da comemoração do Dia da Raça no Terreiro do Paço, ouve-se um discurso de Salazar: "Angola é uma criação portuguesa e não existe sem Portugal [...] não há angolanos, mas portugueses de Angola" (PIÇARRA, 2013, p. 34).

Por estas razões não reconhecemos o surgimento do cinema angolano, ou de seus pioneiros, apenas no fato desse estar sendo produzido por residentes no país, como a autora em questão. Os documentários que tomamos como fontes afirmam justamente o contrário das obras do período supracitado: que Angola não é Portugal, mas um país livre. Quem nasce em Angola não é português, mas angolano. Defendemos a opinião de que somente a partir desse reconhecimento por parte dos produtores é possível falar de um cinema angolano.

Os filmes coloniais portugueses, em termos técnicos, eram muito deficientes. Alegando ser esta a razão para a ineficiência da propaganda do governo, em 1963 a International Audio-Vision (IAV), com sede em Bruxelas, assina um contrato com o Secretariado Nacional de Informação (SNI), visando à produção de nove filmes, dos quais quatro sobre Angola.

Os filmes são organizados como reportagens. Revelam qualidade na execução técnica e uma linguagem moderna inexistente nos filmes de propaganda colonial estritamente política feita por portugueses. Mostrar o progresso, o desenvolvimento e a modernidade de Angola, além da multirracialidade existente, são os eixos à volta dos quais se organiza a realização dos documentários que, através dos seus supostos repórteres, fazem eco ao luso-tropicalismo apregoado (PIÇARRA, 2013, p. 38).

Nota-se, portanto, que o Novo Cinema português que começava a ser feito naquele momento, como *Os Verdes Anos* (Paulo Rocha, 1963) ou *Belarmino* (Fernando Lopes, 1964) não influenciariam a produção cinematográfica feita em Angola de então – lá, as películas de qualidade estavam sendo produzidas por belgas,

e acabaram servindo de modelo ao tipo de documentário que se produziria no período. Houve, portanto, uma mudança qualitativa e o uso de uma linguagem moderna na produção local.

A partir da década de 1970, o olhar norteador das câmaras em Angola começaria a mudar mais uma vez. O cinema passava a servir de testemunho etnográfico de diversas regiões de Angola, buscando sobressaltar o exótico, mitos e rituais como a circuncisão, a iniciação à puberdade, o casamento, etc. A exemplo podemos citar *Esplendor Selvagem* (Antônio de Sousa, 1972).

Mena Abrantes e Matos-Cruz apontam este momento como o nascimento do cinema angolano, quando foram produzidos "pequenos documentários sobre a actividade guerrilheira anti-colonial, realizados pelo Departamento de Informação e Propaganda do MPLA (Movimento Popular para a Libertação de Angola)" (ABRANTES, MATOS-CRUZ, 2002, p. 21).

Sob o ponto de vista temático, de intencionalidade, de objeto e de objetivos, identificamos realmente uma grande mudança. Já não seria mais a narrativa do olhar do colonizador sobre o colonizado, mas um discurso do sujeito que busca a si mesmo.

O uso do cinema como forma de gerar o testemunho da existência de diferentes grupos étnicos, e do mesmo modo, os filmes que apresentavam a narrativa da guerra civil angolana, do ponto de vista do MPLA, serviram aos interesses políticos do Movimento. A busca da construção de um passado lúdico, somado à guerra, aparece na produção discursiva do cinema angolano do período como afirmação da nacionalidade, e, por conseguinte, de uma identidade comum. O Movimento fazia no cinema aquilo que aprendeu: propaganda.

Podemos identificar, portanto, a construção de um discurso indentitário através do uso do cinema como propaganda, em três momentos distintos: no período colonial, no pós-independência e o período que se iniciaria com o fim da guerra civil, como veremos mais adiante.

Os filmes analisados por nós igualmente buscam afirmar uma identidade, porém não mais a partir de um passado étnico com traços comuns; antes percebemos que a diferença étnica é, em si, elemento constituinte nesses discursos de construção da identidade luandense moderna. Esta é a razão pela qual, em nossos estudos, não nos ativemos aos traços diferenciais interétnicos, mas sim à análise do produto dessa hibridização, que somada às heranças ocidentais estão possibilitando um processo de resiliência dessa sociedade, e constituindo um discurso de construção de identidade.

A guerra está presente todo o tempo, representada em nossas fontes como trauma comum, passado comum, não mais como ato heroico de bravura nacional.

A filmografia do período que se iniciou logo após a independência (1975) foi marcada por obras que buscaram sublinhar a incompreensão da sociedade africana por parte dos portugueses, já presente em (*Monangambée*, Maldoror, 1971), mas, sobretudo, pela tomada de consciência de angolanos na direção de sua independência. São muitos os filmes do período que abordam este tema, principalmente aqueles realizados assim que o MPLA chegou ao poder. Mudara o lugar de fala, o produtor, o olhar e o objetivo do cinema produzido em Angola, mas, no entanto, sua linguagem continuava a mesma: um cinema no qual o documentário predominava, tendo a propaganda como fim último.

A Promocine, primeira cooperativa angolana de cinema, foi criada a partir de um grupo oriundo da antiga Cinangola, que promovia cursos intensivos de imagem, som, laboratório, etc., e a Televisão Popular de Angola (TPA), ambas ligadas ao governo. Na verdade, houve um acordo efetuado em Portugal, na transição para a independência, em que a pasta da informação ficaria a cargo do MPLA, e, desta forma, também a TPA. A primeira transmissão deu-se em outubro de 1975, um mês antes da independência. Procuraram-se, entre os militantes, aqueles que conseguiam de alguma forma trabalhar com câmaras e nagras<sup>7</sup> disponíveis. Mais uma vez, contaram com a orientação de uma equipe estrangeira, desta vez francesa. Havia angolanos participando e orientando o que se filmava, apesar de não terem ainda técnica. Vemos, sim, como o autor localiza o momento da transição:

Assim se 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 por cineastas estrangeiros na frente da Luta de Libertação. À cinematografia angolana está ligada, como se vê uma característica predominante: a da urgência (CARVALHO, 1997, p. 9).

Como se vê, segundo o próprio autor, é uma narrativa construída por "cineastas estrangeiros na frente de Luta de Libertação", e por esta razão percebemos, nesse momento, a gestação de um cinema angolano propriamente dito. Nos filmes angolanos produzidos para os circuitos de cinema e festivais, até os anos 2010,

<sup>&</sup>lt;sup>7</sup> Nagra era um aparelho utilizado para gravação de sons sincronizados às imagens, quando não havia tecnologia que já incluía a banda sonora.

encontraremos a parceria de Angola com outros países, coproduções, tanto financeira quanto técnica e estética.

