

A DESCOLONIZAÇÃO DE ÁFRICA E O PAPEL DO CINEMA NO CONTEXTO DOS CONFLITOS INDEPENDENTISTAS: O CASO DE SAMBIZANGA (1972) NA INDEPENDÊNCIA DE ANGOLA¹

Eugénio da Silva Evandeco²

RESUMO

Este artigo analisa o contexto das lutas pela descolonização em África e a relação do cinema com estes conflitos, interpretando a perspectiva anti-imperialista desta cinematografia e seu impacto no sistema internacional. Analisam-se os elementos estéticos, internos e externos, a narrativa fílmica de teor nacionalista e os agentes políticos ideológicos envolvidos na produção (considerando o momento bipolar relacionado à guerra fria que estava intrinsecamente ligados a estes processos). Para entender tal relação, privilegiamos neste debate a obra *Sambizanga* (1972) de Sarah Maldoror, produzida no âmbito do processo de libertação de Angola, inaugurando uma estética vanguardista (de influência comunista) de denúncia ao imperialismo europeu que, neste contexto de conflitualidade, se transforma em um instrumento de política internacional significativa que flerta com o princípio estratégico de poder das Relações Internacionais, ou seja, o *Soft Power*, devido ao impacto que este teve, sobretudo, em Portugal. Usa como abordagem metodológica a qualitativa, tendo como mecanismos para tratamento dos dados o método de conteúdo e análise fílmica.

Palavras-chaves: Angola - História - Movimentos de autonomia e independência; Poder brando - Angola; Roteiros cinematográficos - História e crítica; *Sambizanga* - Crítica e interpretação.

RESUMEN

Este artículo analiza el contexto de las luchas por la descolonización en África y la relación del cine con estos conflictos, interpretando la perspectiva antiimperialista de esta cinematografía y su impacto en el sistema internacional. Analiza los elementos estéticos, internos y externos, la narrativa fílmica de contenido nacionalista y los agentes políticos ideológicos implicados en la producción (considerando el momento bipolar relacionado con la guerra fría que estaba intrínsecamente ligado a estos procesos). Para entender esta relación, privilegiamos en este debate la obra *Sambizanga* (1972) de Sarah Maldoror, producida en el contexto del proceso de liberación de Angola, inaugurando una estética vanguardista (de influencia comunista) de denuncia del imperialismo europeo que, en este contexto de conflicto, se convierte en un instrumento de política internacional significativo que coquetea con el principio estratégico de poder de las Relaciones Internacionales, o *Soft Power*, debido al impacto que tuvo, sobre todo, en Portugal. Utiliza como enfoque metodológico el cualitativo, teniendo como mecanismos de tratamiento de datos el método de contenido y el análisis fílmico.

Palabras-clave: Angola - History - Autonomy and independence movements; Film scripts - History and criticism; *Sambizanga* - Criticism and interpretation; *Soft power* - Angola.

¹ Trabalho de conclusão de curso, apresentado ao curso de Bacharelado em Relações Internacionais da Universidade da Integração Internacional da Lusofonia Afro-Brasileira (UNILAB), Campus dos Malês, sob a orientação da Prof.^a Dr.^a Tacilla da Costa e Sá Siqueira Santos.

² Bacharel em Humanidades e graduando em Relações Internacionais pela UNILAB.

1 INTRODUÇÃO

O movimento em torno da descolonização das nações africanas teve seu maior destaque no início da década de 1950, fruto de eventos internacionais relacionados com o fim da IIª Guerra Mundial e a emergência da Guerra Fria que, no caso deste último, deu início a uma nova ordem mundial baseada na chamada bipolaridade, resultando em um avanço dos esforços dos grandes *players* globais na difusão de seus princípios ao redor do mundo, tendo a África se tornado um palco de disputas ideológicas (STEFFEN et al, 2013).

De acordo com os fundamentos históricos sobre o processo de descolonização afro-asiático, o primeiro ponto deste desenvolvimento relaciona-se com o enfraquecimento do domínio das nações europeias sobre suas colônias em virtude das consequências da IIª Guerra Mundial e, principalmente, da ascensão dos EUA como novo polo hegemônico do capital mundial - a economia liberal - que, para ampliar parceiros internacionais, exportar produtos manufaturados e investir seu excedente de capital, defendia a emancipação política do mundo colonial. Enquanto isso, a segunda vertente da emergência dos conflitos está relacionada à mobilização consciente anticolonialista dos povos dominados, reforçada pelo apoio da “URSS e da China Popular mediante propaganda e, em alguns casos, ajuda material” (VISENTINI, PEREIRA, 2012, p. 203), processos estes centrados no âmbito do desenvolvimento de um pensamento regional africano em ascensão que pensava o lugar da África no sistema internacional, o pan-africanismo³.

A ascensão do pensamento pan-africanista neste período - principalmente na década de 1960 -, pensado sob a ideia de uma África para os africanos (BARBOSA, 2016) e, com isso, se combater as formas de opressão, reverberou não só na dinâmica dos conflitos armados, mas também nos sistemas de representação: na literatura, na arte, na música e no cinema, e também na ciência. Assim, em contexto de emancipação política no continente, nasce uma geração de cineastas - que Mahomed Bamba (2008) chamou de “Cineastas da Independência” - preocupada com os efeitos do colonialismo no continente (ELIA, s.d.). Diretores como Ousmane Sambene⁴ e

³ Movimento social, cultural e político de africanos e afrodescendentes surgido com o objetivo de pensar a condição das áfricas – continental e diaspórica – no mundo, bem como as violências simbólicas e físicas de seu povo (BARBOSA, 2016).

⁴ Ousmane Sembene foi um dos principais nomes do cinema Senegalês, e também do cinema Africano. Seus primeiros filmes são tidos como marcos chave do início da construção do cinema Africano, no sentido de terem

Djibril Diop Mambety⁵ inauguram este olhar crítico sobre o processo colonial através do cinema, narrando a necessidade da urgência do fortalecimento das culturas locais frente às ocidentais ou colonizadoras para fortalecer o regionalismo em África através de uma perspectiva de produção fora dos padrões estabelecidos pela indústria cultural hegemônica e que, simbolicamente, expõe a posição do continente no cenário internacional.

Deste jeito, o início do audiovisual africano nasce envolto com estes movimentos, políticos e sociais, de pensar o lugar de África no mundo, envolvendo questões da geopolítica internacional e ganhando, essas obras, um caráter simbólico pelos elementos de valores sociais, culturais, ideológicos e políticos empregados, que vão se desenvolvendo numa lógica anti-hegemônica, de base nacionalista comunista, se configurando em uma perspectiva estratégica de poder - ou do chamado *Soft Power* - do continente em meio às situações de opressão. Importa considerar, nessa perspectiva, que muitos realizadores africanos em desenvolvimento neste período são, eles mesmos, sujeitos em trânsito, “com identidades fluídas e em constante dilema sobre seus lugares de existência no mundo” (Esteves, 2020, p. 124), retratando essa realidade para o público além das suas fronteiras territoriais, expondo a dinâmica dos conflitos no continente para a comunidade cinematográfica internacional, como abordaremos mais enfaticamente nos tópicos a seguir.

O presente artigo analisa o contexto das lutas pela descolonização em África e o papel do cinema nestes conflitos. Interpreta a perspectiva anti-imperialista desta cinematografia e seu impacto no sistema internacional, trazendo para o centro do debate a obra *Sambizanga* (1972), dirigida por Sarah Maldoror⁶, que se situa no âmbito de um cinema político de militância a favor da liberdade de Angola. O olhar sobre a obra e a consideração do contexto em que a mesma foi produzida (da Guerra Fria e processos de descolonização Afro-Asiático), faz perceber o papel desta na importante denúncia dos maus tratos à população angolana, particularmente os presos políticos, apresentando, além disso, um “retrato” da mobilização clandestina dos partidos independentistas ou nacionalismo angolano, elementos que fazem de

sido um dos primeiros filmes realizados por negros e por conterem uma forma própria de narrativa que é apoiada dentro da oralidade e contação de histórias, típica da cultura Africana (ALFREDO, Gabriel Ribeiro, 2011).

⁵ Cineasta senegalês nascido em 1947 e que tem suas obras centradas no âmbito do cinema político de descolonização de África (ELIA, s.d.)

