

RUY DUARTE: UM CINEMA DA PALAVRA PARA RE-IMAGINAR A ANGOLANIDADE¹

Maria do Carmo Piçarra²

Resumo

Com as séries Angola 76, é a Vez da Voz do Povo? e Presente Angolano, Tempo Mumuíla, Ruy Duarte participou no que chamou “cinema de urgência”, através do qual se registaram modos de vida e tradições além da ânsia da construção do país. É um cinema da palavra, do testemunho, que supera o registo, colonialista, da fixação dos corpos e objectos. Mas, é um “cinema etnográfico” aquele que faz, questiona-se a dada altura?

Este ensaio revisita a obra cinematográfica de Ruy Duarte, pensada em articulação com a polémica de 1965 entre Jean Rouch e Ousmane Sembène, e no âmbito da busca de uma linha de equilíbrio entre dois dinamismos – o de um tempo mumuíla e o de um presente angolano –, no quadro do cinema angolano projectado por Luandino Vieira.³ Que lugar ocupou Nelisita na construção de “uma delicada zona de compromisso” – um espaço utópico – “entre quem fornece os meios [o novo Estado Angolano], quem os maneja [Ruy Duarte e a equipa da TPA] e quem depõe, se expõe perante os mesmos”?

Palavras-Chave: Ruy Duarte. Angola. Cinema Etnográfico. Colonialismo.

1. Este ensaio é uma versão curta de “Ruy Duarte: um ‘cinema de urgência’ para resgatar Angola do ‘hemisfério do observado’”. In Piçarra, M.C. & António, J. (ed.). Angola, o nascimento de uma nação. Vol. 3 O cinema da independência. Lisboa: Guerra & Paz.

2. Maria do Carmo Piçarra é Doutora em Ciências da Comunicação (variante Cinema) pela Universidade Nova de Lisboa. Actualmente é bolsista (SFRH/BPD/93217/2013) da FCT para uma investigação pós-doutoral subordinada ao tema “‘Cinema Império’. Portugal, França e Inglaterra, representações do império no cinema”. É investigadora integrada do CECS-UM. Contacto: carmoramos@gmail.com.

3. A obra poética assina-a acrescentando “de Carvalho” ao nome que usa como realizador, contou a Jean-Pierre Brossard em entrevista feita a 21 de Setembro de 1981, na Figueira da Foz, em Portugal.

1. O nascimento filmado de uma nação

Nascido em Santarém, a 22 de Abril de 1941, e falecido em Swakopmund, na Namíbia, em 2010, Ruy Duarte de Carvalho adoptou a cidadania angolana em 1983. Passou a infância no Namibe antes de voltar a Santarém para frequentar o Curso de Regente Agrícola, na Escola Superior Agrária, e quando regressou a Angola, para trabalhar na Estação Experimental do Caraculo, aí se radicou definitivamente. Viviam-se os tempos da luta pela libertação do domínio colonial português; ele interessava-se e participava como podia.

Se foi a palavra escrita, através da descoberta da poesia angolana, que o converteu à angolanidade, foi, no entanto, através da imagem que quis traduzir a alma angolana. Antes, porém, em 1972, estudou realização de cinema e televisão em Londres. A linguagem do cinema veio a prestar-se magnificamente para suprimir distâncias e traduzir, em imagens, as “paisagens culturais” angolanas: ora imagens mais íntimas, poéticas; ora outras mais políticas. Entre 1975 e 1982, realiza, através do recurso ao “cinema directo”, filmes para a Televisão Popular de Angola (TPA) e para o Instituto Nacional de Cinema (INC).

Em meados de 1975, antes da proclamação da Independência de Angola, a 11 de Novembro, a cooperativa de cinema Promocine e a ainda inactiva televisão iniciam, em Luanda, a formação de técnicos de modo a fazer face ao abandono do território pelos portugueses. Ministram-se cursos intensivos de imagem, som e laboratório. Na TPA, a formação é dada por três franceses membros da Unicité – ligados aos grupos Medvedkine e colaboradores de Jean-Luc Godard, Jean Rouch e Chris Marker –, o director de fotografia Bruno Muel⁴, o engenheiro de som Antoine Bonfanti (1923-2006) e o jornalista Marcel Trillat (n. 1940), chegados a Angola para este efeito a convite de Luandino Vieira (n. 1935).