Ruy Duarte de Carvalho dedica-se a realizar filmes etnográficos. Além de cineasta e literato, o autor é antropólogo, e como tal expõe suas teorias acerca de identidade, cultura, política, literatura e, é claro, cinema. Como os autores anteriores, ele possui relações com a esfera política e cultural constituída pelo MPLA, o que nos ajuda a construir seu lugar de fala.

Duarte fala de uma urgência na construção de um discurso cinematográfico que, como se vê, está ligada à busca de formação de uma identidade nacional. Produz-se uma filmografia sobre etnicidades regionais com cunho socialista que tinha para eles uma importante função. Era o cinema servindo, ele mesmo, como capaz de representar uma força criadora de fé na nova pátria que surgia, gerando confiança e otimismo, elementos fundamentais no processo de resiliência de uma sociedade (CYRULNIK, 2009).

Nos filmes por nós analisados ainda encontramos uma construção narrativa onde o nacionalismo é representado como elemento aglutinador, como traço fundamental desse processo, criador de identidade. Porém essa nação não seria mais a mesma que aquela promovida pelo MPLA à época de Ruy Duarte.

Neste período também foram feitos filmes sobre temas político-militares, sobre a história do MPLA desde sua criação, festas de libertação e toda sorte de exaltação à formação do Estado Angolano em títulos como, por exemplo, *Resistência popular em Benguela* e *Aprender para melhor servir* (ambos de Antônio Olé 1975/76) ou *Velhos tempos, novos tempos* e *A luta continua* (de Asdrúbal Rebelo, 1974/75). Havia também uma preocupação do Estado em valorizar a cultura tradicional dos povos angolanos em todos os seus aspectos, expressa no III Plenário do Comitê Central do MPLA, tendo também repercussão no meio audiovisual.

Procuramos analisar em nossos filmes a forma como seus autores percebem a atuação do Estado em sua época, se negativa ou positiva, e quais elementos estão ocupando este espaço de criação de uma narrativa identitária, no momento em que foram produzidos. Procuramos entender de que se orgulham e que manifestações culturais valorizam.

Mariano Bartolomeu<sup>8</sup> é um jovem cineasta, produtor e realizador. Em seus artigos, ele faz questionamentos mais próximos de nosso recorte cronológico, em comparação às primeiras obras citadas. Percebemos que há uma mudança no conteúdo do discurso, pois escreve após uma imensa transição política e econômica da sociedade. Podemos perceber que, a partir de então, surge um novo cinema produzido no país.

Bartolomeu aponta os anos de 1977/78 como tendo sido os mais produtivos da história do cinema de Angola, cujo carro-chefe foram os documentários de Ruy Duarte. A principal proposta do cineasta era representar a resistência, a reconstrução (ou construção) da sociedade e também retratar sua militância. Há um reconhecimento deste autor quanto ao nascimento do cinema angolano naquele momento, no que compartilha da opinião de Duarte de Carvalho, de Abrantes e Matos-Cruz. Apesar da produção do período ter sido feita por equipes compostas de muitos estrangeiros, compreendemos esse entendimento, pois a própria criação de obras cinematográficas na contemporaneidade transpõe fronteiras. O formato documentário permaneceria, a função do cinema como instrumento de propaganda também, mas havia aqui uma mudança na intenção, na autoria.

Havia também os filmes de Antônio Olé, do mesmo período, e que se voltavam para a temática cultural. Neste mesmo momento, formava-se a equipe Angola – Ano Zero, que tinha como núcleo os irmãos Henriques (Francisco, Carlos e Vitor), produtora de obras explicitamente políticas, ligadas aos problemas de defesa e segurança do país. A intenção do Ano Zero era "acompanhar a nível cinematográfico o nascimento e desenvolvimento da Nação Angolana" (ABRANTES, MATOS-CRUZ, 2002, p. 31).

Como se pode observar, todas as investidas em realizações cinematográficas do período tiveram a preocupação de construir uma narrativa de identidade, sugerindo uma união, buscando estimular a autoestima e o otimismo, mesmo que ligadas à política, seja como propaganda ou intervenção.

No ano de 1978, a Promocine se dissolveu, doando seus bens para o recémcriado Laboratório Nacional de Cinema (LNC), uma empresa estatal. Foi criado, também, o Instituto Angolano de Cinema. O primeiro tinha como objetivo produzir cinema, enquanto que o segundo traçava as políticas que este devia seguir. Foi um

\_

<sup>8</sup> Entrevista dada durante o Festival Nacional de Cinema em Luanda (FICLUANDA) em 2008.

período marcado pelos documentários e por jornais de atualidades. O Estado estava, então, forte e politicamente engajado na indústria cinematográfica, utilizando o cinema como "instrumento de mobilização ideológica e de comunicação de ideias ao público" (BARTOLOMEU, 2008). Mas os anos que se seguiram vieram demonstrar que a criação destes órgãos não foi suficiente em termos de infraestrutura e de capacidade de mobilização, levando o setor a uma estagnação.

No entanto, não devemos esquecer que, neste período, Ruy Duarte de Carvalho produz *Presente angolano, tempo mumuíla* (1979). Importante para a cinematografia nacional, a obra reunia, em dez filmes, imagens e sons dos povos *mumuílas* apresentados como em seu cotidiano, com seus hábitos e sua cultura. Em paralelo, essa produção pretendeu registrar o encontro de valores tradicionais com o socialismo, o encontro com estudantes da Faculdade de Letras, e da medicina tradicional com a moderna (ABRANTES & MATOS-CRUZ, 2002).

Em nosso filme, verificamos que a cidade de Luanda nos é apresentada como uma grande arena, ela em si personagem, onde valores tradicionais abraçam-se com a modernidade. A hibridização cultural é representada como a própria identidade angolana, numa apoteótica comemoração.

Durante o período de 1982 a 1985, segundo Bartolomeu e Abrantes & Matos-Cruz, houve um recuo da produção cinematográfica. Ambos apontam como principal causa o surgimento da televisão, economicamente mais barata, e que ainda chegava com mais facilidade ao público. Mas esses autores não atentaram ao fato de que, a partir de 1981, a guerra civil se exacerbava. A UNITA cada vez mais contava com o apoio da África do Sul e do governo Reagan, dos EUA.