⁶ Uma das pioneiras do cinema angolano, Sarah Maldoror nasceu na Ilha de Barbados, no Caribe. Começou sua trajetória no cinema político retratando o contexto angolano durante a colonização com as obras *Monangambé* (1969) e *Sambizanga* (1972). Durante o presente debate será apresentado mais material sobre a diretora.

Sambizanga um instrumento de política internacional. Não menos importante, neste sentido, salientamos o debate que a obra gerou na comunidade cinematográfica internacional e no contexto de Portugal, dando ênfase à uma perspectiva ou estética considerada “comunista” – sobretudo pela influência da União das Repúblicas socialistas Soviéticas (URSS) na produção – e à expressão da África de um modo geral e de Angola, particularmente, no cenário internacional.

O marco temporal da pesquisa considera o período de 1960 a 1975, momento que marca a emergência dos conflitos no continente africano e as crises políticas e sociais em Portugal, relativas à condenação da Comunidade Internacional⁷ e a Revolução dos Cravos, em 1974⁸.

A partir destes movimentos, mais expressivamente da Revolução dos Cravos, percebe-se uma mobilização política da elite portuguesa demandada pelo filme Sambizanga devido às questões da relação entre Angola e Portugal que a obra expõe, sensíveis do ponto de vista da imagem do Estado Novo na arena internacional, já que este período marca a virada internacional com relação à liberdade e autonomia dos povos submetidos à lógica colonial. Com isso, Portugal decide criar uma comissão *ad hoc* com a finalidade de barrar a circulação da obra em Portugal, considerada como um risco para a segurança nacional, alegando excesso de teor político e militar de propaganda a um dos movimentos emancipatórios em guerra - o Movimento Popular de Libertação de Angola (MPLA). De acordo com as autoridades, tal exibição poderia gerar um clima de instabilidade em um contexto de fragilidade ocasionado pela Revolução dos Cravos, causando, com isso, revolta para aqueles que estavam contra a independência da província ultramarina (CUNHA, PIÇARRA, 2012).

Este artigo centra-se no debate acadêmico que vem sendo desenvolvido sobre pesquisas nas Relações Internacionais (RI) que têm como suporte as práticas cinematográficas. As constantes reflexões da prática de pesquisa nas RI vêm desconstruindo a ideia segundo a qual o material fílmico não pode ser considerado um instrumento de análise para se compreender a dinâmica do poder no sistema internacional. De acordo com Edson José Neves Júnior e Cristine Koehler Zanella (2016), estas pesquisas têm resultado em trabalhos acadêmicos significativos no âmbito dos estudos do internacional, relacionando-as às questões de agenda

⁷ À política colonialista portuguesa, que surge como decorrência da intensificação do processo de descolonização afroasiática e do apoio das duas superpotências (EUA e URSS) ao mencionado processo” (FREIXE, 2010, p. 248)

⁸ Evento que derruba o regime ditatorial de Salazar potencializado pelos conflitos que se desenrolavam nas colônias.

internacional, como mudanças climáticas, direitos humanos, tráfico internacional, terrorismo, guerra, etc (JÚNIOR; ZANELLA, 2016) para melhor compreendê-los.

Neste sentido, a relevância do trabalho justifica-se pelo seu potencial em contribuir para esta nova perspectiva de pesquisa e, principalmente, para a compreensão do processo de descolonização em África, mais precisamente de Angola. Do ponto de vista metodológico, para o desenvolvimento da pesquisa optou-se pela metodologia de abordagem qualitativa, que combinou a pesquisa bibliográfica e documental, tendo como recurso para o tratamento dos dados a análise de conteúdo e fílmica.

2 EMERGÊNCIA DAS LUTAS INDEPENDENTISTAS EM ÁFRICA

O período entre as décadas de 1950 e 1960 é considerado o “momento africano”, por marcar a emergência das lutas pelas independências das colônias europeias no continente (STEFFEN et al, 2013). De acordo com Paulo Fagundes Visentini e Analúcia Danilevicz Pereira (2012), têm relação com a emergência destes processos emancipatórios o enfraquecimento do domínio das nações europeias sobre suas colônias em virtude das consequências da Segunda Guerra Mundial e a ascensão dos EUA como novo polo hegemônico do capital mundial. Com isso, para ampliar parceiros internacionais, exportar produtos manufaturados e investir seu excedente de capital, defendia a emancipação política do mundo colonial.

A economia e as finanças dos EUA haviam atingido um grande desenvolvimento durante a Guerra, e o país necessitava exportar produtos manufaturados e investir seu excedente de capital, bem como permitir a expansão de suas empresas transnacionais, o que tornava vital a abolição de qualquer forma de protecionismo que entravasse a livre circulação desses manufaturados (VISENTINI, PEREIRA, 2012, p. 202).

Uma segunda vertente tem a ver com a mobilização consciente anticolonialista dos povos dominados, reforçada pelo apoio da URSS e da China, mediante propaganda e até ajuda material (VISENTINI, PEREIRA, 2012). Importa destacar, no entanto, que esta emancipação não foi pontual. Trata-se de um processo longo caracterizado pelo envio de africanos a várias partes do mundo e de estudantes nativos - pertencentes à elite colonial através do processo de assimilação - às

universidades internacionais, fazendo com que estes, em função das experiências nestas instituições, tivessem contato com as políticas e teorias revolucionárias em desenvolvimento no período, ganhando assim consciência política sobre o lugar de África no mundo (EVANDECO, 2022; FONSECA, 2019; STEFFEN, 2013).

Ao fazer uma análise sobre esta dinâmica existente à época, Eugénio da Silva Evandeco (2022) mostra como o processo de assimilação se dava e a relação desta política com os processos de descolonização no continente. De acordo com o mesmo, homens e mulheres nascidos na colônia e que faziam parte da elite portuguesa pelo processo de assimilação – no caso particular de Angola –, possuíam regalias e direitos políticos, um relativo acesso aos mais diversos setores da sociedade e a possibilidade de ter uma educação universitária na metrópole. Assim, o processo de luta pela independência destas colônias é também resultado, em certo ponto, do contato destes africanos e africanas com as políticas estudantis nas universidades (EVANDECO, 2022; FONSECA, 2019), e deste movimento transnacional que colocou em rota de contato os interesses de líderes pan-africanistas para a emancipação de África e de seu povo.

Esta política significava, na percepção dos colonizadores, a formação de indivíduos que se tornariam convenientes para o sistema e para o melhor controle do território, transformando-se em uma nova elite colonial que fizesse suas vontades. Assim, de acordo com Albert Memmi (1967, p. 30),

Significa dizer que o próprio processo de assimilação, privilegiando o carácter autoritário e coercitivo do sistema colonial, utilizava mecanismos para incorporar um número muito pequeno de africanos, ascendendo à categoria de assimilados, poderiam se tornar mais convenientes com o colonizador e sua ideologia. Em outras palavras, a assimilação reforçava a segregação.

Com isso, o efeito deste tipo de administração, dividida com uma elite pequena de africanos “assimilados”, dava origem ao desenvolvimento de uma nova estrutura, baseada no neocolonialismo, pois, segundo Visentini (2008), a administração se tornava cada vez mais africanizada, mas assessorada por técnicos europeus. Neste sentido, de acordo com o autor, os primeiros Estados a se libertarem foram os que mais lutaram para escapar deste novo sistema (VISENTINI, 2008). Por conta disso, no período de 1950 a 1960 as transições no continente foram dadas majoritariamente de forma “pacífica”, com as elites africanas ocupando cada vez mais as administrações.

Através desta dinâmica, em 1957⁹, Gana se torna independente da Inglaterra e Kwame Nkrumah - primeiro presidente da nação recém independente - adota uma política de neutralismo ativo, se aproximando estrategicamente da URSS e da China, declarando-se partidário do pan-africanismo (VISENTINI, 2008). Em 1958, por sua vez, a Guiné Conacri se desvincula da França e se alinha aos países socialistas pela sua vertente política, administrada por Sekou Touré.

Em 1960, o “ano africano”, a maioria dos países do continente tornou-se independente da França e da Grã-Bretanha, dentro da linha “pacífica”, gradual e controlada: Camarões, Congo-Brazzaville, Gabão, Chade, República Centro-africana, Togo, Costa do Marfim, Daomé (atual Benin), Alto Volta (atual Burkina Fasso), Níger, Nigéria, Senegal, Mali, Madagascar, Somália, Mauritânia e Congo-Leopoldville (atual Zaire) (VISENTINI, 2008, p. 123).

