



DADOS DE ÁFRICA (S)

ISSN: 2675-7699

Vol. 02 | Nº. 3 | Ano 2021

Eugénio da Silva Evandeco

Site/Contato

Editora

Cinthia Nolácio de Almeida Maia
cinthianolacio@yahoo.com.br

Rodrigo Castro Rezende
rodcastrorez@gmail.com

O PAPEL DA MULHER NA LUTA PELA INDEPENDÊNCIA DE ANGOLA A PARTIR DOS FILMES DA CINEASTA SARAH MALDOROR: UMA ANÁLISE SOBRE A RECEPÇÃO DAS OBRAS “MONANGAMBÉ (1969)” E “SAMBIZANGA (1972)”

THE ROLE OF WOMEN IN THE FIGHT FOR ANGOLA'S INDEPENDENCE FROM THE
FILMS BY THE FILM MAKER SARAH MALDOROR: AN ANALYSIS ON THE
RECEPTION OF THE WORKS “MONANGAMBÉ (1969)” AND “SAMBIZANGA
(1972)”

RESUMO: o presente artigo visa analisar o papel da mulher na luta pela independência de Angola a partir das obras da cineasta Sarah Maldoror, e a recepção do material evidenciado em torno da relação de gênero. Para o efeito, selecionou-se os filmes “Monangambé”, lançado em 1969 e “Sambizanga”, de 1972, obras cinematográficas com enfoque para a denúncia da opressão colonial, no caso de Angola. No que diz respeito a produção internacional de um cinema político, Maldoror trouxe, nas duas obras, uma prática não vista comumente em cinemas tradicionais, dando um enfoque a participação da mulher, gerando com isso inúmeros reações. Assim, para o desenvolvimento do artigo, utilizou-se a metodologia de abordagem qualitativa, simultâneo à pesquisa bibliográfica e documental, tendo a análise de conteúdo como método escolhido para o tratamento dos dados.

PALAVRAS-CHAVE: Angola; Independência; Cinema; Sambizanga; Monangambé

ABSTRACT: The present article aims to analyze the role of women in the Angolan independence struggle through the works of filmmaker Sarah Maldoror, and the reception of the material evidenced around gender relations. For this purpose, the films "Monangambé", released in 1969, and "Sambizanga", from 1972, were selected, both cinematographic works focused on the denunciation of colonial oppression, in the case of Angola. Regarding the international production of a political cinema, Maldoror brought, in both works, a practice not commonly seen in traditional cinemas, focusing on the participation of women, thus generating numerous reactions. Thus, for the development of the article, a qualitative approach methodology was used, simultaneous to the bibliographic and documental research, having the content analysis as the chosen method for the treatment of the data.

KEY WORDS: Angola; Independence, Cinema; Sambizanga; Monangambé.

O PAPEL DA MULHER NA LUTA PELA INDEPENDÊNCIA DE ANGOLA A PARTIR DOS FILMES DA CINEASTA SARAH MALDOROR: UMA ANÁLISE SOBRE A RECEPÇÃO DAS OBRAS “MONANGAMBÉ (1969)” E “SAMBIZANGA (1972)”

EUGÉNIO DA SILVA EVANDECO ¹

INTRODUÇÃO

Angola faz parte da lista dos países que foram colonizados por Portugal. No contexto das lutas pela independência, Steffen e Mariana (2013) mostram que é possível, no entanto, destacar duas fases deste processo: “a primeira mais estável, de 1945 a 1960, e a segunda com um crescimento acentuado dos movimentos nacionalistas, de 1961 a 1975” (STEFFEN et al, 2013, p. 95). Uma data importante a destacar aqui diz respeito à independência da Argélia. Segundo Visentini (2012), a guerra para independência do país, que foi iniciada no ano de 1954, tendo atingido sua independência em 1962, teve grande influência na descolonização da África subsaariana.

Neste sentido, os anos compreendidos entre 1950 a 1960 são considerados, portanto, como cruciais para a emergência das lutas pelas independências das colônias europeias em África (STEFFEN et al, 2013). Este movimento foi dado através de inúmeros fatores de ordem regional e internacional que, somados, participaram ativamente para este feito, dados pelos eventos, a exemplo da II Guerra Mundial, no qual seu desfecho provocou uma reconfiguração significativa na arena internacional. ² O início da Guerra Fria também deve ser relacionado a este aspecto, pensando nos dois blocos de poder que emergiram deste contexto (socialista e capitalista), e seus desdobramentos nos esforços para a difusão das influências destes ao redor do mundo, no caso, os aspectos da defesa do “anticolonialismo e o direito dos povos de decidirem sobre seus próprios destinos” (STEFFEN et al, 2013, p. 81). Obviamente, através de visões teóricas diferentes, afetando com grande relevância estes mesmos territórios colonizados (com uma forte presença de visões sociais, econômicas e políticas distintas). ³