O governo do MPLA reagiu energicamente, voltando a maioria de seus investimentos para a guerra, comprando armas, suprimentos e pagando soldos. Todos os outros setores do país, como a saúde e a educação, ficaram imensamente prejudicados. Para agravar o problema, houve uma queda acentuada no preço do petróleo entre 1985-1986. A arte e a cultura, e, como parte dela, o cinema, neste momento, foram tidos como supérfluos.

Nesses anos, foram produzidos apenas três filmes: *Conceição Tchiambula, um dia, uma vida* (OLÉ, 1982), sobre a vida de uma camponesa que é obrigada a migrar de sua região para sobreviver, temática bastante pertinente e representativa do

<sup>&</sup>lt;sup>9</sup> Mumuila é um povo pouco conhecido, até mesmo em Angola. São pastores de gado e possuem uma cultura singular, como a forma de se vestir e sua culinária.

período; *Nelisita* (CARVALHO, 1982), inspirado em duas histórias de tradição oral *nyaneka*, que seguia a proposta de seu realizador em construir discursos de memória; e *Memória de um dia* (FORTUNATO, 1982), que narra o longo período de exploração e violência colonialista, com ênfase na expropriação de terras e migração forçada destas populações (ABRANTES & MATOS-CRUZ, 2002).

Por meio desses autores, podemos observar que já então a migração, a desterritorialização e a reterritorialização das populações do país estavam presentes no cinema angolano. E este é um dos traços ainda muito presentes no filme que analisamos.

Sobre este período, os autores afirmam que "a importância do cinema no contexto do desenvolvimento econômico-social do país já por diversas vezes foi reconhecida e reafirmada em documentos orientadores do Partido no Poder e no Estado", e que apesar da recuperação das salas de exibição no país ser insuficiente, os angolanos viam mais filmes produzidos por e para eles (ABRANTES & MATOS-CRUZ, 2002, p. 49).

Em 1985, a única produtora de cinema existente era o LNC, e esse mudou sua sede, tendo sido seu acervo destruído ou perdido no processo. A crise financeira pela qual o país atravessava, devido à queda dos preços do petróleo no mercado mundial, paralisou a empresa. Existiam todas as condições, materiais, técnicos, de ideias e interesse, mas também havia, por parte do governo, "a vocação, confirmada pelo tempo, de tudo controlar e tudo espartilhar. Foi aí que o sonho começou a espartilhar até ao colapso quase total" (ABRANTES &, MATOS-CRUZ, 2002, p. 54).

Uma nova geração de cineastas angolanos nasceu no início dos anos 90, quando o setor privado decidiu assumir a indústria cinematográfica. Porém, este nunca se mostrou suficientemente forte e capaz de substituir o papel do Estado nesta função. A produção cinematográfica angolana segue carecendo de investimento externo.

Hoje existe em Angola uma estrutura central, o Instituto Angolano de Cinema, dos Audiovisuais e Multimédia (IACAM), criado em 2003 pelo Ministério da Cultura, que busca fomentar o setor em todos os níveis, desde a criação de salas de projeção quanto à cobrança de uma atuação mais incisiva do Estado, inclusive no que diz respeito às leis de incentivos fiscais, que até o momento da realização de nossas fontes não existiam (BARTOLOMEU, 2008).

Outro problema relevante para a existência de uma produção cinematográfica no país é a existência de mercado consumidor. Em Angola, não há uma classe média, por excelência a consumidora desse setor cultural. No entanto, esse fato não foi citado por nenhum dos autores estudados.

Verificamos, assim, que, se no período socialista, o Estado financiou e condicionou o conteúdo dos filmes, o mesmo não acontece no período capitalista – ao menos, não da mesma forma. Existe ainda a participação financeira do Estado, mas não o monopólio. Averiguamos, em nossas fontes, que no período abordado já era possível que se fizessem críticas ao governo (MPLA), porém, de forma velada.

Como podemos perceber, o formato de documentário está presente desde as mais remotas imagens em movimento feitas em território angolano, e através dele sempre se buscou a construção, a afirmação ou a reafirmação de identidades, usado ora como propaganda, ora como gesto resiliente. O documentário tornou-se a linguagem mais tradicional do cinema, e a produção de filmes ficcionais só começou a aumentar no período que se segue, após 2008, mesmo assim timidamente, pois a produção de modo geral, voltou a estagnar. Usado como forma de comunicação de massas, num país cuja maioria é analfabeta, o cinema está presente na história de Angola de forma marcante.

A maior diferença entre o cinema produzido quando da independência do país e o que é feito hoje (2015) é a maior liberdade no sentido temático e criativo das produções, além da entrada da iniciativa privada no setor. O Instituto de Cinema é ainda muito recente e tem passado por transformações. Não havia uma lei do cinema aprovada para Angola até final de 2013, existia apenas no papel, não estando assinada. (LIBERDADE, 2013).

Em nossas pesquisas, observamos que existe muita disparidade entre as obras produzidas atualmente, tanto em relação aos meios de produção, quanto qualitativamente. Inferimos que na maioria dos casos uma coisa é consequência da outra.

Citamos também a importância do surgimento dos festivais de cinema africanos para o desenvolvimento da sétima arte no continente, como o Festival Internacional de Cinema de Luanda (FicLuanda), que tem estimulado alguns incentivos. Mas, sobre ele Kiluanje faz algumas ressalvas. Segundo ele, naquele momento, em Angola, toda a produção artística estava sendo vista com bastante "nacionalismo". No entanto, ele não reconhece que haja uma identidade comum

nacional nessa produção, uma vez que não existe o financiamento de um Instituto de Cinema por parte do Estado.

Os cineastas angolanos mais importantes são pessoas que como ele passaram imenso tempo fora, tendo, portanto, um ponto de vista também externo à realidade de Angola. Porém, quase toda obra fílmica angolana contemporânea possui influência estrangeira, uma vez que seus produtores possuem formação ou experiência internacional. O que ele traz de afim com os cineastas de sua geração é a busca da criação de um amálgama para a construção de uma identidade comum, partindo da premissa de serem pessoas com imensa particularidade (LIBERDADE, 2013). Inferimos ser a pluralidade de identidades em si, paradoxalmente, um reconhecimento, um traço da identidade luandense.