Com a ascensão do movimento pan-africanista, em 1963 é criada a Organização da Unidade Africana (OUA) (VISENTINI, PEREIRA, 2012), com um comitê que pensava a libertação dos territórios ainda submetidos à lógica colonial, principalmente as portuguesas. Portugal recusava-se a libertar suas colônias, como Angola e Moçambique, em virtude de interesses econômicos, e apresentava-se internacionalmente através de uma postura isolacionista, sofrendo, com isso, inúmeras sanções por parte da comunidade europeia (FREIXO, 2010). Esta postura de mão de ferro deu origem a conflitos armados entre os movimentos independentistas e as forças portuguesas.

A criação da OUA serviu como um mecanismo catalizador do processo de descolonização das nações que ainda não haviam atingido esta proeza, não só pensando ela através de conflitos armados, mas também dando início a uma estratégia conjunta, privilegiando o uso de elementos representativos de valor, mobilizando a atividade artística no continente, com destaque para a criação do I Festival das Artes Negras, em 1966. Muitos destes elementos pautados no evento, como a valorização da negritude, da cultura africana como um caminho possível revolucionário, passaram a ser expressos, por exemplo, nas expressões artísticas à época, principalmente de estudiosos e diretores cinematográficos com experiência na União das Repúblicas Socialistas Soviéticas (URSS), como Ousmane Sambene e a

⁹ Já na década de 1970, percebe-se uma dinâmica mais de uso da força ou conflitos armados, em virtude do braço de ferro de algumas potências para libertar suas colônias, com destaque às portuguesas (STEFFEN et al, 2013).

própria Sarah Maldoror¹⁰, levando a influência estética do comunismo em suas obras (PIÇARRA, 2017).

Sobre isso, portanto, é importante lembrar que Sarah Maldoror faz sua formação em cinema através de uma bolsa de estudos, entre os anos de 1961 e 1962, no Instituto Nacional de Cinematografia da União Soviética, em Moscou, onde teve contato com outras personalidades africanas, como Mário Pinto de Andrade¹¹ - que a fez se aproximar do MPLA -, tendo começado a filmar os primórdios do partido (PIÇARRA, 2017; LANÇA, 2014). Neste sentido, suas obras “Monangambé” (1968) e “Sambizanga” (1972), são produzidas ao mesmo tempo em que se desenvolve o processo de libertação de Angola, como se irá apresentar no tópico a seguir.

3 PROCESSO DE INDEPENDÊNCIA EM ANGOLA

No contexto das lutas pela independência de Angola, de acordo com Steffen e Mariana (2013), é possível 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).

Na década de 1960 quando as tensões se intensificam, Portugal percebe a dinâmica de insurgência anticolonial dentro e fora do território através de movimentos nacionalistas materializados na literatura – com destaque às obras de José Luandino Vieira¹² –, crescentes movimentos clandestinos na colônia e uma influência significativa da rádio nesta mobilização, através das transmissões radiofônicas que o MPLA fazia a partir do Congo Brasaville – sua zona de exílio – exacerbando a consciência política nativa contra o colonizador.

Vale lembrar que a rádio foi um instrumento muito importante neste movimento de mobilização política. De salientar que o desenvolvimento da rádio, de maneira geral, carregou consigo este valor, de influenciar as massas por conta de sua incidência da vida cotidiana das populações (ABREU, 2006), agindo de maneira

¹⁰ Diretora do filme aqui analisado, “Sambizanga (1972)”.

¹¹ Um dos fundadores em 1952 e a que presidiu entre 1960-62 – no início da luta armada em Angola (PIÇARRA, 2017, p. 15).

¹² 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. Por sua militância pela independência de Angola através da literatura, chegou a ser preso pelo sistema colonial na década de 1960 (WEG, 2019).

indireta no plano da psicologia humana. Essa vertente, inclusive, se liga às discussões feitas por Pierre Bourdieu (2010), que tratam da ideia de “Poder Simbólico” que, segundo ele, se manifesta no campo da imaterialidade, “onde ele se deixa ver menos, onde ele é completamente ignorado, portanto, reconhecido” (BOURDIEU, 2010, p. 07-08).

Importa registrar, neste sentido, que no contexto das duas Guerras Mundiais, por exemplo, revelou ser uma potente e poderosa arma de propaganda política, desempenhando um papel fundamental nos objetivos estratégicos das nações em conflito (HOBBSAW, 1995) na unidade dos desejos nacionalistas e, principalmente, na construção da ideia de um “inimigo” comum, como aconteceu com o nazismo de Hitler aos judeus (ABREU, 2006).

No contexto dos conflitos em Angola, por sua vez, uma das estratégias de Portugal para evitar tal situação está relacionada ao “Plano de Radiodifusão de Angola” (FELICIO, 1972), posto em prática em 1961, que visava o fortalecimento da rede de comunicação radiofônica para combater os “ataques” dos movimentos independentistas.

Dentre os pontos destacados no plano estava o fortalecimento da cobertura da comunicação radiofônica em todo o território nacional e a eficácia dos noticiários de dentro de Angola para melhor controlar a população. Nesse sentido, ressalta-se o entendimento por parte do governo português que o território se encontrava disperso, alheio a seu controle e sofrendo influências externas das rádios das zonas limítrofes, como da cidade Brazzaville (SANTOS, 2018), que, segundo este, difundia “boatos” e conteúdos “depreciativos” com relação a Portugal.

Este Plano, no entanto, passava pela necessidade de se dar início a um conteúdo ou programação que desencorajasse estes movimentos dentro da colônia (MANERA, 2007), tratando as transmissões do MPLA como “inimigas”. De acordo com Bucher (2019), através do programa “Angola Combatente”, o MPLA fazia transmissões radiofônicas defendendo a descolonização, com a outra parte (as emissoras comandadas por portugueses de dentro de Angola) defendendo a continuidade, iniciando-se a partir daí um clima de tensão ou, nas palavras de João Batista Abreu (2006), a “Batalha Sonora”.

De acordo com Jesse Bucher (2019), em seu trabalho sobre o contexto destas batalhas em Angola, o controle por parte das autoridades portuguesas era bastante

rígido e os angolanos que se arriscavam a escutar essas transmissões faziam-nas as escondidas, uma vez que eram consideradas ilegais ou inimigas.

O nacionalista angolano Adolfo Maria, que dirigiu a rádio “Angola Combatente” entre 1969 a 1972, em entrevista ao Jornal de Angola, afirmou que nestas transmissões eram privilegiadas - como pontos fundamentais - propagandas dirigidas às populações angolanas e sua mobilização para a luta pela Independência; programas de formação militante para elevar o nível político dos guerrilheiros nas bases e o combate à poderosa propaganda radiofónica do regime colonial (PAIXÃO, 2021). Em combinação com este tipo de conflitualidade, mais branda, a guerra armada já se desenvolvia dentro do território angolano, com as frentes de libertação: MPLA, FNLA (Frente Nacional de Libertação de Angola) e UNITA (União Nacional para a Independência Total de Angola).

De acordo com a literatura deste processo histórico, a luta anticolonial em Angola, na sua vertente armada, se expressa ou ganha maior ênfase em 15 de março de 1961, quando fazendas e postos administrativos portugueses foram atacados por um grupo armado da UPA (União dos Povos de Angola) no norte do território (AGOSTINHO, 2011). De acordo com o autor acima citado, este evento foi o auge das insatisfações dos povos angolanos que estavam incomodados com as condições precárias nos campos de algodão. Porém, não foi um ato isolado. Foi estimulado por duas revoltas anteriores: a da Baixa de Cassange, em 11 de janeiro, e a invasões a uma das prisões do sistema colonial português por parte do MPLA, em 4 de fevereiro do mesmo ano no distrito, à época, de Sambizanga¹³.

