

# Do cinema político italiano ao cinema anticolonial angolano

## *Sambizanga*, de Sarah Maldoror, e o neorrealismo

## From Italian political cinema to Angolan anti-colonial cinema

## *Sambizanga*, by Sarah Maldoror, and neorealism

**Francisco Ewerton Almeida dos Santos**

*Universidade Federal do Pará, Programas de Pós-Graduação em Ensino de Artes e em Letras, Belém, Pará, Brasil.*

### Resumo

Este artigo tem como objetivo propor a aproximação entre o filme *Sambizanga* (1972), marco do cinema anticolonial angolano dirigido por Sarah Maldoror, e algumas tendências do cinema italiano. Busca-se a aproximação com o longa *A batalha de Argel* (1966) de Gillo Pontecorvo e de outros mais recuados no tempo, dos primórdios do neorrealismo italiano, com os quais nasce também uma estética que revolucionará a maneira de fazer cinema e impactará especialmente os países mais pobres, conhecidos nos anos 1960 e 70 como Terceiro Mundo. Portanto, aqui *Sambizanga* é comparado também a filmes de Roberto Rossellini como *Roma cidade aberta* (1945) e *Alemanha ano zero* (1948), buscando compreender, a partir da virada estética e política representada por esses filmes, as diretrizes do cinema político que se opunha ao colonialismo ainda em curso em alguns países africanos (notadamente lusófonos), no qual *Sambizanga* constitui-se como uma peça basilar.

**Palavras-chave:** Colonialismo; Cinema Africano; Cinema terceiro-mundista; Sarah Maldoror; Cinema Italiano.

## Abstract

This article aims to propose a connection between the film *Sambizanga* (1972), a milestone of Angolan anti-colonial cinema directed by Sarah Maldoror, and certain tendencies in Italian cinema. It seeks to establish parallels with *The Battle of Algiers* (1966) by Gillo Pontecorvo, as well as earlier works from the origins of Italian neorealism — an aesthetic movement that revolutionized filmmaking and had a profound impact, particularly on poorer nations, known in the 1960s and 70s as the Third World. Therefore, *Sambizanga* is also compared to films by Roberto Rossellini, such as *Rome, Open City* (1945) and *Germany, Year Zero* (1948), aiming to understand, through the aesthetic and political shift represented by these films, the principles of political cinema that opposed the colonialism still present in certain African countries (notably Lusophone ones), in which *Sambizanga* stands as a foundational work.

**Keywords:** Colonialism; African Cinema; Third World Cinema; Sarah Maldoror; Italian Cinema.

## Resumen

Este artículo tiene como objetivo proponer una conexión entre la película *Sambizanga* (1972), un hito del cine anticolonial angoleño dirigido por Sarah Maldoror, y ciertas tendencias del cine italiano. Se busca establecer paralelismos con *La batalla de Argel* (1966) de Gillo Pontecorvo, así como con obras anteriores de los inicios del neorrealismo italiano, movimiento estético que revolucionó la cinematografía y tuvo un profundo impacto, especialmente en los países más pobres, conocidos en los años 1960 y 70 como el Tercer Mundo. Por ello, *Sambizanga* también se compara con películas de Roberto Rossellini, como *Roma, ciudad abierta* (1945) y *Alemania, año cero* (1948), con el fin de comprender, a través del giro estético y político representado por estas obras, los principios del cine político que se oponía al colonialismo aún presente en algunos países africanos (notablemente de habla portuguesa), en los cuales *Sambizanga* se erige como una obra fundamental.

**Palabras clave:** Colonialismo; Cine Africano; Cine del Tercer Mundo; Sarah Maldoror; Cine Italiano.

## Introdução

Os filmes do neorrealismo italiano constituem um divisor de águas na história do cinema, como observaram André Bazin, nos ensaios recolhidos no livro *O cinema* (1991) — que, com perspicácia, assistia,

comentava e teorizava esse cinema no calor de seu surgimento —, e, posteriormente, Gilles Deleuze — que, em sua obra *A imagem-tempo* (2007), coloca-o como elemento central da passagem da imagem-movimento para a imagem-tempo.

A extensão de sua influência nas décadas diretamente subsequentes ao fim da Segunda Guerra Mundial é considerável, indo desde as experimentações de um cinema francês da *Nouvelle Vague* até as diretrizes políticas e estéticas do cinema insurgente do Terceiro Mundo que pululava nos continentes do Sul Global, como América Latina, com seus documentários políticos e o cinemanovismo, e África com seu cinema da libertação. Isso porque essa “escola italiana da libertação”, como a nomeou Bazin (1991), apresenta alternativas técnicas, estéticas e ideológicas ao cinema dos grandes estúdios norte-americanos.

Neste texto, busca-se traçar as relações entre o cinema italiano, seja dos neorrealistas de primeira hora, seja de seus sucessores, com o cinema anticolonialista africano, mais especificamente *Sambizanga* (1972), dirigido por Sarah Maldoror, considerado um dos precursores do cinema anticolonialista angolano.

O cinema de Sarah Maldoror se insere em um período de efervescência do chamado “Cinema do Terceiro Mundo”, que se deu nos anos 1960 e início dos 70. Trata-se de um período em que germinaram as contranarrativas cinematográficas dos povos do Terceiro Mundo e “minorias” do Primeiro Mundo (negros, mulheres e homossexuais), que buscavam descentrar e desconstruir a visão eurocêntrica (além de masculina e heterossexual) hegemônica no mundo ocidental. Nesse contexto, *Sambizanga* é um filme fundamental. Rodado em Brazzaville, na República do Congo, com atores não profissionais recrutados junto ao Movimento Popular pela libertação de Angola (MPLA) e ao Partido Africano para a Independência da Guiné e Cabo Verde (PAIGC), ganhou a Taça de Ouro no principal festival de cinema africano, e um dos mais paradigmáticos do cinema do terceiro-mundista, as Jornadas Cinematográficas de Cartago (JCC) em 1972 e no Fespaço em 1973 (Schefer, 2015, p. 140). Dirigido por Sarah Maldoror, que estudou cinema na URSS, roteirizado por seu marido, o escritor e militante Mário Pinto Andrade, em parceria com Maurice Pons, e baseado no livro *A vida verdadeira de Domingos Xavier*, do angolano José Luandino Vieira, trata-se de uma película explicitamente anticolonialista, e por isso sofreu dificuldades de distribuição e exibição, sobretudo em Portugal.