4. Desconheço a data de nascimento de Bruno Muel.

Entre Junho e Julho, os formados filmam “dez inquéritos filmados” sobre o trabalho em Angola, reunidos sob o título *Sou Angolano, Trabalho com Força*. Ruy Duarte, quadro da TPA e com mais formação do que os companheiros, realiza metade dos títulos (de paradeiro desconhecido): *Ferroviários do Caminho de Ferro de Benguela*, *Gráficos*, *Operários Têxteis I e II* e *Padeiros*.

Assina depois, para exibição pela TPA, um documento filmado que fixa as expectativas e tensões nos 15 dias anteriores à independência: *Uma Festa Para Viver*. Média-metragem em “cinema directo”, inclui entrevistas a famílias dos *musseques* de Luanda e encerra com uma sequência simbólica: o primeiro hastear oficial da bandeira angolana sobre a bandeira portuguesa, entretanto arriada.

Se, à época, o cinema era sobretudo político e a câmara – e os olhares através dela – projectava, esperançada, imagens de um presente crente num futuro, nacional, partilhado, o seu *Geração 50* é precursor, em termos de documentários culturais, de uma linha cinematográfica que António Ole (n. 1951) desenvolverá, com talento. Tendo como foco a poesia de Agostinho Neto (1922-79), de António Jacinto (1924-91) e de Viriato da Cruz, surge, pois, como um interlúdio mais “poético”, embora nunca desenquadrado da luta política.

Além da incursão no documentário cultural, Duarte ensaia então a primeira experiência ficcional. *Faz Lá Coragem, Camarada* (1976, 120') – também conhecido como *A Noite dos Cem Dias* – é uma ficção de reconstituição, a simular o registo documental, e com actores não profissionais, das dificuldades vividas por um grupo de militantes do MPLA e pela população durante a ocupação de Benguela pelas forças da UNITA com o apoio do exército sul-africano.

2. Re-imaginar a angolanidade

Em Fevereiro de 1976, Ruy Duarte e uma equipa da TPA partem de Luanda rumo ao sul. Pretendem registar a realidade do país após a retirada do exército sul-africano.

Duarte é ganho pela urgência de fazer cinema. Quer participar na definição da linguagem e identidade do que caracteriza como “cinematografia de urgência”.

Percorrem três mil quilómetros até ao interior do deserto do Namibe, atravessando quatro das nove áreas linguísticas do país e contactando quinze etnias diferentes. As câmaras vão fixando modos de vida e tradições além da ânsia da construção do país.

A experiência ficcional *Faz Lá Coragem, Camarada* (1977) enquadra-se neste projecto assim como *Angola 76, é a Vez da Voz do Povo?* (1976), que inclui três documentários. Filmado logo em Fevereiro, *Sacode o Pó da Batalha* (40') mostra as dificuldades da reconstrução à medida que as tropas sul-africanas se retiram. Como *Foi, Como Não Foi* (20') é a reconstrução, feita a partir de relatos de velhos camponeses de Balaia, no Kwanza Sul, das duríssimas condições de vida durante o colonialismo. *Está Tudo Sentado no Chão* (40') mostra as dificuldades de integração dos pastores nómadas do Sudoeste de Angola, os kuvale (ou mucubais), no processo revolucionário em curso.

Trata-se, então, de re-imaginar a angolanidade para participar na construção do país reclamando a diversidade cultural como essência, ensaiando um registo de compreensão – através da antropologia – para viabilizar o programa político socialista.

Da vontade de fixar e conhecer as especificidades culturais surge, à parte da trilogia, *O Deserto e os Mucubais* (20'), em que o realizador traduz, em imagens poéticas, o interesse pelos pastores do deserto.

O ritmo intenso da filmagem, a urgência da montagem, não obsteu a uma reflexão, que se impôs para além dos aspectos meramente cinematográficos. Se a história ajudava a compreender particularidades decorrentes de um “desenvolvimento desigual das forças produtivas” era insuficiente para o entendimento das diferenças culturais óbvias. Foi à antropologia que Ruy Duarte recorreu para um conhecimento mais profundo da realidade filma-

da e reactivada na mesa de montagem. Porém, o cineasta desenvolveu um modo de trabalhar com as populações que é valorizador do contributo destas no processo criativo.

