

**ECINEMATECA PORTUGUESA-MUSEU DO CINEMA**

**A CINEMATECA COM O INDIELISBOA | 50 ANOS DE FORUM BERLINALE**

**27 de Agosto 2020**

## **MONANGAMBEEE / 1968**

*um filme de SARAH MALDOROR*

*Realização:* Sarah Maldoror *Argumento:* Sarah Maldoror, Mário Pinto de Andrade, Serge Michel *a partir do conto de Luandino Vieira* O Fato Completo de Lucas Matesso *Fotografia (35 mm, preto e branco):* Abdelkader Adel *Música:* The Art Ensemble of Chicago *Fotografias:* Augusto Conchiglia *Interpretação:* Carlos Pestana, Noureddine Dreis, Mohammed Zinet, Athmane Sabi, Elisa Pestana.

*Produção:* C.O.N.C.P. Conférence des Organisations Nationales des Colonies Portugaises, *com o apoio de* Frente de Libertação Nacional, Exército Nacional Popular (Argélia, 1968) *Cópia:* Arsenal, DCP (a partir de material positivo em 16 mm da coleção do Arsenal), preto e branco, versão original em francês legendada em inglês electronicamente em português, 15 minutos *Título inscrito na película:* MONANGAMBEEE *Grafias alternativas do título:* MONANGAMBÉ, MONANGAMBÉE *Estreia:* 1968, em Angola *Apresentado no Forum Berlinale de 1971 e no Festival Internacional de Cinema de Cannes 1971* *Inédito comercialmente em Portugal, Primeira exibição na Cinemateca:* 21 de Janeiro de 2015 (“Foco no Arquivo | Coleção Colonial da Cinemateca Campo, Contracampo, Fora de Campo”).

## **PHELA-NDABA / 1970**

**“FIM DO DIÁLOGO”**

*Um filme dos MEMBROS DO CONGRESSO PAN-AFRICANO*

*Realização:* Antonia Caccia, Chris Curling, Simon Louvish, Nana Mahomo, Vus Make, Rakhethla Tsehlanana *Música:* Barton Midwood (membros do PAC-Pan Africanist Congress).

*Produção:* Morena Films Ltd (África do Sul, 1970) *Cópia:* Betacam digital (original em 16 mm), preto e branco e cor, legendada electronicamente em português, 45 minutos *Estreia Mundial:* 1970 *Apresentado no Forum Berlinale de 1971* *Inédito comercialmente em Portugal, Primeira exibição na Cinemateca.*

### **NOTA**

Como se indica no cartão inicial do DCP de MONANGAMBEEE, a digitalização 2K do filme foi feita a partir de uma cópia em película que apresentava alguns sinais de desgaste, o único material então disponível para o efeito, afectando sobretudo a qualidade da banda de som.

---

A sessão reúne a obra de estreia de Sarah Maldoror em 1968 (uma produção argelina, aí rodada em três semanas com actores não profissionais, embora ambientada em Luanda) e um título do colectivo dos membros do Congresso Pan-Africano de 1970 (produção da África do Sul, aí rodado em 1969/70 e montado em Londres), ambos mostrados na primeira edição do Forum da Berlinale em 1971, além de vários outros importantes certames. Tratando-se do primeiro filme de Sarah Maldoror (1929-2020) aqui apresentado após o seu desaparecimento em Abril passado, esta sessão é também uma homenagem, esperando a Cinemateca poder voltar em breve à sua obra. Ou seja, à obra de uma grande realizadora, autora maior do cinema africano, empenhada desde a década de 1960 no movimento anti-colonial e pan-africano por via de um combate artístico, social e político manifestado no curso de uma vintena de filmes. De MONANGAMBEEE até EIA POUR CÉSAIRE (2009), terceiro dos títulos que dedicou a Aimé Césaire, UN HOMME UNE TERRE (1976) e LE MASQUE DE MOTS (1987). Ainda em Maio de 2019, quando esteve em Madrid para acompanhar uma retrospectiva da

sua obra no Museo Reina Sofia, “Sarah Maldoror, poeta y cineasta de la negritud”, o seu trabalho foi descrito como essencial e não obstante desconhecido. Também em Portugal urge dá-lo a ver agora.