Quanto à localização de sua obra na trajetória do cinema angolano, Ondjaki discorre:

A questão geracional no cinema angolano é interessante. Houve coisas muito importantes filmadas pelo Rui Duarte de Carvalho¹o, como *Presente Angolano, Tempo Mumuíla*¹¹, e outros desta geração. Depois há um período em que quase ninguém filma. Então aparece a Joanita, a Maria João Ganga¹², que está desde 1991 com aquele roteiro, *Na cidade vazia*, mas ela só vai filmar em fevereiro de 2004. Depois filma o Zezé Gamboa¹³, também com um roteiro muito antigo, e é produzido *O comboio da Canhoca*¹⁴, do Orlando Fortunato¹⁵. E por último surgem os miúdos, que somos nós, a tentar fazer uma coisinha ou outra com esses meios que temos. (...) Agora, existe um circuito paralelo, como o Dito¹⁶, que está a filmar *Assalto em Luanda*, *Assalto em Luanda II, III*¹⁷, é um gênio, não sei. Há uns outros que filmam

<sup>&</sup>lt;sup>10</sup> Escritor, cineasta e antropólogo angolano, Carvalho é uma referência como documentarista do primeiro momento do cinema em Angola.

<sup>&</sup>lt;sup>11</sup> Série de documentários etnográficos produzida por Carvalho, que tinha como objetivo refletir sobre o progresso e a cultura da sociedade angolana. Tornou-se um marco de sua época.

<sup>&</sup>lt;sup>12</sup> Ganga nasceu em Huambo, Angola, em 1964, e estudou cinema na L'école Superieure d'Etudes Cinematographiques Libres (ESEC), Paris.

 $<sup>^{13}</sup>$  Gamboa estudou no Liceu Salvador Correia, em Luanda, e começou seu trabalho na extinta RTPA (Rádio Televisão Popular de Angola) em 1974, aos 17 anos. Sua obra mais importante é o filme O  $Her\acute{oi}$ , vencedor do Sundance Festival para melhor filme estrangeiro, em 2008.

<sup>&</sup>lt;sup>14</sup> O filme, rodado em 1989, narra uma história, ambientada em 1957, de 19 presos políticos que viajam num vagão fechado, rumo a Luanda, e que fica retido por três dias na estação de Canhoca. Por razões políticas o filme não foi mostrado por mais de quinze anos.

<sup>&</sup>lt;sup>15</sup> Natural da cidade de Benguela (Angola), em 1946, Fortunato é formado em Ciências Geofísicas. Começou a realizar filmes em 1970, quando dirigiu "O mamadou 24". É um dos pioneiros do cinema de seu país.

<sup>&</sup>lt;sup>16</sup> Dito formou-se na área de ficção pela Televisão Pública de Angola (TPA), e também na escola de cinema de Mahol, na França.

<sup>&</sup>lt;sup>17</sup> A trilogia "Assaltos em Luanda" (2007, 2009 e 2011, respectivamente) são filmes de ação e ficção, onde o autor, através de seu olhar, pretende trazer ao público histórias do quotidiano da cidade, particularmente das zonas onde o cidadão vive em constante insegurança devido ao alto índice de criminalidade. São filmes que buscam uma narrativa mais comercial, fazendo uso de elementos como a trilha sonora de *Missão impossível* (PALMA, Brian de. EUA, 1996), e tomadas de ação do exército como em *Tropa de Elite* (PADILHA, José. Brasil, 2007).

nos bairros, com câmeras muito mais precárias, com limitações técnicas, mas que tem ideia estruturada e vale a pena ver, pra conhecer! E tem o Mario Bastos, um rapaz que fez agora um curta chamado *Alambamento*<sup>18</sup>. Ele fez cinema nos EUA e tal, mas está muito atento a tudo e ajuda, partilha seu material e está a trabalhar com os outros.

Kiluanje acredita fazer parte de uma terceira geração. Ele considera a existência de uma produção anterior a Rui Duarte e Antonio Olé, "documentaristas que trabalhavam para o Estado, que era na propaganda, no dito cine reportagem (...). Eles existem depois disso, e continuam a existir até hoje!" (LIBERDADE, 2013).

Pensando na estética cinematográfica desta nova geração, Ondjaki afirma que Kiluanje tem uma estética própria, derivada do fato de ser Inês Gonçalves quem faz a direção fotográfica de todos os seus filmes, inclusive de *Oxalá*. Cita como exemplo as imagens paradas que aparecem no filme, como se fossem fotos, que seriam ideia dela. De resto, o realizador não identifica uma unidade estética em sua geração, apontando escolhas muito diferentes, como é o caso dos *Assaltos em Luanda I, II e III*, de Dito, alcunha de Henrique Narciso, e *Rostov em Luanda*, de Abderrahmane Sissako, que considera um outro estilo de documentário.

Segundo Kiluanje, existe uma busca por um cinema genuinamente angolano, cuja característica seria ter vários pontos de vista, de acordo com a formação de cada cineasta. Todos têm em comum o fato de viverem em Luanda no mesmo momento, quando a cidade se mostrava um caldeirão étnico. O cinema angolano estaria, então, no gerúndio – se formando (LIBERDADE, 2013).

Procuramos precisar o lugar de produção das obras, ou seja, quem as elaborou, a partir de qual estrato social, envolvimento intelectual e político dentro da sociedade angolana, com o intuito de compreender a subjetividade dos discursos – dos filmes em questão; enxergar através da lente que captou aquelas imagens, apreender suas escolhas, seus significados.

Os dois documentários que utilizamos como fontes foram produzidos neste período descrito acima, pelo que vem sendo chamada de Segunda Geração<sup>19</sup> de

Transversos: Revista de História. Rio de Janeiro, v. 06, n. 06, out. – mar. 2016.

<sup>&</sup>lt;sup>18</sup> Mário Bastos mudou-se aos 16 anos para Nova Iorque, onde frequentou a E. F. Internacional Language School. Em 2006 formou-se na New York Film Academy (NYFA), no curso técnico de realização. Este curta conta a história do dia de entrega do Alambamento (pedido de casamento) por Matias, ao pai da sua namorada.

¹º A Segunda Geração é formada por cineastas que, "já na ausência da pequena indústria do cinema no país, mais concretamente na falta de um laboratório especializado, insistiram em estudar e seguir a carreira da sétima arte". PEDRO, Francisco. Filmes de realizadores da segunda geração são exibidos no Centro Cultural Português, 2009. Disponível em <HTTP://jornaldeangola.sapo.ao/cultura≥. Acesso em 09 jan. 2015. Mariano Bartolomeu também é citado neste artigo.

cineastas angolanos, que com alguma ajuda do Estado e muita vontade e esforço próprio vêm marcando o atual momento social, político e estético da produção cinematográfica de Angola. Ambos são documentários que buscam mostrar a vida dos jovens na complexa cidade de Luanda, após tantos anos de guerra.