“Para as populações em causa nós aparecíamos como enviados do governo, o que em si mesmo não era um facto inédito. O regime colonial também enviara fotógrafos e até cineastas interessados em recolher imagens mais ou menos folclóricas, de acordo com os interesses e o carácter do regime. A compensação era efectuada monetariamente, com maior ou menos generosidade, e a passagem desses profissionais da imagem não deixava traços de maior: partiam com o seu material e nunca mais voltavam, nem eles nem o material.” (CARVALHO, 2008: 439).

O contraste entre a prática colonialista e a da equipa liderada por Ruy Duarte impôs-se. Ficou claro que, ao abrigo da nova ordem política, seria estabelecido um outro tipo de relação entre a equipa de rodagem e as populações filmadas. A compensação ficava dependente do bom termo do projecto, que previa a realização e projecção de filmes reveladores dos modos de vida, cultura, problemas e posições dos mumuila no contexto do “presente angolano”.

Ao princípio a resposta foi seca. Foram as novas práticas a forjar a mudança de atitude. Não se tratava de filmar corpos e objectos, como sucedera antes. O que se pretendia filmar diferia muito, tematicamente, do que fora visado pela óptica colonial. “Logo desde o início foi dado grande destaque à palavra e ao testemunho, o que em si mesmo constituía um procedimento inédito” (Ibidem). A surpresa aumentou à medida que a equipa foi trazendo, para projectar, o material previamente captado, de modo a prosseguir o filme em função do que as imagens sugeriam e a actualidade mumuila determinava. Ficaram patentes, para a população, o investimento que o Estado estava a fazer e o empenho da equipa de cinema.

Em 1979, Duarte regressa ao sul, onde se centra na filmagem de zonas rurais. O resultado, intitulado “Presente Angolano: Tempo Mumuíla” e com uma duração de cerca de seis horas, integra títulos com duração entre os 20 e os 60 minutos, muitos dos quais com fotografia de Victor Henriques e mistura de som de Antoine Bonfanti.

A Huíla e os Mumuílas apresenta o quotidiano dos mumuílas fixando as actividades domésticas, o trabalho no campo e a pastorícia e *Lua da Seca Menor* revela como vive o povo liderado por Tyongolola, chefe de linhagem e figura patriarcal na região da Chibia. *O Valor de Um Homem* regista os rituais de apresentação de um recém-nascido à comunidade. A cerimónia em torno do bebé, que nasceu numa família que conta com cinco gerações vivas, e fixação das celebrações mumuíla mais características foram feitas de modo a sublinhar os pontos de contacto entre os valores comunitários e os princípios do socialismo. *Pedra Sozinha Não Sustém Panela* opõe duas concepções do mundo: a mais tradicional, dos anciãos, representantes do “antigo reino do Jau”, na Huíla, e a das novas gerações, que estudam na Universidade do Lubango, iniciadas para integrar-se e agir em função de um modelo de desenvolvimento industrial. *O Kimbanda Kambia* fixa práticas dos curandeiros do Jau havendo um protagonista quimbanda que explica os métodos de diagnóstico e tratamento. O filme regista também o encontro, em Agosto de 1978, entre o protagonista e um médico psiquiatra, Africano Neto, vindo de Luanda. A sequência do encontro procura explicitar a “filosofia” subjacente à cura tal como é ministrada pelo quibanda bem como a racionalização do método por Africano Neto e sua análise comparada com a medicina moderna. Um ferreiro e um quibanda, uma oleira e uma cabeleireira protagonizam *Ofícios e Ekwenge* desvenda as cerimónias públicas de iniciação dos jovens na vida adulta. *Makumukas* mostra a cerimónia de união entre uma paciente e um espírito que se apossou dela, e *Kimbanda* filma os métodos de diagnóstico e cura usados pelos quimbanda. Finalmente, *Ondyelwa - Festa do Boi Sagrado*, regista as cerimónias que, de 26 a 28 de

Julho de 1978, encerraram a Festa do Boi Sagrado. Trata-se de um ritual que visa honrar os espíritos dos antepassados, através do cortejo solene com o animal, que é visto como receptáculo da alma dos antigos reis.