¹ Graduado em Humanidades pela UNILAB; Especialista em Estudos Africanos e Representações da África, pela UNEB DEDC II; Mestrando em Comunicação pela UFF. eugeniodasilvaevandeco@outlook.com

² Outra consequência é a debilidade em que se encontravam as antigas potências europeias; com uma infraestrutura destruída e uma vitória conquistada através de um alto custo humano, os países da Europa do oeste, outrora colonialistas, não seriam mais capazes de manter seus vastos impérios, ao menos não da mesma forma nem por muito tempo (STEFFEN, 2013).

³ A primeira, consciente da fragilidade europeia e temendo que os soviéticos assumissem e influenciassem os rumos do continente, defendeu sua política de abertura comercial que permitiria acesso aos recursos naturais africanos, e liberdade para realizar os investimentos que em certa medida eram antes feitos pelas potências colonialistas. A URSS via na divisão colonial um reflexo dos interesses econômicos dos países capitalistas; quanto à África, especificamente, a posição soviética seria materializada nos partidos comunistas e sindicatos de orientação marxista, presentes nos países colonizadores; após a guerra, certos partidos de esquerda chegariam ao poder na Europa e, junto

Inicia-se, neste contexto, um engajamento político/social e conexões transnacionais de estudiosos panafricanistas que pensavam na unificação da África e liberdade destes povos. Destes elos, percebe-se o início de uma onda de mobilização diaspórica de jovens que olhavam o processo criativo, a despeito das artes, como uma forma ou arena de representação política criativa, capaz de moldar a realidade, nascendo assim uma expressão literária, cinematográfica, entre outras, crítica à imposição colonial. A própria criação do Festival Mundial das Artes Negras, em sua primeira edição, no ano de 1966, é fruto deste empreendimento político de descolonização, para se pensar a África ou a negritude (RAMOS, 2008). Segundo Piçarra (2017), Sarah Maldoror destaca-se, internacionalmente, entre cineastas que possuíam este olhar crítico em torno da arte, levando ao seu trabalho uma prática singular jamais vista em atividades cinematográficas tradicionais:

“Um cinema político, servido por um olhar esteticamente cuidado, e em que, através de elementos ficcionais – e não através das opções documentais e do recurso ao cinema direto então característicos do cinema militante –, a ação não é tão central quanto a composição psicológica das personagens” (PIÇARRA, 2017, p. 14).

Maldoror, através de Mário Pinto Andrade (um dos fundadores do MPLA), decide filmar, ao lado do Movimento Popular para a Libertação de Angola, primeiramente, sua primeira curta metragem intitulada Monangambé (1969), e posteriormente, Sambizanga (1972). Tomando como base para ambas as obras, os contos do escritor angolano José Luandino Vieira⁴ (MONTEIRO, 2016), nomeadamente “O Fato completo de Lucas Matesso” e “Vida Verdadeira de Domingos Xavier”, retratando, assim, a luta anticolonial travada em Angola e a violência do sistema prisional colonial do Estado Novo, nome pelo qual era nomeado o regime colonial então vigente em Portugal.

O ponto focal relevante, e que procuramos destacar no presente artigo, e que se encontra presente nas duas obras fílmicas, é que ao invés da luta tradicional perpetrada através de governos patriarcais, e até mesmo de instituições acadêmicas sob uma história oficial, em que a narrativa central leva como foco o protagonismo dos homens nas lutas de independência. Maldoror tomou como base uma narrativa baseada na mulher e do seu papel com a luta travada no território, sendo importante também na tomada de consciência política, como poderemos ver na discussão abaixo. Neste âmbito, optamos pela metodologia de abordagem qualitativa, que combina a pesquisa bibliográfica e a documental. A primeira modalidade de pesquisa levou-nos a selecionar

com as mudanças que propunham ao seu próprio país, também viriam políticas mais brandas para com as colônias (STEFFEN, 2013).