De acordo com Antônio Nunes (2002, *apud* SILVA, 2018, p. 8),

No dia 15 de Março de 1961, Angola acordou sobressaltada com notícias preocupantes sobre algo de muito grave que ocorria nos distritos de Uíge, Zaire e Cuanza Norte. Os portugueses tomaram, então, conhecimento da existência da UPA (União dos Povos de Angola), movimento independentista que, acoitado no Congo ex-belga e com o apoio de algumas organizações internacionais, cometia naquela região um generalizado massacre. Hordas enlouquecidas, armadas com catanas, assassinavam selvaticamente pessoas de todas as raças, credos e idades, destruíam as estruturas económicas e viárias e incendiavam as fazendas e as povoações daquela tão vasta e rica região, fazendo do Norte de Angola um verdadeiro inferno. Desolação, casas fumegantes, estradas cortadas e cadáveres por todo o lado, eram só o que a observação aérea podia detectar. As populações aterrorizadas refugiaram-se nas matas, fugiram para os países vizinhos ou acolheram-se a alguns núcleos de resistência, como Carmona, Negage, Mucaba ou Quimbele, aguardando a chegada de socorros. Por seu lado, as

¹³ Inclusive, título atribuído a obra aqui analisada com certa intencionalidade, fazendo referência a este ato.

autoridades militares reagiram às atrocidades com as poucas forças armadas disponíveis, que unidades metropolitanas reforçaram, e sustentaram o ímpeto da UPA.

Respondendo violentamente à estas revoltas, a mando de Oliveira Salazar (ditador Português à época) (SANTOS, 2019), os conflitos ganharam proporções de violência muito altas, com consequências humanas devastadoras, do lado de Angola e de Portugal, tendo culminado, em 1974, com a Revolução dos Cravos¹⁴ em Portugal - em consequência destes conflitos e do desgaste a que suas tropas estavam submetidas (SECCO, 2013) -, movimento crucial para a independência se efetivar.

Combinados a estes elementos - as insatisfações com a guerra e o momento político e econômico do país, que colocava em rota de colisão os setores liberais e conservadores de Portugal - Marcello Caetano (que substituiu Salazar por motivos de doença), diferente do seu antecessor, não conseguia barganhar e unir os interesses dos setores sociais. Primeiro porque a ascensão de Marcello como membro do regime salazarista trouxe aspirações positivas aos setores liberais portugueses na realização de reformas políticas e econômicas que levassem à liberalização do regime e à modernização de Portugal (FREIXO, 2010). Segundo porque, por mais que as intenções de Marcello Caetano fossem fazer uma possível reforma, como mostra Macqueen (1998), sua posição “ficou limitada desde o princípio pela presença no regime de poderosos elementos empenhados na continuação da política de Salazar, particularmente em relação à África, tanto no governo como entre os militares” (MACQUEEN, 1998, p.91).

Por outro lado, de acordo com Lincoln Secco (2010), o movimento dos capitães portugueses para a Revolução dos Cravos foi produzido pela impossibilidade do exército português de manter o esforço de guerra contra os grupos guerrilheiros de Angola, Guiné Bissau e Moçambique. Um dos generais portugueses que combateu nos conflitos na Guiné Bissau escreveu, na época, um livro com o título “Portugal e o futuro”, no qual, analisando a situação de Portugal e os problemas que a guerra trazia, defendia a ideia de que:

a questão colonial não tinha solução militar possível e que somente a autonomia progressiva das colônias e o reconhecimento dos direitos dos

¹⁴ Pois marca a derrubada do regime salazarista em Portugal (ditador português) fruto da posição de isolamento do país no cenário internacional, mas principalmente das lutas que se travavam nas colônias, que deixava o país fragilizado a nível econômico, político, social e militar.

povos africanos à autodeterminação poderiam resolver o impasse gerado pelas guerras coloniais (FREIXE, 2010, p. 252-253).

Considerando esta passagem, fica evidente como os conflitos nas colônias tinham grande influência para o contexto político de Portugal. Assim, envolvidos com o sentimento de revolta por conta da resistência de Marcello Caetano em conceder a independência para estas nações, o dia 25 de Abril de 1974 foi marcado pela revolta que ficou chamada de “Revolução dos Cravos”, feita majoritariamente por capitães portugueses que guerrilhavam nas colônias. Neste mesmo ano, iniciam-se as negociações entre o governo português e os líderes dos movimentos independentistas das colônias portuguesas, sendo a Guiné Bissau o primeiro país a se tornar independente, em 24 de setembro de 1974.

Angola, por sua vez, iniciou suas negociações em janeiro de 1975 (PORTUGAL, 1975), instituindo um governo de transição com os três movimentos que participaram da guerra, nomeadamente o MPLA, a FNLA e a UNITA, através do chamado Tratado de Alvor¹⁵. Porém, a saída de Portugal não significou necessariamente a paz para o país, uma vez que deixou em rota de colisão os interesses destes partidos de assumirem o controle, começando a partir daí uma série de conflitos civis que duraram mais de 20 (vinte) anos até o tratado de paz de 2002.

É no âmbito deste momento histórico que Sarah Malodoror desenvolve suas obras mais expressivas, “Monangambé” (1969) e “Sambizanga” (1972), privilegiando uma estética narrativa anti-imperialista, denunciando o colonialismo e as atrocidades que os nativos e presos políticos passavam, transformando as próprias obras cinematográficas em potenciais instrumentos da causa social angolana. No âmbito das Relações Internacionais, por sua vez, podemos apontar estas obras – particularmente “Zambizanga” – como efetivo instrumento de *Soft Power*, já que, pelo contexto, nela são trabalhadas questões do regionalismo africano, proposto pelo Iº Festival das Artes Negras, a valorização dos elementos culturais, o nacionalismo angolano, através de uma perspectiva comunista e influência direta das URSS, além da própria questão dos direitos humanos – aspectos da geopolítica internacional.

Não menos importante, a obra também propõe uma visão de Angola a nível mundial, quando se pensa na exportação destes valores ideológicos com as exposições

¹⁵ Documento de negociação entre o governo português e os três movimentos citados, MPLA, FNLA e UNITA, em janeiro de 1975, para o processo e o calendário do acesso de Angola à independência.

internacionais¹⁶ que o filme teve, impactando na política externa de Portugal e no seu contexto social, uma vez que, com os impactos da obra, mudam-se as formas de atuação das autoridades portuguesas – criando organização nacional para justamente se encarregar de barrar a circulação destas obras a nível nacional - e uma insatisfação social com as referências que o filme trazia, além da sua proposta de descolonização, como mostrou Cunha e Piçarra e (2012).

O reconhecimento de *Sambizanga* nas salas de cinema internacional, por sua vez, de acordo com Piçarra (2017), partiu de três fontes analíticas: por ter privilegiado o lugar da mulher nos conflitos; pela formação de movimentos clandestinos africanos que lutavam por liberdade, em um contexto em que a carta da ONU passa a defender – através da ascensão e influência da ideologia estadunidense - a emancipação política do mundo colonial e, por fim; “por ter renunciado a criação de uma produção de cinema especificamente africana” (PIÇARRA, 2017, p. 25).

Estes feitos repercutiram no cenário político internacional, corroborando para que Portugal desse início a mecanismos de defesa para amenizar o impacto na sua política externa e interna, o que finda a implicar esta obra, como um instrumento de política internacional, ou de *Soft Power*, a favor da liberdade de Angola.

4 CINEMA COMO INSTRUMENTO DE *SOFT POWER* E LUTAS SOCIAIS

O sistema internacional é caracterizado como sendo um ambiente anárquico, sem um governo central. No entanto, as relações neste ambiente podem ser desenvolvidas através de duas formas: pela diplomacia e pelo uso da força (SCHELLING, 1966). Sem nenhum governo central, por muito tempo a sobrevivência do Estado era medida (e ainda é) pela sua capacidade econômica, militar ou de coerção, para se obter o que se deseja (CARR, 2001).

Neste sentido, Joseph Nye (2005) evidencia, ao longo de suas análises, duas formas de poder nas RIs, denominando-as de *Hard Power* (poder duro) e *Soft Power* (poder brando). Os termos foram utilizados pela primeira vez pelo mesmo no livro “*Soft Power The Means to Success in World Politics* (2005)”, e basicamente o primeiro se

¹⁶ Exibições no Tanit d’Or, do Festival de Cinema de Cartago; e o International Catholic Film Office Award, no FESPACO (PIÇARRA, 2017).

refere a demonstração de poder pelo lado da força bélica, enquanto que o outro se refere a uma demonstração mais sutil, fora do método convencional ou militar.