Os filmes foram apresentados, então, como uma abordagem ao presente dos mumuila, do grupo étnico-linguístico *Nyaneka-Humbe*, do sudoeste de Angola.⁵ Mas, o autor assume este decálogo também como uma reflexão sobre o equilíbrio entre o homem e o meio bem como sobre o equilíbrio, frágil, entre o progresso e a cultura. Um texto de Ruy Duarte integra os vários filmes numa abordagem comum ao presente dos mumuila no novo contexto da nação angolana:

“Tyongolola, chefe de linhagem, cuja mãe é viva ainda e terá sido testemunha da instalação dos primeiros brancos na região, preside aos funerais de um sobrinho morto por acidente nas obras da construção de uma barragem que se constrói a 20 km de sua casa. Entre a sede do antigo reino do Jau, onde todos os anos se cumpre ainda a cerimônia de encerramento do cortejo do boi sagrado, manifestação ritual que envolve toda a população do reino e pressupõe a cessação de qualquer actividade económica durante um período de dois meses, e a Universidade do Lubango, onde as novas gerações (futuros dirigentes, saídos alguns também desse mesmo antigo reino) são iniciadas nos termos de uma actuação adaptada aos imperativos de um modelo de desenvolvimento que se quer industrial, distam apenas 40 km. Que pensam, uns dos outros, do lugar que ocupam no mundo e do próprio mundo que ocupam aqueles que, perante a câmara, são chamados a depor?” (Carvalho, apud BERLIM, 1981; tradução da autora).

É este pensamento que o olhar, através da câmara, de Ruy Duarte quer reter.

5. Muitos títulos desta série estão “desaparecidos”.

3. O “cinema etnográfico” como impossibilidade

Na realização do decálogo, Duarte assume apoiar-se na antropologia para compreender as especificidades culturais. Questiona, porém, se o que está a fazer é “cinema etnográfico”.

“Cinema etnográfico? Sê-lo-á também aquele cinema que, ocupado com situações actuais e problemas pontuais, não pode por isso dispensar a referência, a fixação e o tratamento de elementos ou dados culturais afectos aos domínios da antropologia, mas vivos e portanto actuaes no terreno do confronto (cultural, social e político) entre um passado cujas fórmulas se mantiveram para além e apesar da acção colonial (de memória ainda recente) e as propostas de futuro (actualização, modernização, progresso) que o tempo, os tempos, inexoravelmente impõe, impõem?” (CARVALHO, 2008: 390).

Na referida entrevista a Brossard (1981), Duarte esclarece que os seus filmes devem algo à etnografia, por via do registo da cultura dos mucubais, mas que o seu interesse por ela é integrada numa abordagem mais ampla, relativa à expressão cultural do angolano no presente. Tem, pois, a consciência plena de que se vive um momento em que a cultura de povos como os mumuila é afectada pelo desenvolvimento económico e político de Angola. Através dos filmes, Ruy Duarte não se preocupou só com o registo das práticas culturais ancestrais mas focou-se numa visão integradora destas através de um paralelo com um “programa de desenvolvimento socialista”, o que fez sublinhando continuidades. Empenhado na definição e projecção de uma política cultural angolana, não se restringe, pois, ao olhar etnográfico sobre uma geografia dos (seus) afectos: a dos mucubais.

De novo, o texto de apoio à exibição de “Presente Angolano, Tempo Mumuila”, explica o lugar do cinema – e a procura de equilíbrio – de Duarte entre uma geografia de afectos, prenhe da cultura mumuila, e a implicação na construção de um presente angolano:

“Nem a busca de sobrevivências culturais nem a sua subestimação. Nem a exaltação das propostas políticas nem a sua escamoteação. Uma linha de equilíbrio entre dois dinamismos: o de um tempo mumuila e o de um presente angolano. Percorrê-la afoitamente, sensível à precariedade dos dias e das horas. Interrogar? Nem por isso. Expor apenas, talvez, e garantir ao filme uma autonomia que lhe permita simultaneamente revelar-se válido como cinema, útil como referência (criar, encontrar nele um clima de síntese que facilite a leitura e a avaliação das situações) e fiel como testemunho. Assim talvez se consiga estabelecer uma delicada zona de compromisso entre quem fornece os meios, quem os maneja e quem depõe, se expõe perante os mesmos” (CARVALHO, 2008: 391).

Atente-se neste projecto de construção de “uma delicada zona de compromisso” – como um espaço utópico – “entre quem fornece os meios [o novo Estado Angolano], quem os maneja [Ruy Duarte e a equipa da TPA] e quem depõe, se expõe perante os mesmos”.

Duarte é um criador implicado na realização de filmes, que se integra, por sua vez, no processo de construção de um país. Usa os escassos meios cinematográficos detidos por Angola para participar na projecção nacional mas assume que quem depõe, quem se expõe perante a câmara, é agente activo na criação e não um objecto de estudo em que um cinema puramente etnográfico os converteria, por via do olhar contemplativo, não analítico e integrador.