⁴ À época detido no campo de concentração de Tarrafal, em Cabo Verde, para narrar a violência sofrida pelos presos políticos que se opunham ao poder colonial” (MONTEIRO, 2016).

as literaturas mais gerais que existem sobre o tema em questão, desde a teorização do cinema engagé, como também o cinema em meio aos processos de independência e em torno do trabalho da autora em questão. A isto acrescenta-se a análise bibliográfica que versa sobre os dois filmes. A pesquisa documental, no entanto, constituiu-se na seleção de um material mais específico, através de uma pesquisa a partir do Youtube, assistindo os pequenos trechos sobre a primeira obra, *Monangambé*, uma vez que há poucos registros visuais sobre esta produção fílmica nas plataformas digitais, e o material completo da segunda obra, *Sambizanga*. Também foram analisados os discursos presentes no conteúdo disposto no Youtube, da palestra da terceira sessão do Cine África, no qual Renata Dariva discutiu questões sobre o início do cinema angolano, em específico o filme “*Sambizanga*”, em 30 de maio de 2020.⁵

Neste sentido, tomou-se como base literária os textos de Monteiro (2016), Piçarra (2017) e Arenas (2017), que trazem um panorama mais exato sobre *Monangambé* e *Sambizanga*, como também o enfoque dado à mulher e as discussões relativas a este enquadramento, bem como sua recepção, introduzindo, para a referida análise, o conceito de “cinema engagé”, que em palavras mais simples diz respeito a um cinema comprometido com uma causa social, independentemente do gênero.

Vale lembrar que o presente artigo surge da necessidade de historicizar o processo de luta pela independência no território angolano, fora dos vieses tradicionais, tanto da academia quanto da elite política angolana narrados à sociedade ao longo dos tempos, no qual se prioriza mais a luta armada de maneira prática, baseadas na “superioridade” masculina, e nos processos de representação, e de gênero. Importante para este aspecto, levar em conta as produções criativas artísticas de angolanos e estrangeiros, como é o caso de José Luandino Vieira, que, através de seus contos, a exemplo da obra “*O fato completo de Lucas Matesso (1967)*”, procurava denunciar as violências sofridas pelos presos políticos à época.⁶ Além disso, a música também apresenta um papel relevante naquilo que diz respeito com o compromisso da arte nas lutas em torno da resistência e construção de uma identidade nacional, com destaque para David Zé (um dos grandes músicos angolanos destacados no período colonial e pós-colonial).⁷ Suas canções retrataram ou listaram, como mostra Pereira (2015, p. 9), “as dificuldades diárias enfrentadas por aqueles que vivem nos campos de batalha: O tédio, a fome, o isolamento, o mal-estar”, como é o caso da

⁵ O Cine África | Em Casa tem como principal objetivo difundir a produção audiovisual realizada no continente africano. Renata Dariva Costa é mestranda em História pela PUC RS. Possui licenciatura e bacharelado em História pela mesma instituição.

⁶ José Vieira Mateus da Graça, nome literário **José Luandino Vieira**, nasceu em 4 de maio de 1935, na lagoa do Puradouro, em Ourém, Portugal. Passou a infância e a juventude em Luanda, Angola, onde fez os estudos primários e secundários. É cidadão angolano por sua militância pela independência de Angola (WEG, 2019).

⁷ David Zé é lembrado pelos angolanos pelas suas letras de conteúdo politizado e libertador, de caráter nacionalista (PEREIRA, 2015).

música “Mwangolé” (O Guerrilheiro).⁸ A Sétima Arte, no entanto, aparece como a área de representação política destacada neste artigo.

Importante frisar que as obras dos autores José Luandino Vieira e Sarah Maldoror possuem a mesma finalidade: ambas retratavam uma causa colonial e a tomada de consciência política. A diferença, no entanto, centra-se no fato de que o enfoque dado, no que diz respeito a representação, muda nos dois trabalhos, com Sarah dando mais ênfase à luta travada no país através de uma mulher.

SARAH MALDOROR E O CINEMA ENGAGÉ

Sarah Maldoror é o nome artístico de Sarah Ducados. Nasceu na ilha caribenha de Barbados. Adotou o nome artístico “Maldoror” em homenagem a Isidore Ducasse (1846-1870), Conde de Lautréamont, autor d’Os cantos de Maldoror (1869) (PIÇARRA, 2017). Seu nascimento ocorre no Caribe, arquipélago de Guadalupe, filha de mãe francesa e de pai imigrante. Mas, vale lembrar que este nascimento é ainda muito debatido, não existindo um consenso entre os pesquisadores. Assim, este debate acerca do nascimento da autora, oscila entre Caribe e Condom, em Gers, na França, sendo esta a pátria de seu pai (SILVA, 2019). Maldoror veio desde muito cedo dando passos na área das artes e, segundo Piçarra,

Em 1956, Maldoror foi uma das fundadoras do grupo *Les Griots*² (Os Contadores de Histórias), a primeira companhia teatral “negra” da capital francesa, que promoveu a Negritude através de adaptações de Jean-Paul Sartre (1905-1980), Jean Genet (1910-1986) e Aimé Césaire (1913-2008), que lhe era próximo e sobre o qual fez alguns filmes (PIÇARRA, 2017, p. 15).