Rememorando: poeta e cineasta, Sarah Maldoror, nascida Sarah Ducados em França de ascendência franco-guadalupense, assim se renomeou a partir de *Os Contos de Maldoror* de Lautreamont. Em Paris, foi no teatro que fez a sua iniciação, fundando os “Trovadores”, Les griots, em 1950, a primeira companhia em França exclusivamente composta por actores africanos que levaram à cena peças de Jean-Paul Sartre, Jean Genet, Aimé Césaire, escritor, poeta surrealista e político próximo dela e do seu companheiro de vida Mário Pinto de Andrade, que teria uma influência decisiva nos seus filmes, a par dos escritores Léopold Senghor e Léon G. Damas. Em 1961, vai estudar cinema na VGIK, em Moscovo, onde é discípula de Mark Donskoi e colega de Ousmane Sembène, referências inescapáveis em resenhas biográficas. Como o facto de ter colaborado com Gillo Pontecorvo em LA BATTAGLIA DI ALGERI (1966, revisto este mês na Cinemateca) e de a sua estadia na Argélia ter sido decisiva para o seu envolvimento na luta dos movimentos de emancipação africanos e feministas.

Vertido no seu cinema, sem que nunca a militância configurasse um reduto, o compromisso político estala nos seus filmes mais divulgados, MONANGAMBEE e SAMBIZANGA (1972, também a partir de Luandino Vieira, *A Vida Verdadeira de Domingos Xavier*), títulos fundadores da ficção cinematográfica que reflecte a opressão colonialista portuguesa na África lusófona. O primeiro havia de integrar a Quinzena dos Realizadores do Festival de Cannes em representação de Angola, que em 1971 continuava a ser “portuguesa”. O segundo, filmado no Congo-Brazzaville, por óbvia impossibilidade de filmar em Angola, contribuiria para divulgar a acção do MPLA, de que Mário Pinto de Andrade fora um dos fundadores.

“O cinema é sempre uma descoberta que desfaz certas construções culturais”, replicava Sarah Maldoror na entrevista a Raquel Scheffer publicado em *Angola O Nascimento de Uma Nação – O Cinema da Independência* (2015). É também aí que exprime, “Todos os meus filmes são políticos. Mas o cinema também é sonho. O cinema sempre me fez sonhar” e que adianta como na época existia uma equação poesia e política que se perdeu irremediavelmente. Talvez sejam os dois termos que melhor definem o seu cinema. MONANGAMBEE é tido como a primeira ficção cinematográfica que aborda a luta de libertação do jugo colonialista português. Maldoror fá-lo adaptando o conto que Luandino Vieira escrevera em 1962 e editara em França anos mais tarde. O título é um grito de guerra contra a exploração colonial, um cântico angolano que em português se traduz por “morte branca”, e dos abusos portugueses e da tortura infligida a prisioneiros trata o conto que aponta ao fulcro da incompreensão cultural expressa na linguagem.

O primeiro, breve, plano de MONANGAMBEE indica: *COMPLETO – prato de feijão e peixe, óleo de palma e bananas. Alimento quotidiano dos bairros de lata de Luanda (Angola)*. Ora sucede que se para os angolanos o termo *completo* significa uma refeição de três pratos (uma refeição completa), os portugueses entendem-no como um fato de três peças (um fato completo). Aí reside o mal-entendido que põe a narrativa em marcha quando uma mulher visita o marido na prisão e lhe diz, “Trouxe-te um completo”, e os guardas a interpretam como portadora de um fato que albergasse uma missiva escondida para um plano de fuga. Tão simples e tão devastador como isso, um filme centrado na incompreensão e no que ela destapa acerca do diálogo impossível entre colonizadores e colonizados. Dizia Sarah Maldoror na referida entrevista: “Os portugueses não compreendem o significado de ‘completo’ porque desconhecem o valor das palavras. Não conhecem o valor das palavras na língua do outro.”

O quarto de hora de filme trabalha poderosamente esta ideia, interpretado por fabulosos actores amadores com economia de diálogos e cenários, uma assinalável sensibilidade de mise-en-scène e a banda musical do Art Ensemble de Chicago composta em improvisação sobre a montagem. A violência intrínseca da acção, com a guerra em fundo, e a imagem emoldurada do ditador português Oliveira Salazar a presidir ao cenário do gabinete de um zeloso manga-de-alpaca português, a tortura e o sofrimento, é tão poderosa como a forma como Maldoror compõe o filme. Uma preciosidade do cinema dos anos 60 com toda a frescura de uma primeira obra de uma grande realizadora, MONANGAMBEEE continua a ser especialmente avassalador para um público português, e portanto especialmente importante.