Não obstante a formação posterior em antropologia – em que se veio a doutorar em França, em 1986 –, e de alguma influência de Jean Rouch (1917-2004), Duarte não podia proclamar, como este fez na célebre discórdia com o realizador senegalês Ousmane Sembène (n. 1923), ser um estrangeiro em África.

Quando, em 1965, Sembène perguntou a Rouch se os europeus continuariam a fazer filmes sobre a África quando houvesse cineastas africanos, este respondeu que a sua vantagem ao fazê-lo era o de “trazer o olhar de um estrangeiro”. Sustentou ser essa a condição da realização de cinema etno-

gráfico sublinhando que na essência da etnologia está a ideia de que alguém confrontado com uma cultura que lhe é estranha vê coisas que as pessoas dessa mesma cultura não veem. Sembène retorque dizendo que, no cinema, olhar não chega; é preciso analisar. Afirma o interesse no que vem antes e depois do que é visto e declara que o que não gosta, na etnografia, “é que não basta dizer que um homem que nós vemos está a andar; precisamos saber de onde ele vem e para onde vai”.

Durante a polémica, Rouch quis saber porque é que Sembène não gosta dos seus filmes “puramente etnográficos”, que mostram “a vida tradicional”. O cineasta senegalês retorquiu, então: “Porque vocês mostram, vocês fixam uma realidade sem ver a evolução. O que tenho contra si e os africanistas é que nos olham como se fôssemos insectos” (PRÉDAL, 1982: 77-78).

O compromisso referido por Duarte exclui-o automaticamente desta via, africanista, do estrangeiro que olha e vê porque não pertence. Duarte vê e procura compreender porque a pertença à angolanidade implica-o num projecto de construção e procura do conhecimento. Tem a consciência da dificuldade do seu projecto: “nem a busca de sobrevivências culturais nem a sua subestimação. Nem a exaltação das propostas políticas nem a sua escamoteação”. Propõe-se percorrer, pois, a “linha de equilíbrio” entre dois dinamismos, o de um tempo mumuila, com a sua existência plena, num presente angolano.

Fazendo a exegese do texto do decálogo, Duarte explicita que, numa Angola tornada independente, o actor principal do cinema é o povo. É preciso, segundo Duarte, conhecer e tratar a realidade social para “que se tome consciência das relações sociais que a tecem, dos papéis e da movimentação que nela assumem os próprios actores sociais”. Se Rouch reclamava que, para fazer etnologia, era preciso ser estranho à realidade olhada, Duarte afirma que, para compreender a realidade social em Angola, ser angolano não basta e que a tendência natural é recorrer ao “saber dos antropólogos” (CARVALHO, 2008: 391):

“A 300 km do seu local de nascimento ou de aprendizagem da prática social, qualquer Angolano se vê confrontado com dados culturais que não lhe são imediatamente apreensíveis. Para poder compreender o comportamento de um bosquímano com um mínimo de justiça e sem incorrer no risco de se deixar conduzir a interpretações erradas que influirão desvantajosamente no seu trabalho, um Angolano originário da etnia bakongo, por exemplo, não poderá deixar de recorrer às fontes informativas mais adequadas, normalmente ligadas ao trabalho de especialistas. Quer isso dizer que, se não impuser barreiras de ordem ideológica à sua vontade ou necessidade de saber, ele recorrerá com toda a naturalidade ao “saber dos antropólogos”.

Afirma, porém, que ele, cineasta que usa esse saber antropológico e se interessa pela antropologia em si mesma, “que trabalha nos seus filmes materiais que constituem o próprio objecto e substância do filme etnográfico”, se opõe firmemente a que os seus filmes sejam classificados como etnográficos.

A quase total unanimidade com que os cineastas africanos recusam este género - rejeição que se integra na hostilidade ao “olhar etnográfico” -, associada à carência de meios humanos e técnicos, além da intenção assumida de “servir o mais vasto público possível num contexto em que assume grande importância o tipo de relações que se estabelecem entre os cineastas e os seus enquadramentos nacionais” (Ibidem: 392), segundo Duarte põe em causa o aparecimento de filmes etnográficos feitos por africanos.