### ***Sambizanga* e o neorrealismo italiano**

Em seu livro *O neorrealismo cinematográfico italiano* (1996), Mariarosaria Fabris empreende releitura e síntese da crítica de filmes do neorrealismo. Dentre as diversas características presentes nos

filmes apontadas pelos críticos em busca de uma definição deste estilo, sobressaem-se algumas, tais como as seguintes, atribuídas pela autora a Mario Verdone:

1. O elemento *histórico e temporal*, dado que o neorealismo nasceu e se desenvolveu na Itália em torno da 2ª Guerra Mundial; 2. O elemento *real e documentário*, pois os filmes neorealistas se basearam na realidade. Sem serem, contudo, documentários, embora próximos do documentário como documento, como testemunho histórico; 3. Elemento *técnico*, ou seja, a simplicidade que caracterizou suas produções, uma vez que, sem os recursos necessários, sem os estúdios (o que obrigou a filmar em cenários reais) e com a necessidade de recorrer a tipos comuns, quer por escolha expressiva, quer porque os heróis de hoje não podiam ter o mesmo rosto dos heróis do fascismo, o neorealismo era obrigado a se tornar uma expressão espontânea, o que acabou constituindo uma de suas maiores forças; 4. O elemento *coral*, visto que o neorealismo não se interessou pela história individual, mas pela história coletiva: os *partisans*, os ex-combatentes, a gente humilde que aspirava a “viver em paz”; 5. O elemento *crítico*, até então ausente na produção italiana; em sua atitude construtiva, o neorealismo não escondeu mazelas e sofrimentos, e às vezes, sugeriu também soluções (Fabris, 1996, p. 118, grifos no original).

Alguns desses elementos aparecem também nas leituras de outros críticos discutidos por Fabris, como Hennebelle, que acentua também o efeito documental assumido pelos filmes neorealistas, a filmagem em cenários reais, a eventual utilização de atores não profissionais, apesar de terem se valido de atores famosos, os orçamentos módicos etc. (Fabris, 1996, p. 129-130).

Bazin chama a atenção também para alguns desses elementos. Para ele, a adesão à atualidade é o que caracteriza este cinema: “Os filmes italianos apresentam um valor documentário excepcional, (...) é impossível separar seu roteiro sem levar com ele todo o terreno social no qual se enraizou” (Bazin, 1991, p. 238).

Outro aspecto importante para o crítico francês é a utilização de atores não profissionais mesclados a intérpretes experimentados, gerando assim o que ele chama de “lei do amálgama”, que caracterizaria o realismo social no cinema, estendendo-se também ao neorealismo italiano. A “lei do amálgama” não preconiza a recusa dos atores profissionais, mas o uso indiferente de profissionais e não profissionais, negando dessa forma o princípio da vedete:

A profissão não é apenas uma contra-indicação, ao contrário; mas ela se reduz a uma agilidade útil que ajuda o ator a obedecer às exigências da *mise-en-scène* e a penetrar melhor em seu personagem. Os não-profissionais são naturalmente escolhidos por sua adequação ao papel que devem desempenhar: conformidade física ou biográfica. Quando o amálgama tem êxito – a experiência mostra, porém, que isso só pode acontecer se certas condições, de certo modo “morais”, do roteiro, forem reunidas – obtemos, precisamente, essa extraordinária impressão de verdade dos filmes italianos atuais. Parece que a adesão comum deles a um roteiro, que sentem profundamente, e que exige deles o mínimo de mentira dramática, seja a origem de uma espécie de osmose entre os intérpretes. A ingenuidade técnica de alguns se beneficia da experiência profissional dos outros, enquanto estes aproveitam a autenticidade geral (Bazin, 1991, p. 240-241).

O filme de Maldoror adota e dialoga com muitos desses elementos técnicos apontados pelos críticos acima: o elemento histórico e temporal de que fala Verdone, ou ainda a atualidade do roteiro referida por Bazin, são aspectos imprescindíveis. Em *Sambizanga*, tal como nos filmes italianos do pós-guerra, é impossível separar seu roteiro do contexto social e histórico a que se atrela, e isso, em muitos aspectos, deve-se à própria obra literária que adapta. Trata-se ainda da resistência clandestina ao invasor fascista, presente em *Roma, cidade aberta* (1945), de Rossellini, que, quase três décadas após o fim da Segunda Guerra, se faz necessária em Angola e em outras colônias africanas que lutavam por sua independência, ou cujas lutas eram ainda bastante recentes. Não é de espantar, portanto, a herança imagética que *Sambizanga* traz com relação ao clássico neorrealista citado, por exemplo, nas cenas de interrogatório e tortura em ambos os filmes, em que a composição imagética é muito semelhante como pode-se observar nos fotogramas abaixo.

**Figuras 1 e 2**



Cenas de *Roma cidade aberta* e *Sambizanga*. Fonte: Acervo

É patente a semelhança na composição dos planos acima, retirados das cenas de interrogatório de *Roma cidade aberta* (fig. 1) e *Sambizanga* (fig. 2) variando, porém, a posição ocupada por interrogador e interrogado. Essa analogia das imagens denuncia, sobretudo, a semelhança das práticas de tortura do governo salazarista<sup>1</sup> às dos nazistas (e, por que não dizer, também às de franceses, ingleses, belgas etc. em suas respectivas colônias).<sup>2</sup>

Vem somar-se a esse elemento o aspecto técnico que *Sambizanga* compartilha com o neorrealismo italiano, visto que, também por motivos circunstanciais, o filme angolano é filmado em locações reais e utiliza-se unicamente de atores não profissionais (em sua maior parte militantes e guerrilheiros do MPLA),

<sup>1</sup> Para melhor compreender como o Estado português selecionou corpos passíveis de escravidão, aprisionamento, castigos e morte, utilizando de critérios raciais para promover tal segregação, ver Andrade, 1997 e Mondlane, 2011.

<sup>2</sup> O que parece ecoar as palavras proferidas por Aimè Césaire, em 1945: “Quando ligo o rádio e ouço que, na América, os pretos são linchados, digo que nos mentiram: Hitler não morreu; quando ligo o rádio e ouço que judeus são insultados, desprezados, massacrados, digo que nos mentiram: Hitler não morreu; quando ligo enfim o rádio e ouço que na África o trabalho forçado está instituído, legalizado, digo que, na verdade, nos mentiram: Hitler não morreu”. (Césaire *apud* Fanon, 2008, p. 88)

contrariando, assim, a “lei do amálgama” de Bazin. Os heróis de *Sambizanga* são representados como típicos angolanos populares, as locações são as ruas, cubatas<sup>3</sup> e estradas de terra. A crítica política é a principal razão do filme, bem como apontar a solução para as mazelas: descolonização e revolução social. O efeito de verdade em *Sambizanga* é obtido, portanto, como consequência de suas limitações técnicas, bem como proposta estética visando à representação de um povo e à denúncia das mazelas que o assolam.