Assim como Piçarra (2017), Silva (2019) reitera o fato de ser a autora, “a primeira mulher negra a fazer cinema na África nos anos 1960, ainda que outras diretoras, como a documentarista Thérèse Sita-Bella, dos Camarões, fossem contemporâneas” (SILVA, 2019, p. 71). Pelo menos, no que diz respeito a África Lusófona, a autora foi a primeira a representar, segundo Monteiro (2016), a luta de libertação nestes territórios através do cinema, ganhando destaque internacional pelo foco e temática que a mesma destacava: por ter renunciado a criação de uma produção de cinema especificamente africana; por ser uma obra ficcional inspirada pelos movimentos de libertação africanos; e pela opção em assumir um ponto de vista feminino.

⁸ A música “o guerrilheiro” é composta em um tom que evoca o sobrenatural. Poucas e repetidas notas, lembra o som hipnótico, talvez fazendo alusão à sensação de cansaço e mal-estar impostos aos guerrilheiros nos campos de batalha. David Zé canta quase suplicando e no refrão outras vozes o acompanham em um coro sombrio (PEREIRA, 2015).

Assim sendo, vale salientar que a característica marcante em suas obras é o diálogo com a literatura, com destaque para os contos, romances e poesias. Ou seja, as artes em geral. Daí o fato de dialogar fortemente com os contos de José Luandino Vieira para a construção das suas obras em análise no presente artigo, tendo até ganhado o nome de realizadora romancista (PIÇARRA, 2017). Sarah Maldoror teve sua formação no cinema na então URSS, através de uma bolsa de estudos entre os anos de 1961 a 1962, no Instituto Nacional de Cinematografia da União Soviética, em Moscou. No movimento transnacional, a autora teve como companheiro Mário Pinto de Andrade⁹, que a fez se aproximar do MPLA, filmando os primórdios do partido na florescência das lutas pela independência (LANÇA, 2014; PIÇARRA, 2017).

Sambizanga (1972) foi uma de suas obras mais destacadas, filmado ao lado do MPLA (embora não tenha recebido financiamento por parte do mesmo) e marcante na história do cinema Angolano. Adaptada a um dos contos de José Luandino, a autora narra um episódio da luta clandestina pela independência de Angola sob o jugo colonial português à época (SILVA, 2019), sendo assim parte de sua trajetória vinculada fortemente à luta das independências das colônias africanas. As suas obras, *Monangambê* (1969) e *Sambizanga* (1972), apresentam-se como um cinema de intervenção política, tendo em conta o momento de luta pela independência travada no país, além da temática dada. *Monangambê*, sua primeira obra, foi filmado em três semanas perto de Argel (capital da Argélia), com personagens normais (não-atores), e o ator argelino Mohamed Zinnet (SILVA, 2019). Já *Sambizanga* foi filmado no Congo, em Brazzaville. Abordando a guerra colonial portuguesa, no período 1961-1974, foi destacado como um dos mais importantes que tratam sobre o período de resistência em África. O ponto central dado a este filme é a de uma mulher que se põe, em um contexto hostil, à procura de seu marido que foi preso pelo sistema colonial, como se poderá ver nas abordagens seguintes.

O êxito das obras da autora é dado em um contexto acadêmico e cinematográfico revolucionário, onde a estética, psicologia e fotografia filmica são prioridades e caminhos. Seus filmes se enquadravam no então denominado cinema “engagé” (PIÇARRA, 2017), palavra de origem francesa que literalmente traduz-se por “comprometido”. Este termo, como mostra Amanda Robbles (2016), “proveniente de “penhor” (sua propriedade, mas também sua fé ou sua palavra), remete à uma abordagem cinematográfica mais arriscada e pessoal, em particular do ponto de vista formal”.¹⁰ Ainda segundo a autora,

⁹ Um dos fundadores do MPLA, em 1952 e do qual foi o presidente entre os anos de 1960-62 – no início da luta armada em Angola (PIÇARRA, 2017).

¹⁰ Le terme « engagé », venant de « mettre en gage » (ses biens, mais aussi sa foi ou sa parole), renvoie quant à lui à une démarche cinématographique plus risquée et plus personnelle, notamment d'un point de vue formel (ROBBLES, 2016, np).