## Sobre Oxalá cresçam pitangas

Oxalá cresçam pitangas - histórias de Luanda (2006) foi produzido e realizado por Ondjaki e Kiluanje Liberdade. Para mostrar a vida da juventude luandense do período, os produtores escolheram dez personagens, através dos quais o público entra em contato com as diferenças e semelhanças entre eles, as suas histórias, seus traumas e sua busca por identidade. A participação de Inês Gonçalves, responsável pela imagem, foi de extrema importância, como veremos adiante.

Os três faziam o papel de produtores, motoristas, diretores, entre outros, respondendo pela produção executiva a Kiluanje Liberdade KLIG/ Ondjaki. O filme foi feito em coprodução Angola/Portugal, com aproximados 62' de duração, em mídia Beta Digital, realização Direction, fotografia Cinematography. Contaram com o apoio da Somoil (Sociedade Petrolífera Angolana), A. Pimenta Comércio e Serviços Internacionais Ltda, e Tobis Digital. Foram apoiados institucionalmente pelo Governo Provincial de Luanda, IACAM, Associação Cultural Chá de Cachinde, e o Sector Cultural da Embaixada de Angola em Portugal. Portanto, tiveram apoio institucional do governo, e sua produção não foi inteiramente angolana.

O poeta e escritor africano Ndalu de Almeida, popularmente conhecido como Ondjaki, fez-se também cineasta. Nascido em Luanda, em 1977, após a independência, cresceu na cidade durante as guerras que se seguiram. Sua mãe era professora e seu pai um militante ativo do MPLA, o comandante Juju, Júlio de Almeida, porta-voz do Estado-Maior das FAPLA (Forças Armadas Populares de Libertação de Angola).20

Seus primeiros anos de estudo foram em sua terra natal, e no liceu teve como mestre alguns professores cubanos, tendo criado grande admiração e afeição por um deles, o que influenciou muito sua formação: "Há umas coisas que aprendemos em Angola, nos anos 80 em relação ao bem coletivo, e que alguns interiorizaram. E

<sup>&</sup>lt;sup>20</sup>FICHEIROS SECRETOS, 2014. Disponível em <a href="http://kuribeka.com.sapo.ficheiros1.htm">http://kuribeka.com.sapo.ficheiros1.htm</a> Acesso em 04 mai. 2015.

outros não interiorizaram! Não existe um modo de forçar alguém a preocupar-se com os outros"<sup>21</sup>. Aos 15 anos, ao terminar o ensino básico, mudou-se para Lisboa, onde estudou mais dois anos. Mais tarde se formou em sociologia, no Instituto Universitário de Lisboa (ISCTE/IUL). Sua primeira formação acadêmica foi portuguesa, como podemos constatar. Porém Ondjaki não se considera sociólogo: "Às vezes as pessoas pensam que eu sou sociólogo, porque fiz licenciatura em sociologia, mas não entendo nada de sociologia. Já estou como Manuel de Barros, cada vez entendo menos sobre quase tudo!"<sup>22</sup>. Mas foi nos Estados Unidos, onde viveu durante seis meses, que Ondjaki estudou cinema, tendo voltado depois para Angola. Podemos deduzir que haja influência do cinema norte-americano em seu trabalho. Ondjaki tornou-se um ícone da literatura angolana, e mora desde 2007 no Rio de Janeiro, Brasil.

Afirma ter feito o documentário porque queria dizer algumas coisas neste formato, porém não se sente um cineasta propriamente. No entanto, percebemos na estrutura e na clareza de seu pensamento, ao analisarmos sua obra, o somatório de toda esta formação. Por exemplo, quando ele justifica a escolha do ângulo da cidade, aquilo que dela quis mostrar:

E quando as pessoas reclamam dessa Luanda que fui mostrar, eu digo: mas, essa Luanda, qual? Esta é a Luanda que existe! Há um núcleo de pessoas, uma minoria, que vive numa outra Luanda, muito bem, e existe a Luanda mais real. Há uns que não querem ver isto, e há outros que não veem, pura e simplesmente! (ONDJAKI, 2011, p. 5).

Inferimos que, tendo feito seus estudos fora do país, Ondjaki faz parte daquela minoria privilegiada que não se interessou em mostrar em seu documentário, mas regressando várias vezes a Angola durante sua formação no exterior, nunca se afastou de suas raízes. Seu interesse, olhar crítico e entendimento sobre a cidade nos indica o sociólogo por trás da produção.

Além da obra em questão, fez a concepção e roteiro de uma minissérie para a TPA (*Sede de viver*, 2002), dirigiu dois pequenos curtas-metragens em 2005, quando também foi assistente de Tabajaras Ruas, no filme *As cartas do domador*. Até o momento de nossa entrevista (2011) tinha sido essa a sua experiência em cinema.

<sup>22</sup> ONDJAKI, 2011.

<sup>&</sup>lt;sup>21</sup> ONDJAKI, 2011.

Ondjaki optou pela carreira de escritor, sendo hoje um dos maiores expoentes da literatura angolana de sua geração. Poeta, escritor de contos e de literatura infantil, ganhou muitos prêmios por suas obras. Citamos, a exemplo, o Jabuti, na categoria juvenil (Avó Dezanove e o segredo soviético, 2010), e o Prêmio José Saramago (Os transparentes, 2013).

Kiluanje Liberdade nasceu em Benguela, Angola, em 1976, onde viveu apenas por um ano ou dois, e depois foi para Luanda, onde permaneceu até os oito anos. O pai, Manuel Bernardo, participou do movimento liderado por Nito Alves, dentro do MPLA, que em 27 de maio de 1977 tentou um golpe de estado contra Agostinho Neto. O golpe fracassou e, como muitos, Manuel foi preso e jamais voltou. Morreu ano após o nascimento do terceiro filho. A mãe foi obrigada a sair do país com os três filhos, mudando-se para Lisboa, Portugal. Cresceu tendo uma visão crítica do estado angolano, tanto de Agostinho Neto quanto de Jonas Savimbi.<sup>23</sup> Liberdade lá viveu até quando da realização de Oxalá, em 2005, quando retornou a Luanda. Por conseguinte, teve menos contato com seu país de origem do que Ondjaki.

Foram muitas idas e vindas, de Portugal a Angola, até se fixar em sua terra natal. Licenciado em Gestão Cultural na Universidade Lusófona, teve como formação inicial cinema, nos cursos de Cinevídeo na Academia de Artes e Tecnologias e Vídeo, no Instituto de Artes Visuais e Marketing (IADE, Lisboa). A influência do cinema português em sua obra fica clara.