Para Bazin, elementos como atualidade do roteiro e inexperiência dos atores são apenas matéria-prima da estética neorrealista. Daí derivam algumas reflexões importantes do autor, tais como a quebra da oposição entre realismo e refinamento estético, bem como sua definição de realismo no cinema, que consiste em se fazer aparecer “mais realidade” na tela, isto é, “dar ao espectador uma ilusão tão perfeita quanto possível da realidade compatível com as exigências lógicas do relato cinematográfico e com os limites atuais da técnica” (Bazin, 1991, p. 243). Assim, o real, no cinema, sempre surgirá como ilusão, através de artifícios, ou, como diz Bazin, de uma química cujo resultado é a substituição da realidade inicial “por uma ilusão de realidade feita por um complexo de abstração (o preto branco, a superfície plana), de convenções (as leis da montagem, por exemplo) e de realidade autêntica” (Bazin, 1991, p. 244).

As ideias de Bazin servem como um ponto de apoio para as teses de Deleuze (1983, 2007) acerca do neorrealismo italiano. Já no livro *A imagem-movimento* (1983), Deleuze aponta para a crise da imagem-ação, que predominaria no cinema realista clássico, ou seja, a imagem que remete diretamente à intriga, ação narrativa ou situação sensório-motora, e para a emergência da imagem-tempo. A nova imagem remeteria a situações dispersivas, os elos que as unem se tornam fracos e lacunares. Uma dessas rupturas que nos interessa particularmente é a substituição da ação pela perambulação, o passeio, a balada. Deleuze coloca o cinema italiano neorrealista (a partir de 1948) na gênese dessa ruptura com a imagem-ação e surgimento da imagem-tempo.

O neorrealismo instaura a nova imagem em um cinema de perambulação e de elos fracos entre os episódios dos filmes, já desde *Roma cidade aberta* (realizado três anos antes do marco proposto por Deleuze). Mas em *Ladrões de bicicleta* (1948) de De Sica e *Alemanha ano zero* (1948) de Rossellini, esse elemento fica mais evidente: o primeiro é a perambulação do pai e seu filho em busca da bicicleta roubada, o segundo, os passeios sem rumo do menino Edmund pela Berlim em ruínas. Dessa forma, “na cidade em demolição ou em reconstrução, o neorrealismo faz proliferar os espaços quaisquer, câncer urbano, tecido

---

<sup>3</sup> Essa palavra vem do quimbundo “kubata” e significa “casa”. Faz referência mais especificamente a um tipo de moradia de barro coberta de folhas ou palha.

desdiferenciado, terrenos baldios que se opõem aos espaços determinados do antigo realismo” (Deleuze, 1983, p. 260).

Em *Sambizanga*, proliferam as cenas de balada/perambulação desde a introdução do filme, em que Domingos, terminado o serviço na barragem, volta para a sanzala<sup>4</sup> para encontrar Maria e o filho. O personagem caminha pelo vilarejo, primeiro só, depois com Maria e Sebastião nos braços, interrompe seu caminho para jogar futebol com algumas crianças, depois volta para encontrar a mulher e entra em sua cubata. No espaço interno do ambiente doméstico também se desenvolvem cenas que apresentam fracos elos com a situação sensório-motora: a família jantando, ninando Sebastião e enfim dormindo. São longos planos-sequência cheios de silêncio, pequenos diálogos circunstanciais, choro da criança, ruídos do ambiente. Essa sequência é quebrada duas vezes. A primeira, momentaneamente quando Domingos vai ao dormitório onde está alojado seu amigo Timóteo, e entrega-lhe o manifesto da libertação nacional que deve ser divulgado em Luanda e logo a seguir volta para sua casa. Essa cena atesta a relação do protagonista com a luta clandestina pela descolonização, explica e prenuncia o que vem a seguir. A segunda e definitiva quebra com a banalidade cotidiana da vida de Domingos é o momento em que a caminhonete da PIDE (Polícia Internacional de Defesa do Estado, a polícia política portuguesa do período salazarista) vem buscá-lo e arrasta-o à força de sua cubata.

A banalidade cotidiana aparece em imagens puramente óticas e sonoras, nos termos de Deleuze. A esse respeito, o autor afirma:

Os caracteres pelos quais definimos anteriormente a crise na imagem-ação: a forma balada/perambulação, a difusão dos clichês, os acontecimentos que mal concernem àqueles a quem acontecem, em suma, o afrouxamento dos vínculos sensório-motores, todos esses caracteres eram importantes, mas somente enquanto condições preliminares. Eles tornavam possível, mas ainda não constituíam, a nova imagem. O que a constitui é a situação puramente ótica e sonora, que substitui as situações sensório-motoras enfraquecidas. (...) se a banalidade cotidiana tem tanta importância é porque, submetida a esquemas sensório-motores automáticos e já construídos, ela ainda é capaz, à menor perturbação do equilíbrio entre a excitação e a resposta (...), de escapar subitamente às leis desse esquematismo e de se revelar a si mesma numa nudez, crueza e brutalidade visuais e sonoras que a tornam insuportável, dando-lhes o aspecto de sonho ou pesadelo. Da crise da imagem-ação à pura imagem ótico-sonora há, portanto, uma passagem necessária. Ora é uma evolução que permite passar de um aspecto a outro: começamos por filmes de balada/perambulação, com ligações sensório motoras debilitadas, e depois chegamos a situações puramente óticas e sonoras. Ora é dentro de um mesmo filme que os dois aspectos coexistem, como dois níveis, servindo o primeiro apenas de linha melódica ao outro (Deleuze, 2007, p. 11-12).

*Sambizanga* é um filme em que coexistem os aspectos da imagem-ação e da pura imagem ótico-sonora, pois nele ainda predominam as relações sensório-motoras, mas há também profundas similaridades com a linguagem da imagem-tempo. A banalidade cotidiana da vida de Domingos é quebrada

---

<sup>4</sup> Povoação tradicional angolana.

pela chegada da PIDE, e é então que o pesadelo começa. Essa quebra se expressa na montagem da sequência, os planos longos dão lugar a cortes rápidos, o silêncio dá lugar aos gritos de dor do prisioneiro espancado enquanto ainda é transportado para a delegacia, a ruptura no ritmo lento do dia a dia de Domingos se expressa na mudança brusca do ritmo da montagem, que se torna muito mais rápida, expressando a tensão, a confusão e o absurdo da situação.