PHELA-NDABA OU “FIM DO DIÁLOGO” é um documento raro. Como no-lo diz o cartão inicial, a Morena Films foi fundada em 1969 por um pequeno grupo de exilados e estudantes de cinema radicados em Londres com o intuito de produzir filmes reveladores da realidade do Apartheid na África do Sul, e este foi um dos títulos que primeiramente versaram o tema, expondo-o ao debate internacional proporcionado pelo palco dos festivais de cinema. As imagens de arquivo, fotográficas e filmadas, e o material vídeo filmado clandestinamente in loco em Joanesburgo, Soweto ou na Cidade do Cabo organizam-se para manifestar o contraste das condições amenizadas de vida da minoria branca e as dificuldades transversais da população trabalhadora negra, e ainda asiática. Como aí se diz, os negros têm direito à cidade na medida em que servem as necessidades dos brancos. O padrão de vida da minoria branca de África do Sul estava numa posição mundialmente cimeira, detendo esta mais de 80% da terra, ao passo que a esperança de vida média da população negra rondava os 34 anos e 50% das crianças negras, cujas mães cuidavam das crianças brancas, morriam antes dos cinco de idade. Terríveis as palavras da narração *off*, terríveis as imagens de PHELA-NDABA, na inominável realidade que expõem, continuando em 2020 a revolver entranhas com um pavoroso poder de susto.

A palavra, *apartheid* (*segregação*), continua a ressoar, depois do regime sul-africano ter sido abolido em 1991, de a população “não europeia” ter visto consagrado o seu direito ao voto em 1993 e de as primeiras “eleições multi-raciais” terem tido lugar um ano mais tarde. Talvez faça sentido lembrar que o regime de segregação discriminatória da população com base em critérios racistas vigorou durante boa parte do século XX na África do Sul, estabelecendo o domínio e os privilégios económicos, políticos, sociais, educativos, da minoria branca. Na verdade, a doutrina da política sul-africana surgiu em 1950 com o Acto de Registo da População que dividiu a população em negros, mestiços e brancos, estabeleceu zonas residenciais e comerciais distintas, etc., etc., consagrando uma prática da segregação racial já antes praticada. O mundo convivia com “isto”, vamos acreditar que genericamente mergulhado na profunda ignorância que um filme como PHELA-NDABA enterra em 1970. 45 minutos de eloquência sem floreios, que terão tido um justo impacto a cada projecção da época.

O carácter de denúncia do filme encontra no tom seco da narração uma gravidade funda que adensa a brutalidade intrínseca. De per si, nas imagens que revelam as condições de vida da população trabalhadora negra; por contraste, no desfile de paradas militares, acontecimentos desportivos que entretinham a comunidade branca, montadas na abertura e no fecho do filme, mas também, por exemplo, na oposição ferina da vida escolar reservada a brancos e negros filmada e comentada por via estatística. Talvez nunca tão pungentes como os planos das crianças negras agarradas a arame farpado para um contracampo impossível, ou alguns grandes planos de bebés de rosto desamparado, a um mundo de distância das imagens dos estudantes brancos nos seus fatos e chapéus-de-palha

impecáveis ou da imagem eventualmente inocente, mas de carga cruel, dos meninos brancos que brincam ao ioió.

A pequena crónica da desumana África do Sul pelo colectivo Morena Films em 1970 capta a realidade de ruas, cidades, baldios, campos, concentra-se nas crianças e nos seus pais trabalhadores, nos espaços que habitam, nos cartazes que especificam as áreas restritas, nas minas, nas plantações de açúcar. Os últimos minutos são reservados aos prisioneiros políticos e àqueles que foram executados. A sequência começa falada sobre imagens fotográficas de prisioneiros políticos célebres, desde logo Nelson Mandela; continua com o desfile da lista de nomes inscritos a vermelho sobre fundo preto, ainda acompanhada da sua leitura em *off*: a cada nome acresce a frase “Condenado à morte” pela voz que a dada altura emudece enquanto os nomes continuam a desfilar.

Maria João Madeira