Para Nye (2002, p.31), “hoje em dia, os fundamentos do poder têm se afastado da ênfase na força militar e na conquista”. O autor argumenta que, do mesmo jeito que existem potências militares e econômicas, existem potências culturais, e estes elementos, tidos como não invasivos nas questões internas de cada país ou na dinâmica das relações internacionais, desenvolvem os mesmos papéis ou têm os mesmos objetivos que o *Hard Power*: a projeção de um país internacionalmente e a influência de seus valores na dinâmica do ordenamento internacional (NYE, 2011).

O *Soft Power*, nesta perspectiva, atua para construção de um modelo de comportamento, social, cultural e/ou político em detrimento de outros, visando influenciar na imagem que o país pretende construir internacionalmente. Em outros casos procura reforçar, construir ou manchar a imagem de uma perspectiva de valor cultural ou político antagônica, como por exemplo, os filmes hollywoodianos na construção de uma ideia depreciativa ou de propaganda anticomunista durante o século XX, porém, ao mesmo tempo reforçando a ideologia estadunidense como uma perspectiva ou modelo a ser seguido (REIS, 2022).

Assim, como afirma Adrian Athique (2018, p. 2), essa construção nos filmes norte-americanos e sua presença a nível global “ajudou a promover uma abordagem consensual das relações internacionais e um ambiente propício ao crescimento e desenvolvimento em todo o mundo”.

O *Soft Power* está inserido na cultura do país, nos seus valores políticos. O conteúdo audiovisual ou os meios de comunicação, de maneira geral, têm sido um dos principais representantes do *Soft Power* de um Estado pela exportação de produtos culturais. Mesmo quando o objetivo, em primeira instância, seja apenas por puro entretenimento, por privilegiar vivências ou contextos sociais e políticos específicos de uma sociedade, estas características fazem dele simbólico, adentrando outros contextos, sendo capaz de influenciar ou moldar modos de vida (REIS, 2022).

Outrossim, o cinema propõe mudanças na conjuntura social. Nos estudos do cinema como elemento de mudança social, Theodor Adorno (1978) com uma perspectiva pessimista sobre a arte, entendia que, sendo o cinema um representante da indústria cultural apenas serviria para reforçar as bases desiguais pré-estabelecidas da relação entre polos opostos. Já Walter Benjamin (1996), por sua vez, chama a atenção para uma outra vertente desta manifestação, de caráter

revolucionário. Ou seja, para este autor, o cinema pode ser resinificado. Como explica Júlia Lemos Lima (2006), analisando a teoria de Walter Benjamin, “o que antes tinha uma existência ritualística, a serviço do culto – seja mágico ou religioso, ou que tinha um acompanhamento meramente contemplativo, agora se emancipa podendo desempenhar um papel político” (LIMA, 2006, p. 10).

O cinema africano ou angolano, mais especificamente, se desenvolve nesta dinâmica. Com destaque, a priori, para o cinema senegalês, os cineastas “tinham como intenção denunciar o colonialismo europeu, tratando as questões de dominação em que o povo vivia preconceitos” (ARRUDA, 2011, s.d.). Mais do que retratar essas opressões, as obras eram produzidas para justamente impactar a conjuntura em que o continente se encontrava, considerando a proposta estabelecida no Iº Festival das Artes Negras, que visava a união regional do continente através da arte e o combate as formas de opressão.

Apesar de Angola não estar reconhecido como um Estado-nação à época, *Sambizabga* (1972) se desenvolve em meio a estes conflitos, com seus elementos estéticos, políticos flertando com princípios de poder ou influência branda, teorizado por Nye, quando pensamos no quão simbólico é, em termos de poder, o emprego de uma estética narrativa de teor revolucionário. O MPLA vem deste lugar, de um movimento nascido sob a base do comunismo e de influência das URSS, e é representado na obra como o movimento clandestino que tenta combater o colonizador. Assim, o filme eleva estes conflitos para um nível global e dialoga com a geopolítica internacional, coadunando com o debate proposto pela Organização das Nações Unidas (ONU) sobre a emancipação de grupos submetidos à lógica colonial.

Para além desta vertente de análise, esta cinematografia também caminha para uma demonstração de poder visando a construção de um mundo multipolar cada vez mais em emergência, buscando fazer ouvir a “voz” do terceiro mundo, no caso de África, no sistema internacional (MATUSITZ; PAYANO, 2012). Essa expressão coloca em discussão o contraponto à consolidada supremacia ocidental ou norte-americana dos produtos culturais (SILVA et al, 2022) e a descentralização das representações nas relações internacionais.

A mobilização transnacional de países que já se encontravam independentes à época representa bem esta dinâmica estratégica e a preocupação de líderes africanos no desenvolvimento de uma expressão cinematográfica com características próprias, que compreendessem os aspectos culturais e, principalmente, ideológicos do

continente que, apesar de diferentes em algumas situações (ESTEVES, 2020), tinham como denominador comum a herança colonial, a opressão e os movimentos migratórios que colonização proporcionava.

O “I Festival das Artes Negras” - realizado em Dacar, no ano de 1966, cujo surgimento se deu em decorrência dos conflitos bélicos das nações ainda submetidas ao colonialismo, e dos elos transnacionais de intelectuais africanos pan-africanistas - configura-se em marco interessante, neste sentido. Motivado pelo grau de colonização que o continente ainda enfrentava e pelos debates desenvolvidos por entusiastas do cinema no Centro Cultural Franco-Voltaico (CCFV) (ALBERTONI, 2018), surge como um movimento estratégico de esforço coletivo para o fortalecimento e autonomia do continente, do reconhecimento das habilidades técnicas da produção cultural africana, tendo a afirmação da negritude como um caminho alternativo para o futuro de África. Não menos importante, o Festival também se ocupou em pensar o enfrentamento e fortalecimento das relações internacionais africanas (OLIVEIRA, 2020; RATCLIFF, 2014).

Deste modo, entendendo este movimento social e político em torno do cinema como atividade possível para o enfrentamento do colonialismo, sugere-se que estrategicamente este mecanismo se constituiu como um instrumento de *Soft Power* do continente africano e, particularmente, em Angola, com a obra de Sarah Maldoror.

No caso de Angola, podemos apontar que Sarah Maldoror insere na obra *Sambizanga* (1972) elementos que fizeram parte dos processos emancipatórios no conflito armado, como por exemplo o próprio nome “Sambizanga”, em referência ao bairro onde se encontrava uma das prisões do regime colonial atacada pelo MPLA em 1961. Importa ainda salientar que a obra dá ênfase ao pensamento geopolítico africano anticolonial desenvolvido na época, e que o seu processo técnico envolveu todo um aparato transnacional, como mostrar-se-á adiante.

5 SAMBIZANGA (1972) COMO INSTRUMENTO DE SOFT POWER

Inspirado no conto “A vida verdadeira de Domingos Xavier (1961)”¹⁷, Sarah Maldoror decide gravá-lo em 1971, para posteriormente lançá-lo em 1972. No que diz

¹⁷ Conto do escritor e poeta angolano José Luandino Vieira.

respeito a sua organização técnica, o filme teve como roteirista Mário Pinto de Andrade, contando com a colaboração do novelista e jornalista francês Maurice Pons (SILVA, 2019). Contou também com o suporte do governo congolês para as filmagens, cedendo carros, caminhões, helicópteros, canteiros de obra, espaços prisionais, etc. Sarah Maldoror (2015) justifica que:

Filmei no Congo-Brazzaville porque não era possível fazê-lo em Angola. O Congo Brazzaville era independente e, além disso, interessava-me a arquitectura da prisão de Brazzaville. O rio Congo também era impressionante. Quando faço um filme, os décors são tão importantes quanto o texto. [...] Quando vi o rio Congo, soube imediatamente que era ali que iria filmar. Cinematograficamente, tanto a prisão, quanto o rio me pareciam excepcionais (SCHEFER, 2015, p. 149).

Elisa Andrade, economista e vinculada ao PAIGC, que vivia na Argélia, representou a personagem principal, Maria. Militantes do MPLA encenaram seus próprios papéis políticos, a destaque de “Manuel Videira (le chef de brigade), Tala Ngongo (Miguel) e Lopes Rodrigues (Mussunda)” (SILVA, 2019, p. 78). Domingos Oliveira, também do MPLA, encarnou Domingos Xavier e era, fora da ficção, tratorista do norte de Angola, mudando-se posteriormente para o Congo.