O que considera problemático na rejeição, que não partilha, é se o exercício da actividade de cineasta permite dispensar informações chegadas através da antropologia.

“Nós, pela nossa parte, defendemos um ponto de vista simultaneamente menos complicado e mais frio: o filme etnográfico feito por Africanos não é, quanto a nós, de considerar, apenas e tão só porque a sua realização se nos não afigura possível. [...] Acrescente-se que estes cineastas, na maior parte dos casos em virtude das suas funções, não possuem uma

formação que os destine ao tratamento científico dos seus temas e materiais. Mas é de salientar, sobretudo, que mesmo quando os cineastas Africanos se interessam pela antropologia, a sua atitude face à realidade etnográfica se reveste de características diferentes das que informam a acção daqueles a quem se deve normalmente o filme etnográfico, quer dizer, os antropólogos vindos do exterior”. (Ibidem: 411-412).

Usando o conhecimento antropológico, Duarte não reconhece, porém, o seu cinema como etnográfico porque (re)conhece as dificuldades subjacentes à produção de filmes em África – que obstam a um “desejável” rigor científico – e, porque participa num movimento em que a militância é condição necessária (embora os seus filmes deixem de se integrar progressivamente num “cinema militante”) –, assume que o povo é o sujeito do filme mas também o seu público. Os filmes de Ruy Duarte não são feitos em prol da ciência – nem o Estado angolano tem recursos para isso – nem estão direccionados para cientistas.

4. *Nelisita*: do “rigor em ciência” para um posicionamento ético e cívico

Nelisita é assumido como corolário da série “Presente Angolano, Tempo Mumuila” - tempo, geografia e sociedade são comuns aos filmes - de que é, porém, independente.

“A fome domina o mundo e apenas restam vivos dois homens com as suas famílias. Um deles parte em busca de comida e encontra um armazém onde certos ‘espíritos’ guardam enormes quantidades de géneros alimentícios e roupas. Apropria-se do que pode transportar e volta mais tarde, para levar mais, acompanhado pelo seu vizinho. Este denuncia aos ‘espíritos’ a sua morada e a do seu companheiro. Os ‘espíritos’ aprisionam todos menos uma mulher grávida, para que ela venha a ter o filme e eles venham assim a poder apossar-se de mais um ser vivo. Nasce Nelisita, aquele que se gerou a si mesmo. Ludibria o ‘espírito’ que o vem buscar, depois de ter nascido, a ele e à sua mãe. Só esta acaba por ser levada. Nelisita parte em sua busca e apresenta-se ao rei dos “espíritos” para reclamá-la. O rei dos ‘espíritos’ alicia Nelisita para passar para

o lado dos que detêm a comida. Nelisita resiste. É depois submetido a várias provas, mas socorre-se dos animas da Criação, seus aliados, para vencer os ‘espíritos’. Nelisita salva os seus e reconduz-los a casa montados nos carros dos ‘espíritos’ e transportando tudo o que se encontrava no seu armazém.” (CARVALHO, 1984: 68).

O argumento, aqui exposto em sinopse escrita por Duarte, foi desenvolvido a partir de duas peças da tradição oral *nyaneka*: uma, a partir da narração feita por António Constantino Tyikwa; outra, por Valentim, ao Padre Carlos Estermann.

Não obstante tratar-se da transposição, para cinema, de contos tradicionais, *Nelisita* integrou elementos contemporâneos de vestuário, meios de transporte, etc. Devido às dificuldades de produção, muitos elementos de décor foram fornecidos pelos actores (como o carro *boer* e os bois para a tracção deste) e outros, como o automóvel e motorizada, foram emprestados pelos habitantes em Chibia. Em simultâneo, e sem qualquer esforço de reconstituição, as práticas e relações “tradicionais” foram registadas espontaneamente. O que torna o filme visionário é que, no início dos anos 80, Duarte antecipava, nas figuras dos “espíritos” que Nelisita vence, as ameaças ao futuro angolano, ainda a desenhar-se.

O presente angolano surge, naturalmente, no tempo que é o da fixação de *Nelisita*. Esse ainda é marcado pela guerra: a rodagem fez-se a 40 quilómetros da frente de batalha. Estava-se em Agosto de 1981 e os sul-africanos invadiam então o sul de Angola. A escassez de bens, como os tecidos ou o açúcar, era real. “Todos os adereços do filme constituídos por bens de consumo estavam destinados desde o princípio do projecto” a ser “uma das formas de compensação para aqueles que nele interviessem” (CARVALHO, 2008: 439).