Tratando ainda da perambulação: ela se multiplica nas várias cenas do filme, praticamente todos os personagens de *Sambizanga* são andarilhos. Assim é que o menino Zito, à toa pela rua, vê atentamente a chegada de Domingos ao posto policial localizado no musseque<sup>5</sup> onde vive. E esse olhar atento é também uma marca da imagem-tempo neorrealista, visto que Deleuze define esse cinema como “um cinema de vidente”: “a personagem tornou-se uma espécie de espectador. (...) Ele registra, mais que reage. Está entregue a uma visão, perseguido por ela, ou perseguindo-a, mais que engajado em uma ação” (Deleuze, 2007, p. 11)<sup>6</sup>.

A importância da criança no neorrealismo encontra eco aqui também no filme de Maldoror: “é que, no mundo adulto, a criança é afetada por certa impotência motora, mas que aumenta sua aptidão a ver e ouvir” (Deleuze, 2007, p. 12). Esse é o papel de Zito: ver, observar e registrar. Assim, diante de sua impotência motora, de apresentar reação ao que vê, retoma sua perambulação, primeiramente pelo chão de terra, entre os barracos e as pessoas que também vagam pelas ruas do musseque. Ele vai em busca do velho Petelo para relatar o que viu, e ambos iniciam nova deambulação, agora atravessando as ruas urbanizadas do centro de Luanda, entre lojas, carros, pessoas que param para observar as vitrines, registros dos “espaços quaisquer” de que fala Deleuze. Até, enfim, chegarem ao trabalho de Francisco João, o Xico Kafundanga.

Então, outra sequência puramente ótica se desenrola: tal como na novela literária, Petelo ensina Zito a maneira correta de pescar. E, mais uma vez, é a observação atenta do menino que a câmera registra. Os planos fechados focalizam o olhar atento para fora de campo: vê, registra e aprende.

A imagem do menino Edmond, de *Alemanha ano zero*, vem à tona como ponto de comparação. O menino vagueia entre a família e a cidade destroçada, e, dentro de casa ou na rua, sua observação é atenta. Seus olhos nos guiam pelos prédios berlinenses bombardeados. Analogamente Zito guia o espectador pelos musseques e pelo centro de Luanda. No caminho, seu olhar se fixa numa vitrine, em uma

<sup>5</sup> Em quimbundo significa “terra vermelha”. Refere-se a favela.

<sup>6</sup> No artigo “A poética dos olhares: narrativa e subjetividade em *A vida verdadeira de Domingos Xavier e Sambizanga*” (Santos, 2023), analisamos a ênfase da câmera nos olhos das personagens, seja em planos fechados ou detalhe, revelando-lhes a interioridade.

bola de futebol. No texto literário, a voz do narrador nos diz os pensamentos do menino, que desejava ter uma bola daquela, por mais que soubesse ser impossível. No filme, seu olhar basta. O plano médio focando seu olhar sonhador para o extracampo, silenciosamente, diz o que o menino pensa e sente.

Outra personagem que tem uma longa perambulação no filme é Maria. Sua jornada se inicia com a chegada da PIDE em sua casa. A cena em que luta com os guardas e corre atrás da Land Rover para a qual Domingos é arrastado ecoa a cena de de *Roma cidade aberta*, compreendido por Deleuze como um filme de passagem da imagem-ação para a imagem-tempo: trata-se da sequência em que Pina se desvencilha dos guardas da SS e corre atrás da caminhonete para a qual seu marido é levado, sendo em seguida alvejada e morta pela polícia nazista. Ambas gritam os nomes de seus maridos enquanto correm.

No entanto, apesar da semelhança, as cenas são filmadas em perspectivas diferentes. Pina é filmada de frente, de maneira que o espectador a vê morrer pelo ponto de vista de Francesco, aquele que seria seu futuro marido. Já Maria é filmada de costas, correndo atrás da caminhonete, até que o veículo saia do alcance e a personagem quede impotente diante da prisão do marido. No primeiro caso, o drama recai sobre a morte de Pina e a impotência de Francesco; no segundo, é Maria que assiste à caminhonete seguir viagem sem poder fazer nada. Então a personagem reage, mas sua reação é débil, iniciando uma perambulação que também terá uma débil relação com a situação sensório-motora (Santos, 2023).

Para além dessa sequência, há ainda muitas cenas de balada em *Sambizanga*: Xico e Bebiana caminhando até encontrar Miguel, a jornada de Maria que continua, agora no centro de Luanda acompanhada do filho de sá Tété, a ida de Miguel até a casa de Mussunda e depois até a barragem e, por fim, o momento em que Zito e Petelo vão até o posto policial observar Maria chorar pelo marido morto, encaminhando-se depois para a casa de Mussunda para relatar o que testemunharam.

### ***Sambizanga* e o cinema político italiano dos anos 1960 e 70**

Parece unânime que *Roma cidade aberta* (1945) é o marco inicial do neorrealismo italiano, no entanto os críticos divergem acerca de seu término. Bazin não estabeleceu marcos temporais de finitude do movimento. Seu ensaio mais tardio sobre cinema italiano é “*Cabiria*, ou a viagem aos confins do neorrealismo”, no qual analisa *Noites de Cabiria*, lançado em 1958, ano anterior à morte do crítico francês, que ainda engloba o filme de Fellini na estética neorrealista. Deleuze, da mesma forma, não estabelece um fim cronológico para o neorrealismo, estendendo seus comentários até os filmes mais recentes de Rossellini, Antonioni, Fellini, Visconti, entre outros.

Segundo Fabris, há entre críticos como Giuseppe Ferrara, Fabio Carpi, Giulio Cesare Castelo e Carlo Lizzani certo consenso com relação às datas de início e término do neorrealismo, durando de 1945 até, no máximo, 1955-1956. Mário Verdone, no entanto, diverge da maioria dos críticos, estendendo o neorrealismo até as décadas de 1960 e 70, incluindo cineastas como Bernardo Bertolucci, Pier Paolo Pasolini, além de Gillo Pontecorvo e o seu *A batalha de Argel*, de 1966.

Se não propriamente neorrealista, *A batalha de Argel* (e o cinema político italiano dos anos 60 e 70 em geral) é, sem dúvidas, um filme herdeiro dessa estética. Tido como um marco do cinema anticolonialista, ele estabelece uma relação estreita com os cinemas terceiro-mundistas que então surgiam e se estabeleciam com uma plataforma poético-política centrada na descolonização dos países subdesenvolvidos.

José Carlos Avellar (2006) chega a supor que o salto ocorrido entre o cinema italiano do período neorrealista e o das décadas de 1960 e 70 se dá justamente por esse diálogo com os cinemas terceiro-mundistas, um caminho de volta, visto que esse próprio cinema, por exemplo aquele da América Latina, especialmente o brasileiro, sofre o impacto do neorrealismo, sobretudo nos anos 1950, gerando o Cinema Novo. Nesse sentido, os italianos passariam de emanadores para espectadores dos cinemas latino-americanos.