O filme *Sambizanga* é dividido em três linhas narrativas: a morte de um dos personagens principais, Domingo Xavier - acusado de pertencer a um grupo político de oposição ao colonialismo (referência ao MPLA) - após uma sessão constante de tortura; a busca de Maria pelo seu companheiro em diferentes prisões de Luanda, constantemente interrompida pelas autoridades coloniais; e a organização clandestina independentista que tenta identificar o preso e salvá-lo (SILVA, 2019).

Com a história do filme, o contexto de produção de luta independentista em África e o desenvolvimento das perspectivas decoloniais, a obra foi distinguida pela comunidade cinematográfica internacional por alguns pontos que dialogam com elementos da geopolítica internacional, quais sejam: a organização de movimentos ditos “clandestinos”, que reivindicam independência; a tortura aos presos políticos pelo sistema colonial português (que faz referência à Declaração Universal dos Direitos Humanos) e o descaso com a população (CUNHA; PIÇARRA, 2012); e o foco na mulher como personagem importante nas lutas de descolonização através do papel de Maria.

Neste âmbito, é possível captar, no decorrer da obra, a proposta estabelecida pela autora quando se analisam os inúmeros elementos fílmicos formais e estéticos

colocados com intencionalidade como, por exemplo, a fotografia, o jogo de línguas, e o ritmo lento do filme, mostrando a tentativa da autora de recriar a realidade que caracterizava a vida na colônia.

Um primeiro momento dessas dinâmicas de organização de movimentos clandestinos independentistas é evidenciado através do diálogo entre as personagens Domingos e Lucas, quando este último apresenta ao amigo uma carta vinda de representantes em Luanda que demonstra a intenção na organização de um movimento contra o colonialismo.

A todos os patriotas angolanos. A cada dia que passa ajunta mais dor na nossa dor comum. Fome nas famílias, miséria nas casas, trabalho forçado nas estradas, tudo isso é obra do colonialismo português. Para acabar com a dominação e a exploração estrangeira na nossa terra, devemos reforçar a organização do nosso continente. Formar grupos clandestinos, organizar para lutar melhor (SAMBIZANGA, 1972, min. 09: 31).

A ideia principal do filme é introduzida, portanto, através deste primeiro trecho da carta. Ao longo da obra, no entanto, são evidentes as referências introduzidas por Sarah, como a questão da língua como instrumento político, mesclando falas em português, Lingala, Lari e Kimbundu.

Sobre essa questão, vale ressaltar que a própria alternância entre as línguas dá ao filme um caráter diferenciado e político de guerra psicológica quando introduzida para confrontar um poder inimigo, se pensarmos na língua como um instrumento que produz significados, poder e emancipação, como destaca Fiorin (2009), ao enfatizá-la como não sendo um mero veículo de comunicação, neutro, mas que é atravessada pela política. O uso dela, nestas condições, pode servir para que o outro (estranho) não a codifique, e servindo como um ponto de ligação ou instrumentalização de objetivos comuns entre povos que partilham da mesma identidade cultural.

As referências mais sonantes talvez sejam as torturas a Domingos, que preso no Dondo, é levado para a administração do governo Português em Luanda, numa viagem longa e de enorme sofrimento. Isso vem, por sua vez, reforçando a questão relativa a violência simbólica e física as quais os nativos estavam submetidos, contrastando com a Declaração Universal dos Direitos Humanos, instruída em 1948, mostrando o quão o colonialismo era cruel. A dosagem de tal crueldade é reforçada por Sarah Maldoror na obra com a caminhada incansável de Maria, com o filho nas costas, à procura do marido, que ela sequer fazia ideia de onde se encontrava.

Outro momento interessante a ser destacado ocorre no minuto 41 do filme, durante a busca incessante da esposa pelo marido (Domingos), quando, após a conversa com um secretário do governo colonial (um indivíduo negro, assimilado), Maria faz uma espécie de crítica a um dos guardas, curiosamente nativo, que tenta impedi-la de continuar com a procura. Maria questiona-o sobre não haver interesse de um compatriota negro em encontrar Domingos, como mostra a passagem a seguir: “Lhe bateram? Vocês estão com os brancos. Vocês é que fazem sofrer o povo, para ganharem o matabicho. Foste tu mesmo que lhe bateste, eu sei!” (SAMBIZANGA, 1972, min. 41)

Esta passagem propicia uma reflexão sobre as relações entre colonizado e colonizador e os impactos que os ideais portugueses tinham na vida da população nativa. A obra ressalta, no referido trecho, que, apesar dos maus tratos, muitos nativos perpetuavam os valores e princípios do colonizador, estando a estes submetidos. Pode se apontar, neste sentido, a geração de mecanismos de manutenção das classes sociais no contexto colonial (entre assimilados, não assimilados e portugueses), em que os princípios europeus eram colocados em um patamar de superioridade, tendo-se, a partir daí, a manutenção do neocolonialismo que, mesmo após a saída dos colonizadores forma uma elite governante presa à um sistema de princípios exógenos, algo que é bem presente nos dias de hoje e que Frantz Fanon discute em “Pele Negra, Máscaras Brancas”, obra de 1952.

No que diz respeito ao contexto regional da colônia, os entendimentos sobre a obra apresentaram polarizações e interpretações equivocadas através de movimentos que enfatizavam a necessidade de uma abordagem de guerrilha mais efetiva. Alexandre de Sousa Silva (2019), explica os motivos de tais interpretações:

Acostumados com filmografias didáticas produzidas por cineastas engajados(as) do **terceiro mundo**, críticos de cinema e militantes políticos refutaram a beleza da atriz principal, Elisa Andrade, mais uma vez, e a **ambiguidade política** de *Sambizanga*, que não privilegiou a organização da guerrilha contra o colonialismo, o que foi visto como um “defeito” da fatura política da obra (SILVA, 2019, p. 77).

Sobre isso, Maldoror justifica ter optado por um registo intimista, potencializado pela beleza da fotografia (PIÇARRA, 2017), e diz ter se preocupado mais com a história real que ocorreu nos anos 60 no início da resistência anticolonial, mostrando como as pessoas tentavam organizar um movimento de resistência. A preocupação

da diretora não era exatamente a organização da guerrilha, as estratégias de combate, o conflito bélico, mas sim os movimentos simbólicos dados em volta deste momento de tensão, como as interconexões, as relações de brutalidade por parte dos colonizadores, as movimentações clandestinas dos povos nativos para organização de movimentos, os conflitos ideológico e psicológico, entre outros elementos.

No que concerne a sua projeção no âmbito internacional, *Sambizanga* (1972) ganhou destaque importante de representação do país na comunidade cinematográfica internacional e, principalmente, reconhecimento como obra de denúncia das atrocidades que aconteciam no país. O impacto da obra reverberou, deste modo, no cenário interno de Portugal e na imagem do país internacionalmente. O reconhecimento internacional materializou-se ainda na conquista de prêmios internacionais como: o *Tanit d'Or*, do Festival de Cinema de Cartago; e o *International Catholic Film Office Award*, no FESPACO (PIÇARRA, 2017).

As leituras sobre o processo de construção do filme e a sua influência política durante os conflitos de descolonização em Angola, estão postos nas obras de Alexandro de Sousa Silva (2019), Maria do Carmo Piçarra (2017) e no artigo de Paulo Cunha em colaboração com Maria do Carmo Piçarra (2012), as quais identificam algumas tensões evidenciadas em Portugal com relação ao impacto de *Sambizanga*. Os autores acima citados mostram que a estreia do filme em Portugal foi feita em um clima de bastante turbulência, enfrentando resistência por parte do governo português. Os relatos indicam que a obra chegou a sofrer censura sob o argumento das autoridades locais de que se buscava “impedir manobras da reacção e por constituir propaganda de um dos movimentos emancipalistas, ainda em guerra” (SILVA, 2019, p. 78). Nessa perspectiva, Alexandro de Sousa Silva (2019) mostra que foi criada uma comissão ad hoc para controle da imprensa, rádio, televisão, teatro e cinema, e o filme *Sambizanga* foi uma das obras censuradas. O autor ainda acrescenta que, em um regulamento, a Junta de Salvação Nacional, a quem estava vinculada a comissão,

Manifestava sobretudo preocupação com excesso de natureza política e militar – “incitamento ou provocação, ainda que indirectos, à desobediência militar”; ofensas a figuras de estado; “incitamento a greves, paralisações de trabalho ou manifestações não autorizadas”; “agressões ideológicas” (SILVA, 2019, p. 53).