Notável é a integração dos actores no processo de realização. Coincidiu com o fim da série de filmes anterior e a projecção, para a população, de todos os documentários. Estava-se em Novembro de 1980 quando Duarte expôs a sua ideia e conseguiu o compromisso e empenho das populações nyaneka, que desde início de 1977 conheciam a equipa.

Com excepção de três actores, quase todos actores e figurantes foram escolhidos no seio da família alargada do chefe de linhagem Tyongolola, que já protagonizara *Lua da Seca Menor*. Participaram como actores da história dramatizada, e também como audiência, no próprio filme, da narrativa oral que vai sendo feita. O sobrinho herdeiro de Tyongolola, António Tyienda, interpreta o primeiro homem enquanto Francisco Munyele é Nelisita.

E porque, tratando-se agora de uma obra de ficção, ter-se-ia que pedir que todos os actores e figurantes actuassem em situações definidas pela equipa e representassem personagens, foi decidido que, neste caso, haveria remuneração – “segundo um padrão salarial [...] ao mesmo nível do que vigorava para os elementos da equipa” (CARVALHO, 2008: 440) – e todos aqueles envolvidos na produção da obra.

Em termos de opções cinematográficas, escolheu-se o formato de 16mm de modo a conseguir filmar de modo mais ligeiro, com uma equipa de apenas cinco pessoas – realizador, assistente de realização, operador de câmara e operador de som além de assistente de câmara –, evitando perturbações na vida comunitária e os problemas inerentes à instalação e manutenção de uma equipa maior. Duarte gostava de filmar a preto e branco e, além de querer prevenir “equivocos de folclorismo a que a cor poderia induzir” (CARVALHO, 2008: 441), pareceu-lhe ser o mais adequado ao espírito da história. Por outro lado, a existência de laboratórios em Angola aptos para revelar essa película foi também determinante para a sua escolha em detrimento da cor.

As condições de produção de *Nelisita* foram objecto de reflexão por Duarte que clarificou que o filme foi gravemente prejudicado pela inadequação das estruturas de produção cinematográfica em Angola. O cineasta escreveu

que não tendo Angola, no sector do cinema como noutros em geral, “o recurso a meios cuja manipulação excede os níveis gerais de capacidade actuante” (Ibidem: 442), não os podia, no entanto, pôr de parte para existir como país. Afirma que é neste contexto que todos os problemas ligados à produção do filme são resolvidos pela pequena equipa nele envolvida.

A inadequação das estruturas existentes, com as consequências assumidas pelo cineasta foi, no entender deste, o motivo pelo qual a sua realização “foi entendida por alguns responsáveis do cinema angolano como uma temeridade de que seria prudente não esperar grandes resultados” (Ibidem).

É interessante contrapor à visão do cineasta a do fazedor da política cultural angolana para o cinema, Luandino Vieira. No artigo “Dos filmes dos pioneiros aos ‘realizadores da poeira’: que cinema angolano?”, Tatiana Levin cita o depoimento de Vieira (2015: 96), que afirmou: “A nossa ideia era essa: criar uma arte indústria cinematográfica”. E acrescenta: “Era para ir devagarinho. Eu sei que fui muito apressado, fui voluntarista. A gente queria fazer tudo naquela altura. Queria ter logo tudo. Mesmo assim, ainda tive a paciência de ir buscar os técnicos em Paris” (Ibidem).

A palavra, de novo, a Luandino Vieira:

“Aliás era essa a crítica fundamental do Ruy e do Ole: ‘Pensaram nas estruturas em vez de nos dar esse dinheiro e a gente fazer o cinema. Cinema é o que nós fazemos’. Eu disse: ‘Está bem [note-se que o diálogo é com Ruy Duarte]. Para ti é, e para o Ole evidentemente que é, a realização pessoal, mas eu não estou a fazer o cinema para o Ole, Ruy, Asdrúbal, Xuxo, Gouveia. Isto é para o nascimento do cinema angolano.’” (Ibidem)

A minha leitura é que surgiu um desentendimento quanto ao espaço do autor na cinematografia em criação. Duarte estava ciente das dificuldades do Estado angolano enquanto produtor de filmes e assumia que a única resposta que os realizadores poderiam dar, não obstante serem funcionários estatais, era através das suas obras. Uma resposta pessoal, portanto,

usando os meios insuficientes garantidos pelo Estado, drenado de energia e recursos por guerras sucessivas. Luandino, por sua vez, compenetrado na criação de um cinema angolano potenciador da identidade nacional e enquadrado por um programa político, desenhou a estratégia que lhe pareceu mais adequada e geriu os recursos em função disso.