Com base na livre iniciativa, o cinema comprometido ofereceria, portanto, a possibilidade de um reverso social através da construção de novas representações: trata-se de mudar o cinema para mudar o mundo, mas também e sobretudo o olhar do espectador. Não informar, mas contra-informar, não entreter, mas mobilizar por meio de uma discussão em imagens e sons; contar com a força delas para defender sua visão de mundo e induzir uma passagem à ação. Assim, o cinema comprometido é inegavelmente "poderoso" nos níveis cognitivo, criativo e performativo, como evidenciado pelos atos de censura ou mesmo destruição dos filmes que se enquadram nele e pelo fato de muitos cineastas comprometidos terem visto sua liberdade de expressão (ROBLES, 2016, np) (Tradução minha).

A formação em cinema na URSS, durante o contexto da Guerra Fria, lhe fez dispor de uma maior identificação com as lutas, ao mesmo tempo que desenvolveu um maior senso para as questões alusivas ao debate de gênero, além de se identificar alguém pertencente àquele continente.¹¹ Esta questão lhe permitiu um olhar crítico, militando por meio da Sétima Arte, e desenvolvendo assim um estilo que combina um olhar educado na escola russa de cinema, a qual a autora fez sua formação, com implicações na qualidade estética dos seus filmes, além da densidade psicológica das personagens que a autora organizou com bastante cuidado. Foi neste sentido, com base na ficção, inspirando-se em contos próprios da época e do contexto angolano, que Sarah Maldoror fez jus a sua criatividade, transpondo ao cinema uma perspectiva voltada à mulher, ao passo que os contos davam um enfoque mais voltado ao homem. Importante lembrar que uma das características do cinema engagé é a possibilidade criativa autoral. E foi isso, inclusive, motivos de inúmeras críticas.

MONANGAMBÊ (1969)

Sarah Maldoror foi a primeira cineasta a representar a luta de libertação da África lusófona no cinema africano, conforme a bibliografia compulsada como destacado acima. Isso, no entanto, é evidenciado a partir do seu primeiro curta-metragem *Monangambé* (1968), obra inspirada no conto de Luandino Vieira "O fato completo de Lucas Matesso (1967)", que conta "o desconhecimento da cultura angolana pelos portugueses e o tratamento brutal a que os prisioneiros políticos eram sujeitos" (PIÇARRA, 2017, p. 16). Segundo Fernando Arena (2016, p. 23), "tanto o romance como o filme documentam os primeiros momentos do conflito pela Independência em Angola através da estória de Domingos e sua família, destacando, entre outros aspectos, a tenacidade do compromisso de Domingos para com a nascente luta libertária". Porém, o diferencial

¹¹ Sarah Maldoror não reivindica nenhuma nacionalidade, porém afirma-se africana em diversas entrevistas: "Sinto-me em casa em toda parte. Sou de toda parte e de lugar algum. Meus ancestrais eram escravos. No meu caso, isso torna as coisas mais difíceis. Os antilhenses me acusam de não viver nas Antilhas, os africanos dizem que não nasci

entre as obras (que é o que interesse deste presente artigo) centra-se na questão de o filme levar como ponto central, “a representação da experiência da mulher na luta de libertação nacional” (ARENAS, 2016, p. 23), a partir da perspectiva de uma diretora.

O filme chegou a receber alguns prêmios de melhor curta metragem, destacando o Dinar film Festival, em França, o International Critics’ Prize, no Carthage Film Festival, na Tunísia, entre outros, de modo a divulgar em âmbito internacional a luta que era travada no território angolano. No que diz respeito à recepção, pelo menos no âmbito do território, a aceitação do filme como dotado de um engajamento político não foi unânime, sobretudo em decorrência da ênfase atribuída ao feminino que a obra foi guiada, o que lhe valeu inúmeras críticas, tendo sido considerada frágil, enfraquecendo o lado didático e de defesa da militância do MPLA.

SAMBIZANGA (1972)

Inspirado no conto “A vida verdadeira de Domingos Xavier (1961)”, de José Luandino Vieira, Sarah Maldoror decide gravar, em 1971, o filme “Sambizanga”, lançado em 1972. Segundo Piçarra:

Sambizanga – nome de um bairro de operários em Luanda, em que situava uma prisão cujo assalto, em 1961, constituiu o primeiro acto de sublevação armada contra o regime português – foi rodado durante sete semanas em Brazzaville e foi montado, ao longo de dez semanas, em Paris (PIÇARRA, 2017, p. 23).

O filme Sambizanga, ao contrário da primeira obra, vem dar aprofundamento quanto a violência da prisão colonial feita em Monangambé, e “recria acontecimentos que provocaram, em 1961, o despertar da consciência anticolonial” (ARENAS, 2016, p. 23). O papel e participação da mulher na obra é evidenciado a partir da personagem de Maria. Estão em foco, na obra, a brutalidade e as dificuldades de grupos organizados (de maneira clandestina) para o combate frente ao regime colonial. Porém, Sarah Maldoror soube mobilizar com bastante efetividade seu conhecimento e colocando, em primeiro plano, o movimento de busca e a conscientização política de Maria.