Neste mesmo artigo, Alexandro de Sousa Silva (2019) cita um texto de crítica de cinema, de autoria de Lauro António, intitulado “Sambizanga, finalmente (1974)”, em que o mesmo mostra que,

A estreia do filme esteve prevista para 20 de Setembro, no S. Luís, mas que viu “a sua exibição cancelada através de um comunicado do Ministério da Comunicação Social, proveniente directamente do Gabinete do Primeiro-Ministro, Vasco Gonçalves”. Motivo: “[...] impedir manobras da reacção e por constituir propaganda de um dos movimentos emancipalistas, ainda em guerra” (SILVA, 2019, p. 55).

Neste sentido, a estratégia política de Portugal, no que diz respeito a sensibilização provocada pelo filme, visou pela não exibição do mesmo. Uma das explicações, no entanto, era que o filme não podia ser exibido nas “circunstâncias que então se viviam”, pois grandes “conflitos emocionais” dividiam a sociedade portuguesa e isso faria com que a exibição do filme “exacerbasse a situação de conflito e viesse a causar distúrbios para os que estavam contra a independência de Angola” (SILVA, 2019).

A preocupação das autoridades portuguesas diante da obra mostra quão simbólico o filme foi para a política colonial portuguesa na época, e, principalmente, para o futuro de ambos os países, Portugal e Angola. O emprego, no filme, das referências com relação as atrocidades que a guerra colonial provocava expunha a imagem de Portugal no sistema internacional que condicionava seu relacionamento com a comunidade, sem muitas possibilidades, por parte de Portugal, de reação, já que o filme retrata grupos sociais. Ou seja, um ente não estatal e vai para o espaço global.

Importa, portanto, retomar a ideia, de acordo com Silva et al (2022), de que uma das características do *Soft Power* é justamente a dificuldade de controlá-lo, por não ser um instrumento de uso exclusivo dos atores estatais, e por agir de maneira indireta, fora dos vieses convencionais de influência. Deste modo, fora da vertente do uso da força, o filme “Sambizanga” pôde caminhar exportando os elementos de valores culturais do continente africano, de modo geral e de Angola, particularmente, que influenciaram na opinião pública internacional em um importante contexto de descolonização Afro-asiática.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Os posicionamentos e obras de intelectuais e artistas no processo de descolonização do continente africano, implicaram no fortalecimento de um pensamento africano – do pan-africanismo, da negritude, da autonomia dos povos do continente – que vislumbrou no cinema um dos mecanismos para a ampliação das representações e das “vozes” de África no sistema internacional, questionando a posição do imperialismo europeu no continente.

Partindo deste pressuposto e de como é dada a dinâmica do poder nas Relações Internacionais, as considerações levantadas neste artigo reafirmam os argumentos sobre a existência ou construção de um poder brando ou do *Soft Power*, não só do continente – pensando nas conexões transnacionais proporcionadas, particularmente, pela criação do Iº Festival das Artes Negras para fortalecer o regionalismo –, mas, principalmente, de Angola, que é o caso aqui estudado. Consideramos, neste sentido, que o poder no ambiente internacional pode ser exercido não só pelo exercício da força bélica, mas também, conforme nos sinaliza Nye (2011), simbólica, e que a obra cinematográfica aqui analisada, o filme *Zambizanga*, causou uma série de constrangimentos para Portugal no ambiente internacional, ao tempo em que visibilizou a realidade angolana daquele período.

Pudemos observar, ao longo da pesquisa realizada, como a dinâmica do filme ampliou a percepção de Angola a nível internacional e intensificou o conflito entre Portugal e a colônia, numa perspectiva mais simbólica. Vislumbramos, neste sentido, que a relação do filme *Zambizanga* - como um instrumento político - com o processo de independência do território, dá-se justamente por esta projeção e pelo diálogo com a conjuntura política daquele período. Ao denunciar as atrocidades do governo português em relação ao povo angolano e privilegiar uma construção ideológica que remete a visão comunista – seja do ponto de vista estético, seja do ponto de vista do financiamento da própria obra –, *Zambizanga* abriu indagações públicas e explicitou a busca da conscientização revolucionária dos angolanos.

A relação do impacto de *Zambizanga* no processo de independência de Angola, evidencia-se ainda ao observarmos a ligação cronológica do lançamento do filme em Portugal, os debates levantados a partir daí e o início das negociações entre o governo português e os movimentos políticos em Angola, período demarcado entre 20 de setembro de 1974 (lançamento da obra em Portugal) e 10 de janeiro 1975 (início das

negociações para a independência de Angola, no Acordo de Alvor). Deste modo, reafirmamos o papel e importância do filme *Zambizanga* na luta pela independência de Angola e nos desdobramentos daí oriundos. Não obstante as considerações aqui postas, entendemos a necessidade de um aprofundamento futuro destas questões na percepção de que elas podem oferecer uma maior compreensão sobre o papel do cinema nas dinâmicas de poder nas Relações Internacionais.

REFERÊNCIAS

ABREU, João Batista. Apresentação. In: *Batalha sonora: o Rádio e a Segunda Guerra Mundial*. 1ª edição, Porto Alegre, EDIPUCRS, 2006, 190.

ADORNO, Theodor W. A indústria cultural. In: COHN, Gabriel (Org.). *Comunicação e Indústria Cultural*. São Paulo: Ed Nacional, 1978, p. 287-295

AGOSTINHO, Feliciano Paulo. *Guerra em Angola: as heranças da luta de libertação e a guerra civil*. Lisboa, Academia Militar, 2011. Disponível em: <[https://comum.rcaap.pt/bitstream/10400.26/11546/2/Guerra%20 em Angola.pdf](https://comum.rcaap.pt/bitstream/10400.26/11546/2/Guerra%20em%20Angola.pdf)>. Acesso em: 20 de dez. de 2022

ALBERTONI, R. (24 de 10 de 2018). *1968, um continente em película*. Fonte: COMCIME: <<https://pesquisafacomujf.wordpress.com/2018/10/24/1968-um-continente-em-pelicula/>>. Acesso em: 19 de nov. de 2022

ALFREDO, Gabriel Ribeiro. (21 de 04 de 2011). Ousmane e seus primeiros filmes: *Borom Sarret* (1963) e *La Noiere de...* (1966). In: Rua. Ousmane Sembene e o Cinema Senegalês. Fonte: RUA: <<https://www.rua.ufscar.br/ousmane-sembene-e-o-cinema-senegales/>>. Acesso em 20 de nov. de 2022

ARRUDA, Daniele Alves. (21 de 04 de 2011). Breve história de Senegal e a formação de seu cinema. In: Rua. Ousmane Sembene e o Cinema Senegalês. Fonte: RUA: <<https://www.rua.ufscar.br/ousmane-sembene-e-o-cinema-senegales/>>. Acesso em 20 de nov. de 2022

ATHIQUE, Adrian. Soft power, culture and modernity: Responses to Bollywood films in Thailand and the Philippines. **the International Communication Gazette**, 2018.

BAMBA, Mahomed. O(S) cinema(s) africano(s): no singular e no plural. In: BAPTISTA, Mauro; MASCARELLO, Fernando (Orgs.). **Cinema Mundial Contemporâneo**. 4-e. Campinas, SP, 2008, pp. 215-231.

BARBOSA, Muryatan Santana. Pan-africanismo e Relações Internacionais: Uma herança (quase) esquecida. Ver. *Carta Internacional*. V. 11, n. 1, Belo Horizonte, 2016, p. 144- 162.

BUCHER, Jesse. *Suores Frios e Escuta Furtiva em Angola*. Trad. Marta Lança, BUALA, 2019.

BENJAMIN, Walter. "A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica". In: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1996.

BOURDIEU, Pierre. *O poder Simbólico*. 13 ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2010.

CARR, Edward H. **Vinte anos de crise: 1919-1939 - Uma introdução ao estudo das relações internacionais**. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2001. Disponível em: <https://funag.gov.br/loja/download/40-Vinte_Anos_de_Crise_-_1919-1939.pdf>. Acesso em: 9 set. 2022.