Formando-se na escola, realizou o documentário O rap é uma arma (1996), que lhe rendeu o prêmio de Melhor Primeira Obra no Festival Internacional do Cinema Documental da Malaposta-Amascultura, Portugal, tendo sido projetado em alguns festivais. Segundo seu depoimento, não teve paciência para ocupar-se da produção, distribuição e toda a burocracia que envolve a gestão de um filme, dedicando-se à realização e direção apenas. A essas alturas fazer cinema já tinha se tornado uma paixão.

Em 1998, foi corealizador do documentário Outros bairros, já com Inês Gonçalves, e em 2003 trabalhou como assistente de realização e imagem no documentário A favor da claridade, de Teresa Valverde. Na opinião de Ondjaki, Kiluanje é o jovem documentarista angolano contemporâneo mais importante, com quatro filmes já feitos e que continua a trabalhar (ONDJAKI, 2011).

<sup>&</sup>lt;sup>23</sup> GRAÇA, Brassalano, 2001. N'ngola, o que é feito da Liberdade? Disponível em <a href="http/www.público.pf/sociedade/jornal">http/www.público.pf/sociedade/jornal</a>>. Acesso em 04/05/2015

Kiluanje considera-se apenas documentarista, e confirma que sua maior influência foi o cinema português, mas também sofreu imensas influências dos cinemas francês e inglês, a exemplo do "tal chamado documento-cinema livre, o *free cinema*" (LIBERDADE, 2013). Costuma partir de seu ponto de vista, interpretando a realidade de outras pessoas – "a juventude no meio urbano contemporâneo africano", mas termina por interpretar sua própria realidade, pois não entende esses universos como distantes do seu próprio (LIBERDADE, 2013). Portanto, mesmo tendo morado a maior parte de sua vida no exterior, ainda assim se identifica com os jovens de sua cidade, como ele mesmo revela.

Inês Gonçalves nasceu em Málaga, Espanha, em 1964, mas é de nacionalidade portuguesa. Entre 1984 e 1986 frequentou o *Photographic Training Centre*, em Londres. Trabalhou como fotógrafa para o semanário *O Independente* e foi Editora de Fotografia da revista *Kapa*. Participou de várias exposições, como no *Circulo de Bellas Artes de Madrid* (1992), no *Festival Internacional de Fotografia de Moda de Paris* (1994) e nos *Encontros de Fotografia de Coimbra* (1996), entre outros. Publicou vários livros de fotografia entre 1994 e 2001, tendo trabalhado na direção de fotografia dos documentários de Kiluanje.

Esse afirma que Inês sempre o acompanhou, e que possui nela uma grande confiança. Costumam dividir a produção da seguinte maneira: ela fica responsável pela imagem e parte da organização, e ele cuida do roteiro, pesquisa e som (LIBERDADE, 2013). Divisão que entendemos natural, uma vez que Inês é fotógrafa.

Segundo Ondjaki, a estética própria que marca as obras de Kiluanje deriva fortemente da câmara da fotógrafa, a exemplo das imagens paradas que vemos no documentário, como se fossem fotografias ao vivo. (ONDJAKI, 2011).

A Inês foi muito influente no *Oxalá cresçam pitangas*, foi preponderante. Porque, de certa forma, na minha interpretação do que era Luanda, de uma pessoa que aí nesse tempo já não ia a Luanda... alguma vez tive em Luanda quando... antes do *Oxalá cresçam pitangas*, foi quando intentou a guerra no centro de Luanda. Portanto, tudo aquilo que eu achava que era Luanda já não existia, de certa forma. Toda aquela organização do espaço, das pessoas, já não existia, Luanda já era outra coisa. O Ondjaki tinha, porque estava mais próximo de Luanda do que eu. Ele continuou a viver em Luanda. Tudo bem que saía, estudava fora, regressava, a família estava toda lá, a minha família também. Mas eu fiquei mais tempo direto fora, (...) e a Inês conseguiu dar um pouco de forma naquilo que era meu pensamento e o pensamento e a visão de Ondjaki (LIBERDADE, 2013).

Apontada por ambos como tendo sido importante para a realização do documentário, Inês não tem dupla nacionalidade, sendo apenas portuguesa.

Quanto ao título do filme, *Oxalá cresçam pitangas* foi extraído de um poema de Antônio Gonçalves<sup>24</sup>, quando Ondjaki estava fazendo uma pesquisa de poesia. Sua ideia inicial era fazer um filme híbrido de documentário com ficção, e por isto preparava poemas para serem lidos durante o filme. Depois, junto com Kiluanje, ficou decidido que fariam um filme mais documentário, mas ele já tinha se encantado pela frase do poema, que dizia assim: "Oxalá cresçam pitangas no papel". Os autores decidiram que ficaria apenas "oxalá cresçam pitangas".

Ondjaki não revela o significado do título, deixando para cada um chegar à própria conclusão (ONDJAKI, 2011). Já em seu depoimento, Kiluanje afirma terem escolhido esse título por quererem mostrar uma juventude em Luanda sem guerra,

Transformar a imagem de Luanda, a imagem de Angola, porque era desagradável sempre termos a visão exterior muito negativa. Daí o título do filme, *Oxalá cresçam pitangas*, como uma ideia, uma mensagem de esperança, que é a pitanga, que era um fruto que estava a desaparecer em Angola (LIBERDADE, 2013).

Sobre as dificuldades de editar a dois, as opiniões coicidem. Ondjaki estava morando em Luanda, e Kiluanje morava fora da cidade há muitos anos, quando foi chamado pelo primeiro para fazer o filme.

Portanto é normal que a visão dele sobre Luanda fosse diferente da minha. E as coisas que nós queríamos passar para fora, sobretudo para fora, eram muito diferentes. Porque quem tem o referencial de estar lá, e ouve aquela frase da irmã Domingas a dizer que as crianças estão muito violentas, partem uma garrafa e matam-se uma a outra, relativiza (...). Mas aquela é uma frase da irmã Domingas, eu não posso mudar a frase dela. Ela quis dizer isso, tudo bem, mas passa uma impressão que não é real! As crianças não andam nas escolas, todas a matar-se umas às outras com cacos de garrafas! Ela pode ter visto isto, pois mora num bairro muito complicado. (...) Esta frase eu tiraria, mas tenho que respeitar que são duas pessoas a fazer o filme, não é? (ONDJAKI, 2011).