Com um filho nos braços, quando Maria viaja do interior em busca de Domingos – trabalhador exemplar preso por alegadas razões políticas – e chega a Luanda, já depois deste ter sucumbido à tortura, faz um movimento do interior

no continente africano e os franceses me criticam por não ser como eles” (MALDOROR apud ANDRADE, 2016, p. 84).

da casa, onde é mãe e mulher, para o espaço público, como cidadã plena, mulher na luta (ARENAS, 2016, p. 24).

Importante destacar que, sendo Maria companheira e digna, sua coragem de sair da sua zona de conforto e procurar o marido, preso pelo sistema político colonial, numa busca que a leva à prisão, dá a ela o caráter de guerreira e uma mulher forte, transcendendo a visão padronizada sobre o gênero. Sobre isso, Arenas (2016) entende que primeiramente “inconformada com o silêncio e depois consagrada ao/pelo desafio” (ARENAS, 2016, p. 24), por ter se colocado às ruas em um contexto de bastante violência que era a época colonial.

Uma análise sobre o filme e a relação de gênero no contexto da luta pela independência, de Marissa Moorman, a autora destaca que em Sambizanga, “negros e brancos, homens e mulheres reconfiguram as suas relações e papéis, no contexto da luta contra o colonizador” (2001, p. 111). Com isso, uma questão muito importante de destacar aqui é que, por exemplo, a identidade de Maria, no centro do filme de Maldoror, não era o foco no conto de José Luandino Vieira (ARENAS, 2016). A autora faz com bastante cuidado essa transferência, dando destaque a mulher através de Maria que, na busca pelo marido, conta com a solidariedade de outras mulheres e até de homens.

A ÊNFASE NO PAPEL DA MULHER NAS LUTAS DE INDEPENDÊNCIA DE ANGOLA

As obras de Maldoror não foram isentas de críticas. As perspectivas decoloniais sugerem que visões não tradicionais sejam tidas como pontos de análises alternativas, em detrimento das abordagens hegemônicas. Neste ponto de vista, isso é bastante evidenciado no trabalho da autora, que dá voz às representações invisibilizadas. Mas, essa particularidade nem sempre foi vista com bons olhares. O foco na Mulher, levado nos dois filmes, fez com que as obras ganhassem - através de líderes políticos ao qual ela estava vinculada (MPLA) - inúmeras críticas e tidas como “deficientes” ou “romantizadas” demais, alimentando a ideia, como mostra Piçarra (2017), de que “as mulheres não podem ser figuras centrais nas nações e nas lutas de libertação” (PIÇARRA, 2017, p. 25). Uma das críticas que soa com bastante eco é o fato de, na segunda obra (Sambizanga), a autora ter dado mais ênfase a Maria e não a Domingos, vítima de tortura. Com relação a essa questão, a bibliografia analisada dão conta de como Sarah Maldoror se apresentava como uma realizadora bastante decidida, e neste sentido, sabia bem o que pretendia ou o que fazia, não se deixando levar por influências políticas que sobrepõem sua atividade de imaginação artística e crítica:

Militando através do cinema, e afirmando, até hoje, que o cinema deve ser político (...) Sarah Maldoror não admite, porém, que a sua autoridade artística seja posta em causa. Escolhe, contra a prática corrente, a ficção, como terreno para fazer cinema militante; enaltece o papel da mulher, e do seu processo de consciencialização política, nas lutas pelas independências; recusa que os financiadores do seu cinema determinem como aborda ela este movimento de libertação da África. Esse seu espírito livre, a sua firme recusa em perder o controle criativo de uma obra, determinará a perda do segundo filme, *Des fusils pour Banta* (PIÇARRA, 2017, p. 19).

A percepção que fica, no entanto, é que assim como Moorman (2001), o foco equivocado dado a visão sobre ter que ser Domingos o mote principal, elevou as atividades relativamente a mulher à uma categoria inferior e que não deve ser tida como centro, ou seja, de que tais abordagens se tratam de assuntos não sérios, descredibilizando o papel da mulher, como é evidenciado nas palavras de Ukadike:

O filme está estruturado com um ponto de vista deliberadamente feminino com o propósito de credibilizar a participação activa e o envolvimento da mulher nesta perigosa luta pela libertação. Esta ênfase, num ritmo lento, dilui o impacto da preocupação do filme com a luta armada da guerrilha. Por isso, e no que se refere ao seu efeito, alguns críticos consideraram que esta deficiência resultou numa romantização do que poderia ser uma delineação forte da emergência do movimento de libertação (UKADIKE 1994, p. 234).