CODATO, Henrique. Cinema e representações sociais: alguns diálogos possíveis. Vol. XXIV, n, 55, Verso e Reverso, 2010, pp 47-56. Disponível em: <<https://revistas.unisinos.br/index.php/versoereverso/article/download/44/8/375>>. Acesso em: 05 de dez. de 2022

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, pp. 51-62

ELIA, Bianca. (s.d.). *A ÁFRICA NO CINEMA: DJIBRIL DIOP MAMBÉTY*. Fonte: AFREKA:<<http://www.afreaka.com.br/notas/africa-cinema-djibril-diop-mambety/>>. Acesso em 19 de dez. de 2022

ESTEVES, Ana Camila; LIMA, Morgana Gama de. Abordagens possíveis para os cinemas africanos – questões de visibilidade. Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação, **41º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação** – Joinville, 2018.

ESTEVES, Ana Camila. Habitar o mundo, Habitar as fronteiras – Contextos de Migrações/Mobilidades nos cinemas africanos contemporâneos. In: ESTEVES, Ana Camila; OLIVEIRA, Jusiele (orgs.). **Cinemas africanos contemporâneos: abordagens críticas**. São Paulo: Sesc, 2020, pp. 124-147

EVANDECO, Eugénio da Silva. **O cinema no processo de independência e promoção internacional das causas libertárias em Angola: uma análise sobre a obra de Sarah Maldoror "Sambizanga (1972)"**. Algoinhas, 2022.

FELÍCIO, Celestino de Anciães. **Plano de Radiodifusão de Angola**. 1973

FERREIRA et al. Cinema, democracia e lutas sociais. Vol. 2, n. 1, Universidade regional do Cariri, Revista de Extensão, 2021, pp 403-409. Disponível em: <<http://revistas.urca.br/index.php/reu/article/view/29/30>>. Acesso em: 01 de dez. de 2022

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

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.

HOBBSAW, Eric. **A era dos extremos: o Breve século XX: 1914-1991**. 2ª edição, trad. Marcos Santarrita, São Paulo, Campanha das Letras, 1995

JEDLOWISKI, Alessandro. When the Nigerian vídeo film industry become “Nollywood”: naming, branding and the vídeos transnational mobility. Ano 33, Estudos Afro-Asiáticos, 2011, p. 225-251. Disponível em: <<https://orbi.uliege.be/bitstream/2268/175606/1/When%20the%20Nigerian%20video%20industry%20became%20Nollywood%20-%20Jedlowski.pdf>>. Acesso em: 19 de dez. de 2022

JUNIOR, Edson Jose Neves; ZANELLA, Cristine Koehler. O cinema e a extensão em relações internacionais: métodos, trajetórias e resultados. n. 13, **Revista da extensão**, 2016.

KORYBKO, Andrew. Guerras híbridas: a abordagem adaptativa indireta com vistas à troca de regime. Moscou, 2015.

LANÇA, Marta. Sarah Maldoror: a realizadora de Guadalupe firma-se na história do cinema africano. **Rede Angola**. Disponível em: <<http://www.redeangola.info/especiais/sarah-maldoror/>>. Acesso em: 07 de out. de 2021.

LIMA, Júlia Lemos. **Cinema e transformação social: Variações sobre uma relação tensa**. Rio de Janeiro, 2006

LIMA, Rafaella Pereira de. Cultura, movimentos sociais e lutas sociais: a experiência da produção de vídeo popular pela Brigada de Audiovisual na Via Capensina, Juiz de fora, 2014. Disponível em: <<https://www2.ufjf.br/ppgservicosocial/wp-content/uploads/sites/131/2014/01/rafaella.pdf>>. Acesso em: 22 de out de 2022

MACQUEEN, N. **A descolonização da África Portuguesa: a revolução metropolitana e a dissolução do império**. Mem Martins: Inquérito, 1998

MANERA, Sara Bomfim. **Importância das rádios na reconstrução de Angola pós guerra civil – análise da rádio nacional de Angola, Rádio Ecclésia e Luanda Antena Comercial**. Salvador, 2007.

MEMMI, Albert. **Retrato do colonizado precedido pelo retrato do colonizador**. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1967.

MATUSITZ, Jonathan; PAYANO, Pam. Globalisation of popular culture: from Hollywood to Bollywood. Vol. 32, **SOUTH ASIA RESEARCH**, 2012, p. 123 – 138

NYE, Joseph. **Soft Power The Means to Success in World Politics**. PublicAffairs, 2005.

PAIXÃO, Diogo. (15 de 11 de 2021). Nacionalista Adolfo Maria: "Dirigi a Rádio Angola Combatente num período muito exaltante". Fonte: **Jornal de Angola**: <https://www.jornaldeangola.ao/ao/noticias/nacionalista-adolfo-maria-dirigi-a-radio-angola-combatente-num-periodo-muito-exaltante/>. Acesso em: 10 de out de 2022

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, pp. 14-27

PORTUGAL. **Acordo de Alvor de 15 de fevereiro de 1975**.

OLIVEIRA, Maybel Sulamita. O negro é rei: Iº Festival de Artes Negras em Dacar, 1966. Vol. 12, n. 09, Mosaico, 2020.

RATCLIFF, Anthony J. When Negritude was in Vogue: Critical Reflections of the First World Festival of Negro Arts and Culture in 1966. Vol. 6, n. 07, **Journal of Pan African Studies**, 2014, p. 167-186

REIS, R. (25 de 03 de 2022). O NÃO. Fonte: Cinema como Soft Power Norte-Americano:<<https://www.onao.com.br/amp/cinema-como-soft-power-norte-americano>>. Acesso em: 19 de dez. de 2022

SAMBIZANGA. Dir. Sarah Maldoror. Prod. Sarah Maldoror, República Democrática do Congo, 1972. Disponível em:<<https://www.youtube.com/watch?v=dbsm8tHryPs&t=2614s>>. Acesso em: 12 de mai. de 2021

SANTOS, P. E. (24 de 07 de 2019). Os mortos que a guerra colonial deixou para trás. Fonte: NOTÍCIASMAGAZINE:<<https://www.noticiasmagazine.pt/2019/os-mortos-que-a-guerra-colonial-deixou-para-tras/historias/240152/amp/>>. Acesso em: 15 de dez. de 2022

SANTOS, Rogério. Celestino de Anciães Felício - Plano de Radiodifusão de Angola. **Slideshare**, 2018. Disponível em: <<https://pt.slideshare.net/mestre00/celestino-de-anciancies-felcio-plano-de-radiodifusao-de-angola>>. Acesso em: 14 de jul. de 2022.

SECCO, Lincoln, A revolução dos cravos: a dinâmica militar. Vol. 47, **Projeto História**, São Paulo, 2013, pp. 365-376

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

SILVA, Anna Beatriz Rodrigues da, et al. **A indústria audiovisual sul –coreana como instrumento de Soft Power**. São Paulo, Universidade Anhembi Morumbi, 2022

SILVA, Antônio Carlos Matias da. Angola: História, luta de libertação, independência, guerra civil e suas consequências. V. 4, n. 5, NEARI EM REVISTA, 2018, pp1-15.

Disponível em:

<<https://revistas.faculdedamas.edu.br/index.php/neari/article/download/660/544>>.

Acesso em: 20 de dez. de 2022.

SILVA, Priscila Aquino. Cinema e História: o imaginário norte americano através de Hollywood. Vol. 1, 5 ed. Ano 2. **Revista Cantareira**, 2004, pp. 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, pp. 65-100

UPOPI (s.d.). Histoire du cinéma engagé. Disponível em:

<<https://upopi.ciclic.fr/apprendre/l-histoire-des-images/histoire-du-cinema-engage>>.

Acesso em: 22 de nov 2021

VISENTINI, Paulo Fagundes; PEREIRA, Analúcia Danilevicz. Manual do candidato: história mundial contemporânea (1776-1991): da independência dos Estados Unidos ao colapso da União Soviética. 3. ed. rev. atual. – Brasília: FUNAG, 2012. 283 p.

VISENTINI, Paulo Gilberto Fagundes. Independência, Marginalização e reafirmação da África (1957-2007). In: **Macedo Jr. (Org.) Desenvolvendo a história da África**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2008, PP. 123-137. Disponível em:

<<https://books.scielo.org/id/yf4cf/pdf/macedo-9788538603832-10.pdf>>. Acesso em:

21 de nov. de 2022.

WEG, Rosana. Moraes. 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.

WILLIAMS, Raymond. Palavras-Chave: um vocabulário de Cultura e Sociedade. São Paulo: Boitempo, 2007.