De fato, Pontecorvo voltou não só o seu olhar, mas sua câmera para o Terceiro Mundo, para, associado a produtores, técnicos e atores não profissionais argelinos, contar uma parte da história da guerra pela libertação daquele país.

Conforme Shohat e Stam (2006), o filme de Pontecorvo se insere no contexto do cinema terceiro-mundista dos anos 1960 e imbuí-se da crítica que Frantz Fanon faz ao colonialismo, que desfigura o passado das nações colonizadas, relegando-as ao plano de coadjuvantes da história protagonizada pelas nações colonizadoras, que também a escrevem. Assim, o cineasta italiano inova ao inverter esse ponto de vista da história. Enquanto os filmes ocidentais imperialistas apresentavam a África como um espaço exótico, pano de fundo para o amor e o heroísmo de personagens europeus ou estadunidenses, e seus habitantes como estereotipado complemento geográfico, em *A batalha de Argel* o sujeito africano colonizado é focalizado, criando-se, assim, mecanismos de identificação entre o espectador e a luta dos argelinos pela libertação do jugo francês, apresentada como legítima e “exemplo inspirador para outros povos em situação semelhante” (Shohat, Stam, 2006, p. 361).

Como afirma Fanon (2005, p. 54), “O mundo colonizado é um mundo cortado em dois. A linha de corte, a fronteira, é indicada pelas casernas e pelos postos policiais. Nas colônias o interlocutor legítimo e

institucional do colonizado, o porta-voz do colono e do regime de opressão é o policial e o soldado”. Essa divisão é encenada em *A batalha de Argel* por meio das barricadas cobertas de arame farpado que separam o subúrbio dos árabes da cidade dos colonos franceses e pelos guardas uniformizados que revistam cada argelino que intenta ultrapassar a linha divisória: “a iconografia do arame farpado e dos postos de controle, o *topos* cinematográfico das ocupações nazistas na Europa, incitam nossa simpatia pela luta contra um ocupante estrangeiro, o europeu” (Shohat, Stam, 2006, p. 361).

Há outros elementos presentes em *A batalha de Argel* que convém pontuarmos: a dignidade cultural e linguística dos argelinos (por muito tempo representados por estereótipos de primitivismo pitoresco ou hostil pelo cinema ocidental), que em grande parte da película falam em sua língua materna; o protagonismo coletivo do povo, verdadeiro herói do filme, apesar de a narrativa centrar-se em alguns personagens, geralmente líderes do FLN (Frente de Libertação Nacional), como Ali-la-Pointe, delinquente cuja consciência é transformada pela sua participação na luta anticolonial: “O filme subscreve uma estética popular de esquerda na qual a luta histórica não é narrada por estrelas idealizadas e personagens heroicos, mas pelo movimento da massa” (Shohat, Stam, 2006, p. 362). Apesar de suas virtudes revolucionárias, o filme de Pontecorvo apresenta ainda pontos fracos, sobretudo no âmbito do agenciamento das questões de gênero no cerne de sua narrativa.

As mulheres no filme executam de forma incondicional as ordens dos homens revolucionários. Elas certamente aparecem como heroínas, mas apenas até o ponto em que desempenham seu serviço para a “nação”. Em última análise, o filme não se volta para a natureza dupla da luta das mulheres em uma revolução nacionalista, mas ainda assim patriarcal (Shohat, Stam, 2006, p. 365).

Sarah Maldoror, ao filmar seu primeiro curta, *Monangambé* (1968), e, posteriormente, seu longa-metragem *Sambizanga*, o faz na condição de uma estrangeira filmando em África, assim como o italiano Gillo Pontecorvo<sup>7</sup>, tendo, inclusive, trabalhado como sua assistente durante as filmagens de *A batalha de Argel*<sup>8</sup>. Fernando Arenas (2019) aponta para o fato de que houve um grande movimento de

<sup>7</sup> Sendo Maldoror uma mulher negra, seu status de estrangeira certamente difere do ocupado por Pontecorvo. Contudo, não há consenso sobre seu lugar de nascimento. Arenas (2010, p. 250) a identifica como guadalupense, enquanto Schefer (2015, p. 139) afirma que a cineasta é francesa, filha de pai guadalupense. Assim, não podemos afirmar que ela veio de um país do Terceiro Mundo. Ainda assim, sendo filha de um imigrante de uma colônia em solo europeu, ela se enquadra como minoria e, portanto, como uma cineasta terceiro-mundista — diferentemente de Pontecorvo, um homem europeu filmando o Terceiro Mundo.

<sup>8</sup> A relação entre Pontecorvo e Sarah Maldoror foi assim definida pela cineasta: “O termo ‘assistente’ talvez não seja o mais adequado... O Gillo Pontecorvo estalava os dedos, eu ia logo a correr ver o que ele queria e a seguir levava-lhe um copo de água ou um refrigerante. De qualquer modo, aprendi muito com ele. Havia dois tipos de assistentes: os verdadeiros assistentes e aqueles que queriam aprender. Eu pertencia ao segundo grupo. Era mais uma espécie de estagiária. Nesse momento, depois de ter acabado os estudos, considerava essencial continuar a aprender” (in Schefer, 2015, p. 143).

cinastas e ativistas revolucionários estrangeiros filmando em países africanos durante as guerras pela descolonização:

Tais profissionais dedicaram seu talento e recursos com a visão emancipatória dos movimentos de libertação, contribuindo para uma estratégia ideologicamente complexa: utilizar o cinema como ferramenta ou até mesmo como arma estratégica a fim de documentar, educar e disseminar informações sobre a guerra, possibilitando a educação do público africano sobre a sua própria condição histórica, e, ao mesmo tempo, informando a comunidade internacional sobre as guerras anticoloniais na África. Também é essencial observar que o surgimento de um cinema anticolonial e pós-colonial, tanto em Angola quanto em Moçambique, coincidiu com a modernização e revitalização do meio cinematográfico em desenvolvimento nas décadas de 1960 e 1970, segundo Marcus Power. Como tal, o cinema foi capaz de se tornar veículo importante de representação para a promoção da causa de libertação nacional, angariando apoio internacional (Arenas (2019, p.248-249).

