



Cinema & Território

Revista internacional de arte e antropologia das imagens

N.º 9 | 2024

Cinema (no) Feminino

«Aqui não é o céu do Bié»: a representação alegórica da luta de libertação e da guerra civil angolanas no filme *Na Cidade Vazia* de Maria João Ganga

Sofia Afonso LOPES & Ana Paula TAVARES

OJS - Edição eletrónica

URL: <https://ct-journal.uma.pt>

DOI: [10.34640/ct9uma2024lopestavares](https://doi.org/10.34640/ct9uma2024lopestavares)

ISSN: 2183-7902

Editor

Universidade da Madeira (UMa)

Referência eletrónica

Lopes, S. A. & Tavares, A. P. (2024). «Aqui não é o céu do Bié»: a representação alegórica da luta de libertação e da guerra civil angolanas no filme *Na Cidade Vazia* de Maria João Ganga. *Cinema & Território*, (9), 50-59.

<http://doi.org/10.34640/ct9uma2024lopestavares>

18 de novembro de 2024



Este trabalho está licenciado com uma Licença Creative Commons Atribuição-Não Comercial 4.0 Internacional.

« Aqui não é o céu do Bié » : a Representação Alegórica da Luta de Libertação e da Guerra Civil Angolanas no Filme *Na Cidade Vazia* de Maria João Ganga¹

Sofia Afonso LOPES

Centro de Literaturas e Culturas Lusófonas e Europeias (CLEPUL)
Centro de História da Universidade de Lisboa (CH-UL)
sofiafonsolopes@gmail.com

Ana Paula TAVARES

Centro de Literaturas e Culturas Lusófonas e Europeias (CLEPUL)
apaulatavares@yahoo.com

Resumo: Estreado em 2004, *Na Cidade Vazia*, de Maria João Ganga, narra a estória de N'dala, uma criança que, em 1991, aterra em Luanda fugindo da guerra civil que vitimara, no Bié, a sua família. Na capital, N'dala trava amizade com Zé, jovem que protagoniza, numa peça escolar, Ngunga, herói da célebre obra do escritor Pepetela. Deambulando por Luanda, N'dala personifica a dor da perda e da deslocação forçada causadas pelo conflito intestino, evocando, concomitantemente e pelas suas semelhanças com Ngunga, os efeitos dilatados do colonialismo e da luta pela independência. Os supracitados eventos históricos, plasmados alegoricamente na tela daquela que foi a primeira longa-metragem ficcional assinada por uma mulher angolana, são convocados enquanto objeto de análise para pensar, simultaneamente, a utopia revolucionária que deflagrou o combate pela emancipação do território e a distopia pós-independência que assiste ao ruir parcial do ideário das suas diversas vanguardas. Assim, no primeiro andamento, contextualizam-se a luta de libertação e a guerra civil angolanas, eventos centrais na narrativa do filme. De seguida, e no segundo andamento, é situada a ação da longa-metragem. No terceiro andamento, explicitam-se os dispositivos alegóricos empregues pela realizadora no tratamento das realidades que convoca. Finalmente, no quarto andamento, demonstra-se como o filme pode ser lido enquanto alegoria da própria nação angolana.

Palavras-chave: cinema angolano, guerra civil, guerra de libertação

Abstract: Premiered in 2004, *Hollow City*, by Maria João Ganga, recounts the story of N'dala, a child who, in 1991, lands in Luanda fleeing the civil war that victimized his family in Bié. In the capital, N'dala befriends Zé – a boy who stars in a school play as Ngunga, hero of Pepetela's celebrated literary work. Wandering through Luanda, N'dala embodies the pain of loss and of forced displacement caused by the internal conflict, evoking, concomitantly and through his similarities with Ngunga, the long-lasting effects of colonialism and of the struggle for the independence. These historical events, allegorically depicted in what was the first feature film directed by an Angolan woman, become objects of analysis to simultaneously reflect on the revolutionary utopia that sparked the struggle for emancipation and the post-independence dystopia that witnesses the partial collapse of its various vanguards. In the first section, the Angolan liberation struggle and civil war, central events in the film's narrative, are contextualized. In the

¹ Este trabalho é financiado por fundos nacionais através da FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia, I. P., no âmbito da Bolsa de Doutoramento com referência 2023.05374.BD.

second section, the film's action is situated. In the third section, the allegorical devices employed by the director in addressing the realities invoked are made explicit. Finally, in the fourth section, it is demonstrated how the film can be read as an allegory of the Angolan nation itself.