A abordagem citada acima, assim como outras construções contemporâneas quanto às relações de gênero e a constante invisibilização da mulher nas esferas sociais de representações perpetuam a ideia construída da mulher como um ser não capaz.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Monangambé (1969) e Sambizanga (1972), como se viu, foram obras muito interessantes para se pensar a luta de libertação travada no território angolano. Mais do que pensar, elas foram importantes por dois motivos: a) primeiramente pelo papel da arte, relativamente ao cinema neste ato político e engajamento que o mesmo proporcionou no quesito promoção internacional das causas libertárias, tendo sido nomeada (no caso da primeira obra) para alguns festivais internacionais, a destaque de melhor curta-metragem no Dinar Film Festival, em França; o International Critics' Prize no Carthage Film Festival, na Tunísia; e tendo sido selecionado para o terceiro Festival Panafricain de Ougadougou (FESPACO). em 1972 (PIÇARRA, 2017) e; b) por terem sido dirigidos por uma mulher, quebrando assim os preconceitos relativamente à relação de gênero, além de as obras terem uma narrativa voltada para o lado feminino das lutas, tendo ambas colocado a mulher no centro, destacando o quão relevante foi para o processo de libertação, tanto na linha da frente quanto nas posições organizacionais ou logística.

Assim sendo, o desenvolvimento do presente trabalho surge da necessidade de se elevar o tema em questão nos espaços de comunicação (academia, conversas cotidianas e festivais de cinema, regional e internacional) sob uma perspectiva transversal, considerando o fato de que é ainda pouco conhecido o cinema que surge em meio aos processos de independência, o seu papel na promoção internacional das causas libertárias e tendo a mulher como enfoque narrativo. Sobre o questionamento do papel da mulher na independência de Angola e da obra “Sambizanga (1972), especificamente, Piçarra (2017, p. 25) mostra que, “ao caracterizar como romantização a intriga à volta de Maria questiona a centralidade da participação da mulher nas lutas pelas independências, obscurecendo o papel efetivo que estas tiveram e conotando os movimentos de libertação com um gênero masculino”. Neste âmbito, este debate torna-se essencial para se desconstruir os estereótipos existentes em diversas histórias oficiais, dando um aspecto masculino ao sentido de nação.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALMEIDA, Rogério de. Cinema e educação: fundamentos e perspectivas. Vol.33, Belo Horizonte, **Educação em Revista**, 2017, p. 1-28.

ANTÓNIO, Lauro. Sambizanga, finalmente. **Diário de Lisboa**. 24 de outubro 1974.

ARNAUT, Luis, LOPES, Ana Mônica. **História da África – Uma Introdução**. Belo Horizonte, Crisálida, 2005.

ARENAS, Fernando. África lusófona nas telas: depois da utopia e antes do fim da esperança. In: MONTEIRO, Lúcia Ramos (Org). **África(s): cinema e revolução**. Buena Onda Produções Artísticas e Culturais, São Paulo, 2016, p. 19-33.

BADIOU, Alain. El cine como experimentación filosófica. In: YOEL, Geraldo (Org.). **Pensar el cine 1: imagen, ética y filosofía**. Buenos Aires. Buenos Aires: Manantial, 2004. p. 23-81.

BAMBA, Mahomed. O(S) cinema(s) africano(s): no singular e no plural. In: BAPTISTA, Mauro; MASCARELLO, Fernando (Orgs.). **Cinema Mundial Contemporâneo**. 1 e. Campinas, SP, 2008, p. 215-231.

BIELBY, Denise D. Opening America? The Telenovela-ization of U.S. Soap Operas. N. 04, Vol. 06, **TELEVISION & NEW MEDIA**, 2005, p. 383–399.

CUNHA, Paulo; PIÇARRA, Maria do Carmo. Censura, nunca mais? Estudos de caso durante o PREC. IV Seminário Internacional Media, Jornalismo e Democracia, FCSH/UNL, Lisboa, 2012, p. 51-62.

FIORIN, José Luiz. Língua, discurso e política. **Alea**, N. 1, volume 11, Rio de Janeiro, 2009, p. 148-165.

FOLHA DE SÃO PAULO (26 de abr. de 2021). Por que Marc Ferro foi crucial para a lupa que investiga o cinema. Disponível em:

<<https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2021/04/por-que-marc-ferro-foi-crucial-para-a-lupa-que-investiga-o-cinema.shtml>>. Acesso em: 12 de jan de 2022.