*Sambizanga*, tal como *A batalha de Argel*, apresentam a luta pela descolonização pelo ponto de vista do colonizado, estabelecendo formas de identificação entre espectadores e a luta do povo angolano. O principal mecanismo de estabelecimento de identificação entre espectador e personagem reside no conceito de focalização. Ora, se, como argumentam Stam (2008; 2013) e Shohat e Stam (2006), a produção cultural dos países imperialistas contou a história da perspectiva do colonizador, no cinema isso se dá, sobretudo, pela identificação narrativa estabelecida entre o espectador e os heróis brancos que exibiam suas peripécias na tela.

A inversão ocorre quando a focalização se volta para o olhar do colonizado e vemos pelos olhos deles a ocupação europeia e suas mazelas, como discriminação racial, privação de liberdade, tortura e execuções. No artigo “A poética dos olhares: narrativa e subjetividade em *A vida verdadeira de Domingos Xavier e Sambizanga*” (Santos, 2023) abordam-se as estratégias da narrativa cinematográfica utilizadas por Sarah Maldoror para direcionar o foco narrativo para as personagens angolanas, traduzindo, assim, as técnicas literárias de Luandino Vieira. Entre essas estratégias, o *close-up* recebeu certo destaque, por configurar uma maneira de a câmera penetrar na subjetividade das personagens. Alguns *closes* também assumem papel fundamental em *A batalha de Argel*, e um deles é comentado por José Carlos Avellar. Trata-se do plano fechado nos olhos do argelino que, na primeira sequência do filme, seguindo as pistas oferecidas pela *mise-en-scène*, acabou de sofrer uma sessão de tortura.

Esse personagem não torna a aparecer no filme, mas esse plano desnuda toda a situação de angústia, indignidade e humilhação a que é submetido. Não obstante, tal condição, guiada por este olhar, estender-se-á ao povo argelino e acompanhará o espectador por todo o filme, como diz Avellar:

Esses olhos dentro da cena, fixos nos olhos do espectador na sala de cinema, são uma presença especialmente incômoda: o olhar mudo desse espectador torturado interfere no nosso modo de ver,

continua presente mesmo lá onde não se encontra visível. No instante em que um garoto argelino mata um policial com um tiro nas costas, usando um revólver que estava escondido numa cesta de lixo; no momento que uma mulher argelina coloca uma bomba num bar francês (...); no momento em que de dentro de um carro dois argelinos disparam suas metralhadoras contra os franceses que passavam na rua; ou ainda, na hora que um guerrilheiro da Frente pela Libertação Nacional mata um traficante de drogas na Casbah... Nesses instantes é como se o espectador estivesse vendo fundir-se, a essas imagens, aqueles olhos grandes, humilhados, assustados, espetado no esqueleto magro e sujo depois da tortura (Avellar, 2006, p. 176).

A presença inescapável deste olhar na tela serve para recordar ao espectador o porquê de tanta violência. A ideia fanoniana da violência como inerente e necessária ao processo de descolonização encontra eco nesse olhar e em todos os atos enumerados por Avellar no excerto acima, e, por mais que tais atos moralmente questionáveis sejam mostrados na tela em toda a sua crueldade (o *close* na criança tomando sorvete no bar que em instantes será explodido pelo atentando a bomba do FLN o atesta), eles figuram como uma resposta a toda dor expressa nesse olhar. Nesse sentido, para Shohat e Stam (2006, p. 362-363) o posicionamento assumido pelo filme é explícito: “endossa a revolta violenta da FLN<sup>9</sup> como uma resposta legítima e necessária à opressão, e coloca a violência do colonizador como expressão racionalizada e sistemática de um sistema retrógrado”. Para os autores, “as sequências do filme, uma após a outra, oferecem variações audiovisuais sobre as ideias de Fanon” (Shohat, Stam, 2006, p. 361).

Esse roteiro em muitos aspectos também é seguido por Sarah Maldoror, começando pela iconografia do mundo cindido. Em *A batalha de Argel* há o contraste entre a pobreza do Casbah e a modernidade do bairro francês, no qual a entrada dos argelinos é impedida por cercas de arame farpado e guardas armados.

Em *Sambizanga* o mundo do colonizado é a obra na barragem, a sanzala, o musseque e a prisão. Na primeira, apresentada na sequência de abertura do filme, os homens esfarrapados quebram e carregam pedra, e apesar de alguns *travellings*, a montagem é rápida seguindo o ritmo da música não diegética da trilha sonora. Ali, tendo o rio Congo como pano de fundo, avulta o trabalho forçado e extenuante. Na sanzala e no musseque, apresentados também em *travellings* e planos-sequência, os barracos, o chão de terra, as crianças descamisadas correndo nas ruas e a pobreza geral são flagrantes. E, por mais que não haja arames farpados que dividem esse mundo daquele criado pelo e para o colonizador, isto é, as ruas urbanizadas e modernas do centro de Luanda, aqueles que passam de um mundo a outro causam estranhamento, parecem alheios, estranhos e perdidos. Essa impressão indelével assalta o espectador quando este, acompanhando em *travellings* e panorâmicas a caminhada de Zito e Petelo, testemunha sua

<sup>9</sup> Corrigimos a sigla FLN que se encontra incorreta na edição brasileira do livro de Shohat e Stam.

passagem do musseque para o centro comercial. No primeiro eles parecem perfeitamente harmonizados com a paisagem, no segundo parecem corpos estranhos em um mundo que os exclui.

A já citada cena de Zito olhando para a vitrine é um indício da exclusão colonial, pois esse mundo moderno do consumo dos produtos de marca nas vitrines dos comércios de Luanda não pertence àquela criança que nem sequer estava na escola, por, segundo o texto literário que serve de base ao filme, não ter dinheiro para comprar uniforme e cadernos. Maria também, após sua longa jornada pelas estradas, povoados e musseques, ao chegar ao centro de Luanda, que não via há muito tempo, não o reconhece, é um lugar completamente estranho para ela.

É na prisão que o mundo do colonizado se aparta daquele do colonizador por meio de muros, cercas, postos de observação e guardas armados. É, ainda, o espaço em que a violência perpetrada por um contra o outro ocorre abertamente. Não é difícil estabelecer o paralelo do *close* no rosto do homem torturado em *A batalha de Argel* com os vários *closes* no rosto de Domingos em diversos momentos de suas sessões de interrogatório e tortura e toda a carga dramática que carregam. É notável a similaridade entre a cena de *A batalha de Argel* em que um prisioneiro é levado para ser executado sob os olhos dos outros presos, e grita “Viva a Argélia”, e aquela em que Domingos é empurrado para o seu derradeiro interrogatório, que também será a ocasião da sua execução, ao som de frases de solidariedade e encorajamento dos companheiros de prisão.