Terá sido esta, creio, a tensão vivida: ciente das dificuldades enfrentadas por Angola no processo de nascimento enquanto nação, e disponível para servir um projecto cultural angolano, Duarte reclama uma voz de autor, que um projecto disciplinado de realização quer integrada num coro nacional.

A necessidade de reflexão de Duarte emerge, impõe-se, ainda mais por ser feita no âmbito de um “cinema de urgência” e por necessidade do cineasta-poeta-antropólogo que quer fazer filmes que se imponham a outros, reveladores de olhares para os quais Angola se situa no “hemisfério do observado”. Se um projecto mais disciplinado de realização, na TPA, pretende servir um país e mostrar ao povo angolano um modo de olhar e ver que seja nacional, Duarte quer, internamente, fomentar a compreensão, entre os povos angolanos, da riqueza da respectiva diversidade cultural e afirmar, internacionalmente, que há um presente angolano que não é, antropologicamente, o de um mundo em desaparecimento, velho argumento para as brigadas de cientistas ocidentais fixarem práticas culturais.

Referências Bibliográficas

- ABRANTES, J. M. (2008). *Para uma história do cinema angolano*. Luanda: Festival Internacional de Cinema de Luanda.
- BROSSARD, J.-P. (1981). “Interview mit Ruy Duarte”. Berlim: Internationale Filmfestspiele Berlin.
- BERLIM (1981). Folha de sala “Presente Angolano/Tempo Mumuila”. Berlim: Internationale Filmfestspiele Berlin.
- CARVALHO, R. D. (1984). *O camarada e a câmara: cinema e antropologia para além do filme etnográfico*. Luanda: INALD.
- CARVALHO, R. D. (2008). *A câmara, a escrita e a coisa dita. Fitas, textos e palestras*. Lisboa: Cotovia.

- Ecran* (1973). “Entretien avec Sarah Maldoror”, in *Ecran*, n.º 15, Maio 1973, 70-71.
- HENEBELLE, M. (1973). “Sambizanga: un film de Sarah Maldoror. Sur les débuts de la guerre de libération en Angola”, in *L’Afrique littéraire et artistique*, n.º 28, April, 78-87.
- BORGES, P. (1980). “Ruy Duarte: da poesia ao cinema, do cinema à antropologia”, in *Jornal de Letras*, 22-IX-1980, 23.
- L’Afrique Littéraire et Artistique* (1978). “Sarah Maldoror”, in *L’Afrique Littéraire et Artistique*, n.º 49, 88-91.
- LEVIN, T. (2015). “Dos filmes dos pioneiros aos ‘realizadores da poeira’: que cinema angolano?”, in Piçarra, M. C. & António, J. (ed.). *Angola, o Nascimento de Uma Nação. Vol. 3 O cinema da independência*. Lisboa: Guerra & Paz.
- MATOS-CRUZ, J. & ABRANTES, J.M. (2002). *Cinema em Angola*. Luanda: Caxinde.
- PANGOM, G. & CAMY, G. (1997). “1971, un cinéma engagé”, in *Cannes, les années festival. Cinquante ans de cinéma*. Turim: Mille et une Nuits, Arte Éditions.
- PFAFF, F. (1988). “Sarah Maldoror”, in *From twenty-five black African filmmakers: A critical study, with filmography and bio-bibliography*. Connecticut: Greenwood Press.
- PIÇARRA, M. C. (2014). “O cinema é uma arma”, in Piçarra, M. C. & António, J. (ed.). *Angola, o nascimento de uma nação. Vol. 2 O cinema da libertação*. Lisboa: Guerra & Paz.
- PIÇARRA, M. C. (2015). “Ruy Duarte: um ‘cinema de urgência’ para resgatar Angola do ‘hemisfério do observado’”, in Piçarra, M. C. & António, J. (ed.). *Angola, o nascimento de uma nação. Vol. 3 O cinema da independência*. Lisboa: Guerra & Paz.
- PRÉDAL, René (ed.) (1982). “Jean Rouch, un griot gaulois”, in *CinémAction*, Fevereiro, 77-78.