Fonseca, Mariana Bracks; Mannarino, Giovanni Garcia (Orgs). *Áfricas: representações e relações de poder*. Rio de Janeiro: **Edições Áfricas/Ancestre**, 2019. 280 p. E-Book..

FONSECA, Mariana Bracks. A rainha Ginga e a construção da nação angolana através da literatura. In: Fonseca, Mariana Bracks; Mannarino, Giovanni Garcia (Orgs). *Áfricas: representações e relações de poder*. Rio de Janeiro: **Edições Áfricas/Ancestre**, 2019. 280 p. E-Book. 44.

FREIXO, Adriano de. Repercussões da Revolução dos Cravos. **World Tensions**, 2010, p. 247-263.

GUIDE, Antônio Marcos. **TPA – O modelo de TV pública de Angola**. Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2007.

LUCAS, Tânia Regina De. **Práticas de Pesquisa em História**. Contexto, São Paulo, 2020.

MASCARELLO, Fernando (org.). **História do cinema mundial**. Campinas, São Paulo, PAPIRUS, 2006. – (Coleção Campo Imagético).

MEREDITH, Martin. **O destino da África: cinco mil anos de riquezas, ganância e desafios**. Trad. Marlene Suano, Rio de Janeiro, ed. Zahar, 2017.

MONTEIRO, Lúcia Ramos (Org). **África(s): cinema e revolução**. Ed. Buena Onda Produções Artísticas e Culturais, São Paulo, ed. Buena Onda Produções Artísticas e Culturais, 2016.

PEREIRA, Isaiás Menezes. A voz de David Zé na luta pela independência de Angola. 1966-1977. X encontro Regional Nordeste de História Horal: História Horal, Educação e Mídia. Salvador, 2015, p. 1-13.

PIÇARRA, Maria do Carmo. Os cantos de maldoror”: cinema de libertação da “realizadora-romancista”. In: **Mulemba - Revista do Setor de Literaturas Africanas de Língua Portuguesa da UFRJ**. Org: SECCO, Carmen Lucia Tindó Ribeiro et al. Vol. 9, n 17, UFRJ: Rio de Janeiro, 2017, p. 14-27.

RIBEIRO, Carmen Lucia Tindó et al (Org). **MULEMBA**. Vol. 9, n 17, UFRJ: Rio de Janeiro, Revista do Setor de Literaturas Africanas de Língua Portuguesa da UFRJ, 2017.

ROBLES, Amanda. Histoire du Cinema Engagé. UPOPI, Disponível em: <<https://upopi.ciclic.fr/apprendre/l-histoire-des-images/histoire-du-cinema-engage>>. Acesso em: 21 de ago. de 2021.

SCHEFER, Raquel. Sarah Maldoror: o cinema da noite grávida de punhais. In: PIÇARRA, Maria do Carmo; ANTÓNIO, Jorge. (coord.). **Angola, o nascimento de uma nação**. Vol. III O cinema da independência. Lisboa, 2015. p. 139-152.

SILVA, Aleksandro de Sousa e. Sarah Maldoror: uma cineasta na diáspora. n. 123, São Paulo, **Revista USP**, 2019, p. 69-84.

SILVA, Priscila Aquino. Cinema e História: o imaginário norte americano através de Hollywood. Vol. 1, 5 ed. Ano 2. **Revista Cantareira**, 2004, p. 1-18.

STEFFEN et al. Sob o jugo colonial Europeu: do imperialismo branco as guerras de independência africanas. In: SPOHR, A. STADNIK, M. MEDEIROS, K. (Orgs). **África em Foco**. Relações Internacionais para educadores, 2013, p. 65-100.

UKADIKE, Nwachukwu Frank. **Black African cinema**. Berkeley: University of California Press, 1994.

VISENTINI, Paulo Fagundes. **História mundial contemporânea (1776-1991): da independência dos Estados Unidos ao colapso da União Soviética**. 3. ed. rev. atual. – Brasília: FUNAG, 2012.

WEG, Rosana. Morais. José Luandino Vieira. **KAPULANA**, 05 de abr. De 2019. Disponível em: < <https://www.kapulana.com.br/jose-luandino-vieira/>>. Acesso em: 07 de out. de 2021

ZIZEK, Slavoj. **Lacrimae Rerum**. São Paulo: Boitempo Editorial, 2009.

FILMOGRAFIA

SAMBIZANGA. Dir. Sarah Maldoror. Prod. Sarah Maldoror, República Democrática do Congo, 1972. Disponível em:< <https://www.youtube.com/watch?v=db5M8tHryPs&t=2614s>>. Acesso em: 12 de mai. de 2021.

Recebido em: 12/02/2021

Aprovado em: 28/05/2021