O *contra-plongée* dos personagens sendo conduzidos (ou arrastados) pelos corredores estreitos intensifica a inexorabilidade de seus destinos: ambos serão executados por motivos políticos, e por se recusarem a abandonar seus ideais. Suas execuções são, em última instância, atos sacrificiais que resultarão em uma mudança na consciência daqueles que assistem a seus sacrifícios. No caso do personagem não nomeado de *A batalha de Argel*, sua execução ocorre no início do filme e transformará Ali-la-Pointe de um vagabundo comum em um revolucionário (não obstante, Ali também se sacrificará no fim do filme, preferindo morrer a se entregar ao exército francês). Já a execução de Domingos despertará a solidariedade dos outros detentos e transformará o *status* da luta pela libertação de Angola, deflagrando a luta armada. Diferente do que é visto no filme de Pontecorvo, a resposta violenta à violência do colonizador só está em *Sambizanga* como porvir, mas toda a tortura, humilhação e desumanização de um personagem, Domingos, também justificará essa violência vindoura, e seu olhar na tela figurará como espectro quando, na última sequência do filme, a guerra for declarada.

*A batalha de Argel* se encerra mostrando um panorama das manifestações violentas que se seguem à morte de Ali-la-Pointe e outros líderes da FLN, culminando com a libertação da Argélia em 2 de julho de

1962, data informada pelo narrador. Já no fim de *Sambizanga* também uma data é informada, dessa vez por um personagem, Mussunda: 4 de fevereiro (o ano é 1961, o mesmo da escrita e publicação clandestina do romance), e a data marca o início da luta armada. Em 1972, ano de lançamento do filme, a libertação de Angola ainda não havia se concretizado.

Para encerrar, cabe ainda um último ponto a ser abordado. Tal como em *A batalha de Argel*, *Sambizanga* mantém a integridade linguística de suas personagens, que se comunicam, na maior parte do tempo, nas línguas africanas Lingala e Lari, além do português, língua oficial do colonizador. Dessa forma, o filme assume um caráter mais realista e documental, apresentando a realidade linguística concreta dos falantes locais, em lugar da língua literária inventada de Luandino Vieira, isto é, um híbrido de português com léxico e sintaxe advindas do quimbundo. Essa opção linguística pode ter ocorrido também por restrições circunstanciais: alguns atores, recrutados entre populares, possivelmente não eram bilíngues.

Circunstancial ou não, a pluralidade linguística do filme é geradora de sentidos. Interessante notar que as diferentes línguas são usadas em contextos distintos. Os diálogos entre negros angolanos são, em sua maioria, em vernáculo local, sobretudo quando envolvem personagens mais velhos, como o velho Petelo, o vavô Vicente e sá Zefa. São em português, no entanto, os diálogos entre esses sujeitos e os “intermediários do poder”, como chamou Fanon os soldados que ocupam os espaços oficiais do poder colonial, sobretudo as casernas e os postos policiais, e se configuram como “interlocutor legítimo e institucional do colonizado, o porta-voz do colono e do regime de opressão” (Fanon, 2005, p. 54).

Percebemos, então, que os personagens transitam pelos dois lados do mundo colonizado cindido: o espaço do povo angolano, que seria também a esfera da ação política, e o institucionalizado, da relação com o colonizador, e a identidade linguística varia de acordo com o contexto. Essa é, portanto, uma estratégia de resistência que se coaduna com aquela apontada por Valdemir Zamparoni com relação à multiplicidade de nomes dos personagens da novela *A vida verdadeira de Domingos Xavier*, da qual *Sambizanga* é uma adaptação: o contínuo Francisco João é, para os amigos e companheiros de militância, o Xico Kafundanga, o marinheiro Pedro Antunes é em outra esfera de relações o vavô Petelo. Zamparoni (1993, p. 168-169) escreve: “Nas relações com os brancos, com a máquina administrativa colonial, para estar-se inserido é preciso lançar mão de um nome cristão, comum aos colonos, mas reservadamente, no seu espaço, adota-se um nome próprio; duas identidades, dois comportamentos”.

Assim, também, em *Sambizanga*, para lidar com o branco, as personagens africanas usam a língua do colonizador, mas, nos espaços reservados e escondidos da militância política, falam-se línguas africanas.

Esse plurilinguismo marca, ainda, uma competência que atribui ao colonizado uma possibilidade de trânsito que o branco não tem.

Dessa forma, ao eleger protagonistas angolanos, portadores de dignidade cultural e linguística, e encenar a violenta divisão no cerne da sociedade colonial, representada pela constante presença dos cipaios<sup>10</sup>, perambulações por delegacias, muros da prisão, interrogatórios e torturas, Maldoror opera em *Sambizanga* de forma semelhante a Pontecorvo em *A batalha de Argel*.

### Considerações finais

Ao longo desse texto argumentou-se acerca das relações entre o cinema italiano, sobretudo o neorealismo de Rossellini e o cinema político anticolonialista de Pontecorvo, com o filme *Sambizanga* de Sarah Maldoror, mostrando as influências estéticas e políticas desse cinema sobre o filme da cineasta franco-caribenha, considerando também sua trajetória profissional, pois, como já foi mencionado, ela havia trabalhado com Guillo Pontecorvo.

No entanto, Maldoror vai além naquilo que foi apontado como o ponto fraco do filme de Pontecorvo, isto é, na representação do papel feminino na luta revolucionária. Sarah Maldoror assume a função de reumanizar a mulher negra no cinema, arrancando-a do duplo apagamento a que foi submetida pelo colonialismo e pelo patriarcado. Esta tarefa encontrou barreiras também do lado em que estava lutando, como atestam a apreensão das bobinas de seu filme *Armas para Banta*<sup>11</sup> e as críticas de que *Sambizanga* foi alvo no período de seu lançamento e mesmo algumas décadas depois, como a de N. Frank Ukadike (1994, p. 111), segundo o qual a ênfase feminina dilui o impacto da representação da luta armada no filme. Pode-se argumentar que, ao apontar que o protagonismo feminino diminui o impacto político do filme, o crítico finda por naturalizar a masculinidade da representação nacional.

O projeto artístico-político de Sarah Maldoror se opunha a esse axioma, revelando o quão sexista poderiam ser até mesmo os revolucionários mais radicais. A escolha pela adaptação de *A vida verdadeira de Domingo Xavier* não foi em vão, pois a obra já carrega a afirmação do feminino principalmente na personagem Maria, ainda que trouxesse alguns problemas na representação da mulher em seu papel tradicional de mãe.

<sup>10</sup> Soldados africanos que servem às forças policiais portuguesas.