Esse realizador aponta para o fato de que o resultado final do filme não foi o que se planificou. O filme foi se obtendo, na medida em que foram filmando. Na verdade, os erros, o acaso, a própria natureza do filme, que é um documentário, permitiu certa liberdade de expressão aos seus personagens, que o autor afirma ter

<sup>&</sup>lt;sup>24</sup>GONÇALVES, Antônio. Buscando o homem. Luanda: Kilombelombe, 2000.

tentado não direcionar. Por exemplo, a irmã Domingas conhecia lugares interessantes e os levou até lá. Apenas os *rappers* aceitaram mostrar suas casas, ninguém mais. Assim foram se definindo as locações: por ser um documentário, só se pode editar o material obtido, não há como criar.

Ondjaki admite que haja em sua versão de Luanda uma certa parcialidade. É um documentário feito por duas pessoas, editado de acordo com suas tendências pessoais e estéticas. "Um filme - não pretendemos com isto dizer que Luanda é assim, isto é que é a verdade! Não, isto é uma pequena fotografia sobre um universo em que procuramos misturar dez pessoas distintas. Mas na verdade o que tem que se fazer são outros filmes" (ONDJAKI, 2011).

A questão posta por ele é que num único documentário só é possível abordar Luanda de forma parcial. Para se ter uma visão mais abrangente seriam necessárias várias produções, mas a dificuldade de financiamento e de apoio inviabiliza um projeto dessa natureza.

As dificuldades de produção, características desse momento do cinema em Angola, foi um dos elementos que determinaram o resultado final da obra:

O filme foi produzido em 2005, com algumas limitações técnicas, mas com muita vontade humana: nossa, da equipa, e das pessoas - tivemos muita ajuda em Luanda. Pessoas emprestaram o apartamento, a casa, carro, comida, gasolina. Fizemos o filme com alguma dificuldade, mas com muito boa vontade - das pessoas em Portugal também. Fizemos Angola/Portugal, porque muita gente de Portugal nos ajudou, sobretudo na fase de pósprodução. Ajudar, como vocês sabem, num filme como este, é trabalhar sem receber dinheiro, praticamente era esse o modo (ONDJAKI, 2011).

Além das limitações técnicas, a escassez financeira também restringiu o tempo de filmagem. A escolha das locações se deveu muito a essas condições materiais, que impuseram uma série de outras limitações. Construção narrativa se desenhou de forma definitiva na ilha de edição, pois foram apenas 27 dias de filmagem, que resultaram em 42 horas de material gravado e em uma hora de película montada, na versão final.

As pessoas escolhidas eram conhecidas dos diretores, e essas foram trazendo outras pessoas. É evidente que existia uma intenção inicial de mostrar a cidade em sua diversidade, buscando retratar a maioria de sua população, dentro do que foi chamado por Ondjaki de "a Luanda mais real". Existem lugares da cidade, como as praias e as discotecas, que não foram mostrados. Mas segundo Ondjaki, a parte da

sociedade que frequenta estes lugares é uma minoria riquíssima, e não era este o universo que os interessava. Portanto, foi uma visão de Luanda resultante do acaso, de limitações materiais, mas principalmente de escolhas.

Quando idealizaram o documentário, a intenção foi que esse colaborasse para uma transformação na sociedade. Mas segundo Kiluanje, no momento de nossa entrevista essa mudança já havia acontecido. Na época da produção ainda não havia um orgulho em ser angolano, e, segundo o cineasta, de forma repentina, passou-se a ter. Ele atribui o fato à "grande explosão de acesso à informação, uma democratização da informação, a todas as camadas sociais. (...) E o acesso a esse tipo de informação provoca que determinados grupos levassem essa atitude, esse orgulho, ao extremismo".

Analisando o depoimento de Kiluanje, podemos constatar seu desejo inicial ao realizar esse documentário: contribuir para a formação de um sentimento de orgulho em ser angolano. Dessa forma, ser angolano, no seu entender, já era uma condição vivenciada pela população, ou precisaria ser definido. Sua colaboração seria a realização de um documentário que apresentasse a construção de um discurso sobre essa identidade.

Quanto à atuação do Estado nesse período de reconstrução, Ondjaki contemporiza, afirmando que em função da guerra ter acabado há tão pouco tempo, não foi possível que o mesmo desse conta de todos os problemas sociais. Defende a necessidade de se contextualizar, que não adianta apenas culpá-lo. Opina que o governo, neste momento, tem o dever e a dificuldade de reconstruir o país (ONDJAKI, 2011).

Kiluanje afirma que não os interessou abordar a responsabilidade do Estado no filme, por não ser essa a intenção da narrativa, que nem sequer pensou nessa questão (LIBERDADE, 2013). "No filme tentamos afastar-nos da ideia de responsabilizar sempre os dirigentes. Mas como é óbvio os dirigentes têm culpa, têm pouca atitude"<sup>25</sup>.

Neste ponto, lembramos de uma questão delicada, o auxílio financeiro por parte das instituições oficiais angolanas, para a realização desse documentário. Um Estado opressor, que possui uma estrutura hierárquica inflexível, onde apenas um partido possui força política, onde há censura, deve manter um rígido controle sobre

\_

<sup>&</sup>lt;sup>25</sup> Kiluanje Liberdade em entrevista a CORDEIRO, Ana Dias, 2011.

aquilo que financia. Vimos que os interesses dos cineastas foram passar uma mensagem de otimismo e esperança, mas acreditamos que não pudessem fazer nenhuma crítica explícita, mesmo que quisessem.

Kiluanje Liberdade<sup>26</sup> Ondjaki<sup>27</sup> capa do DVD

A capa do DVD

A distribuição é um dos aspectos mais complicados da pós-produção de um filme, no entender de Ondjaki. Em sua experiência pessoal, a filmagem em si não apresentou grandes problemas, foi possível fazer. Também foi feita uma cópia, em Digital Betacam<sup>28</sup>, que foi enviada para Rádio e Televisão de Portugal (RTP), para a Televisão Pública de Angola (TPA), e para o Canal Arte, da França.

No entanto, este formato não é comercializável, é preciso transformá-lo em DVD. Segundo ele, aqui começam os problemas mais sérios, pois não há uma empresa ou produtora que faça este trabalho — mais ainda, que se dedique à distribuição deste material. E mais, em Luanda, não existem lojas especializadas em venda de DVDs, os filmes aparecem na rua, vendidos nos sinais. Assim, muita coisa que é produzida por estes jovens não chega sequer ao conhecimento do grande público. Novamente a pirataria aparece na fala de um dos realizadores como sendo a forma de distribuir infomação.

Kiluanje aponta para a intenção inicial de Ondjaki de comercializar, distribuir o filme, mas ele mesmo nunca se interessou por não se considerar alguém com visão

-

<sup>&</sup>lt;sup>26</sup>Disponível em: < www.africultures.com>. Acesso em 14 jan. 2015.