<sup>11</sup> Sarah Maldoror já havia tentado fazer um filme sobre a participação da mulher na luta armada, primeiramente na Guiné-Bissau, entre 1970 e 71. Ela filmou *Armas para Banta* com financiamento do Exército Argelino. Este, contudo, não teria aprovado o material filmado e teria confiscado a película que, até onde se sabe, nunca foi exibida (Piçarra, 2017; Schefer, 2015).

Maldoror aproveitou esse gérmen do livro de Luandino Vieira e o explorou ao máximo, mantendo alguns elementos fundamentais, como a solidariedade feminina que cerca Maria, e modificou ou potencializou outros, como o protagonismo e a tenacidade da personagem.

O protagonismo de Maria conduz a narrativa fílmica que está, em sua maior parte, centrada em sua subjetividade e experiência emocional, operando, assim, uma reumanização da “imagem negra distorcida” (Ukadike, 1994, p. 111), ou ainda, nas palavras de Piçarra (2015, p. 185), uma “disruptura relativamente à subalternização ou esquematização do papel da mulher”.

Dessa forma, o anticolonialismo de *Sambizanga* investe contra o sistema do colonialismo fascista de Salazar, mas, além disso, investe contra o patriarcado, que está também do “lado de cá” da trincheira, mostrando que uma revolução só é possível se todas as formas de opressão forem destruídas.

### **Francisco Ewerton Almeida dos Santos**

Doutor em Estudos da Tradução pela Universidade Federal de Santa Catarina (2020), professor EBTB da Escola de Aplicação Universidade Federal do Pará, onde coordena o projeto de pesquisa Estudos de Cinemas e Literaturas Africanas em Língua Portuguesa (ECLALP)

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-7166-9858>

E-mail: [f.ewertonsantos@gmail.com](mailto:f.ewertonsantos@gmail.com)

### **Referências**

A BATALHA DE ARGEL. Direção: Guillo Pontecorvo. Produção: Fred Baker, Yassed Saadi. Igor Films; Casbah Films, 1966. (121 min), sonoro, P&B, 35mm.

ALEMANHA ANO ZERO. Direção: Roberto Rossellini. Produção: Roberto Rossellini, Salvo D'Angelo. 1948 (79 min.), sonoro, P&B, 35mm.

ANDRADE, Mário Pinto de. **Origens do nacionalismo africano**. Continuidade e ruptura nos movimentos unitários emergentes da luta contra a dominação colonial portuguesa: 1911-1961. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1997.

ARENAS, Fernando. **África Lusófona: Além da Independência**. Tradução de Cristiano Mazzei. São Paulo: EDUSP, 2019.

AVELLAR, José Carlos. “O paraíso do espectador”. In: PRUDENZI, Angela; RESEGOTTI, Elisa. **Cinema político italiano anos 60 e 70**. São Paulo: Cosac Naify, 2006. p. 168-199.

BAZIN, André. **O Cinema. Ensaios**. Tradução: Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Editora Brasiliense, 1991.

DELEUZE, Guiles. **A imagem-movimento (Cinema I)**. Tradução: Stella Senra. São Paulo: Editora Brasiliense, 1983.

DELEUZE, Guilles. **A imagem-tempo (Cinema II)**. Tradução: Eloisa de Araújo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 2007.

FABRIS, Mariarosaria. **O neo-realismo cinematográfico italiano**. São Paulo: EDUSP; FAPESP. 1996.

FANON, Frantz. **Os condenados da terra**. Tradução: Enilce Albergaria Rocha e Lucy Magalhães. Juiz de Fora: Editora UFJF, 2005.

MONDLANE, Eduardo. A estrutura social – Mitos e factos. In: SANCHES, Manuela Ribeiro (Org.). **Malhas que os impérios tecem**. Textos anticoloniais, contextos pós-coloniais. Lisboa: Edições 70, 2011, p. 309-332.

PIÇARRA, Maria do Carmo. “Os cantos de Maldoror”: cinema de libertação da “realizadora-romancista”. **Mulemba**, Rio de Janeiro, v. 9, nº 17, p. 14-29, jul\dez 2017. Disponível em: <<https://revistas.ufrj.br/index.php/mulemba/article/view/14579>>. Acesso em 10/03/2024.

ROMA CIDADE ABERTA. Direção: Roberto Rossellini. Produção: Roberto Rossellini, Giuseppe Amato, Rod E. Geiger, Ferruccio De Martino. Minerva Film, 1945, 105 min. Son, P&B, 35 mm.

SAMBIZANGA. Direção: Sarah Maldoror. Produção: Jacques Poitrenaud. Isabelle Films. 1972. (103 min), sonoro, color, 35 mm.

SANTOS, Francisco Ewerton dos. “A Poética dos olhares: narrativa e subjetividade em *A vida verdadeira de Domingos Xavier* e *Sambizanga*”. **Cerrados**, Brasília, v. 32, n. 61, maio de 2023, p. 156-167. Disponível em: <<https://www.periodicos.unb.br/index.php/cerrados/article/view/45474>>. Acesso em 12/03/2024.

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

SHOHAT, Ella; STAM; Robert. **Crítica da imagem eurocêntrica**. Tradução: Marcos Soares. São Paulo: Cosac Naif, 2006.

STAM, Robert. “Teoria e prática da adaptação: da fidelidade a intertextualidade”. **Revista Ilha do Desterro** Florianópolis, n. 51, p. 19-53. jul./dez. 2006. Disponível em <10.5007/2175-8026.2006n51p19>. Acesso em 10/03/2024.

STAM, Robert. **A literatura através do cinema. Realismo, magia e arte da adaptação**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

STAM, Robert. **Introdução a teoria do cinema**. Tradução: Fernando Mascarello. Campinas: Papirus, 2013.

UKADIKE, Nwachukwu Frank. **Black African Cinema**. Berkeley/Los Angeles/London: University of California Press, 1994.

VIEIRA, José Luandino. **A verdadeira vida de Domingos Xavier**. São Paulo: Ed. Ática, 1979.

ZAMPARONI, Valdemir D. “Ficção e história em A vida verdadeira de Domingos Xavier”. **Polifonia**, n. 1, p. 160-180, 1993. Disponível em <<http://periodicoscientificos.ufmt.br/ojs/index.php/polifonia/article/view/1220/978>>. Acesso em 12/03/2024.

Recebido em 10 de março de 2025.

Aprovado em 2 de maio de 2025.

*Este artigo é publicado em acesso aberto (Open Access) sob a licença Creative Commons Attribution Non-Commercial (CC-BY-NC 4.0), que permite que outros remixem, adaptem e criem a partir do seu trabalho para fins não comerciais, e embora os novos trabalhos tenham de lhe atribuir o devido crédito e não possam ser usados para fins comerciais, os usuários não têm de licenciar esses trabalhos derivados sob os mesmos termos.*