<sup>&</sup>lt;sup>27</sup>Disponível em: < www.terceirametade.com.br>. Acesso em 17 jan. 2015.

<sup>&</sup>lt;sup>28</sup> Formato de vídeo profissional

comercial. "Mas também é um bocado por essa coisa de nós acharmos sempre que o governo, o Estado, tem obrigação de financiar. Por isso eu também não me sinto na legitimidade ao comercializar o filme (...)" (LIBERDADE, 2013). A distribuição também interfere no tempo final dos documentários, uma vez que

A única comercialização do filme que é feita, que não sou eu que o trato, é através da distribuidora, nesse caso francesa, mas que vive em Portugal. E ela trata da comercialização dos filmes para outras cadeias, para cadeias de televisão. Ou, como tem acontecido ultimamente, a venda de filmes para as companhias aéreas (LIBERDADE, 2013).

Portanto, o tempo normal do documentário europeu está sendo algo entre 50' e 60', pois é um padrão que se adequa à televisão, e aos voos curtos. Chamamos a atenção para o fato de ser uma empresa estrangeira que dá acesso à mídia oficial, função que o Estado angolano não cumpre.

Quando Kiluanje Liberdade nos concedeu uma entrevista em 2013, afirmou ter havido uma produção significativa até 2010, quando se chegou a fazer três a quatro filmes por ano. Depois a produção cinematográfica do país entrou novamente em recessão, havendo boas produções apenas a cada dois ou três anos, como a obra de Zezé Gamboa, *O grande kilapy* (2012). Aponta como causa a continuidade da falta de estrutura para financiamento, produção e distribuição (LIBERDADE, 2013).

## Considerações Finais

Ao fim de nossa análise podemos constatar que, à excessão de MCK, todos os realizadores fazem parte de uma geração que não viveu todo o tempo em Angola, tendo estado algum tempo fora, a fim de completar seus estudos. Apesar disso, eles afirmam ser angolanos, e em suas obras buscam construir um discurso capaz de afirmar essa identidade, que é tão plural. A começar pelos mesmos, que são em parte estrangeiros.

Quem segue produzindo documentários é Kiluange Liberdade, pois, apesar de ter feito um curso de cinema nos EUA, Ondjaki optou por seguir a carreira literária. Nesse seu documentário, Ondjaki buscou construir uma narrativa da juventude angolana salientando seu aspecto de alegria e esperança, apesar das muitas dificuldades em que se encontram. Kiluanje tinha a mão mais pesada, mais contundente, quis construir uma imagem dessa juventude em que pudesse somar sua

alegria de viver à aridez e violência do cotidiano em Luanda hoje. Essa divergência foi a principal dificuldade que encontraram na hora da edição (ONDJAKI, 2011 e LIBERDADE, 2013). Conciliadora, a atuação da portuguesa Inês Gonçalves foi fundamental nesse momento. O resultado pode ser analisado no filme, cuja crítica ao governo aparece de forma velada.

Percebemos que os dois são representativos dessa parte da juventude angolana que hoje vem conseguindo produzir e alcançar espaço na mídia. Brancos, mulatos, negros, oriundos de todas as partes de Angola, a maioria tendo se formado fora do país, são eles que estão fazendo o cinema em Angola. Parafraseando Kiluanje, entendemos que o cinema angolano propriamente dito está a ser, e seus realizadores são paradoxal – e simultaneamente estrangeiros e angolanos.

## Referências Bibliográficas

#### **Fontes:**

ONDJAKI. Palestra e debate. *Afrocine 21/11/2011*: Oxalá cresçam pitangas— histórias de Luanda. Transcrição: CRUZ, Paula Faccini de Bastos.

LIBERDADE, Kiluanje. *Entrevista* concedida à Profa. Ms. Paula Faccini de Bastos Cruz, na UERJ, dia 20/09/2013. Transcrição: CRUZ, Paula Faccini de Bastos.

## Bibliografia:

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

BARTOLOMEU, Mariano. Experiências e perspectivas. *In: Cinema angolano parte I.* Disponível em: <www.opais.net/pt/dossier/>. Acesso em 03 mar. 2010.

\_\_\_\_\_\_. Perspectivas para o futuro. *In: Cinema angolano parte II*. Disponível em: <www.opais.net/pt/dossier/>. Acesso em 03 mar. 2010.

CARVALHO, Rui Duarte de. *A cámara, a escrita e a coisa dita...* fitas, textos e palestras. Luanda: INALD, 1997.

CARVALHO, Ruy Duarte de. Angola: O passado vivido e o presente em presença. *África: Revista do Centro de Estudos Africanos*. São Paulo, 16-17 (1), 1993. p. 125-133.

CYRULNIK, Boris. Resiliência, para além do trauma. *In: Mente cérebro*. São Paulo: Ediouro Duetto, ano XVII, nº 202, novembro 2009, ISSN 1807-1562. pp. 48-51.

MATOS, Patrícia Ferraz de. *As cores do império*: Representações raciais no Império Colonial Português. Lisboa: ICS, 2006. pp. 53-159.

ONDJAKI. Disponível em: <www.kazukuta.com/ondjaki/ondjaki.html> Acesso em 05 abr. 2012.

ONDJAKI. *Oxalá cresçam pitangas*. Disponível em: <www.kazukuta.com/ondjaki/pitangas>. Acesso em 08 jan. 2015.

PIÇARRA, Maria do Carmo. *Angola: o nascimento de uma nação*. Lisboa: Guerra e paz, 2013.

**Paula Faccini de Bastos Cruz:** Possui graduação em História pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (2004), mestrado em História Comparada pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (2007) e doutorado em História Comparada pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (2015). Atualmente é professor 1 - história - Secretaria Municipal de Educação do Rio de Janeiro.

<del>\*\* \*\* \*</del>

Artigo recebido para publicação em: janeiro de 2016 Artigo aprovado para publicação em: março de 2016

<del>\*\*</del> \*\*

## Como citar:

CRUZ, Paula Faccini de Bastos. Oxalá cresçam pitangas: o documentário na história do cinema em Angola. **Revista Transversos."Dossiê: Áfricas: História, Literatura e Pensamento Social".** Rio de Janeiro, Vol. 06, nº. 06, pp. 08-35, Ano 03. mar. 2016. Disponível em: <a href="http://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/transversos">http://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/transversos</a> >. ISSN 2179-7528. DOI: 10.12957/transversos.2016.22075.