Keywords: *Angolan cinema, civil war, independence war*

Quando, no início de 2004, estreia o filme *Na Cidade Vazia* de Maria João Ganga, a realizadora confessa, numa entrevista dada a Carlos Gonçalves vinte e quatro horas após o lançamento da obra, estar imbuída de um sentimento de alívio e de satisfação. Para a cineasta, este duplo sentir provinha do longo processo de produção do filme, cujo roteiro havia sido redigido em 1991, bem como da sua vontade e empenho em dar o seu contributo no já cimentado, mas atribulado, percurso do cinema angolano (Gonçalves, 2012).²

Segundo José Mena Abrantes, a história do cinema angolano principia ainda antes da independência do território, com a realização, por Sarah Maldoror, da curta-metragem *Monangambé* (1968) e da longa-metragem *Sambizanga* (1972), baseadas, respetivamente, no conto *O Fato Completo de Lucas Matesso* e no romance *A Vida Verdadeira de Domingos Xavier*, ambos da autoria de Luandino Vieira. Ainda que ambos os filmes tenham sido realizados por uma cineasta francesa de origem guadalupense e rodados em Argel e Brazzaville com verbas argelinas e francesas, é da opinião do autor que tanto os argumentos dos materiais audiovisuais, bem como o engajamento da realizadora com o MPLA e a participação de elementos deste movimento nas rodagens, “autorizam-nos a incluir estas duas obras na história do cinema nacional” (Abrantes, 1986, p.5).

Com a queda do Estado Novo português em abril de 1974, inicia-se, em Angola, a formação acelerada de quadros cinematográficos. Longe de alguma vez se ter constituído enquanto «indústria», o repertório imagético nacional conhece, no período imediatamente anterior à proclamação da independência e nos anos que se seguem, uma grande vitalidade. Apesar das dificuldades de fazer cinema num território ainda há pouco saído de uma guerra pela sua soberania (1961-1974) e empurrado já para uma outra (1975-2002), despontava, do panteão filmográfico do país, uma vasta produção em película, encabeçada por nomes como Carlos Sousa e Costa, Ruy Duarte de Carvalho, António Ole ou os irmãos Henriques, entre outros, e viabilizada por organismos como a cooperativa Promocine, a equipa Angola - Ano Zero, a Televisão Popular de Angola (TPA), o Instituto Angolano de Cinema (IAC) e o Laboratório Nacional de Cinema (LNC) (Abrantes, 2015, pp. 15-17).

Pouco depois, porém, a produção cinematográfica começa a dar sinais de algum abrandamento – muito por conta dos crescentes encargos do conflito civil – e mesmo os materiais previamente gravados parecem cair no esquecimento. Ainda assim, entre meados da década de oitenta e a virada do milénio, o cinema angolano existe e resiste como pode: os supramencionados realizadores «pioneiros» esforçam-se por continuar a produzir cinema, embora quase sempre a partir do exterior, sendo que a estes se soma uma nova geração de cineastas cujo trabalho, desenvolvido também na diáspora, começa a deixar lastro.

Na virada do novo milénio, a atribuição pelo Estado angolano de uma verba de aproximadamente um milhão de dólares destinada à produção cinematográfica (Abrantes,

² A supracitada entrevista é também alvo de análise num texto recente de Beatriz Lanziero (Lanziero, 2022).

2015, pp. 30-31), bem como a criação, em 2003, do Instituto Angolano de Cinema, Audiovisual e Multimédia (IACAM) que veio substituir os entretanto extintos IAC e LNC, parece prometer uma descompressão do panorama audiovisual nacional. Convencionalmente denominado enquanto «cinema da retomada», este período viu a estreia de produções que há muito se arrastavam, entre as quais se conta o filme *Na Cidade Vazia* (2004) de Maria João Ganga, cujo guião havia sido premiado, seis anos antes, no Festival de Cartago.³

Nascida em 1964, no Huambo, Maria João Ganga estudou na École Supérieure d'Études Cinématographiques de Paris. Após a sua formação, trabalhou como assistente de realização de Abderrahmane Sissako no filme *Rostov-Luanda* (1997), uma experiência que descreve como “muito útil [...] e uma espécie de batismo” (M.J. Ganga, comunicação pessoal, 28 de agosto de 2024). Em 2004, e após vários anos de dificuldades técnicas, logísticas, humanas e financeiras, estreia o seu primeiro e, à data, único filme, *Na Cidade Vazia* (2004), tornando-se assim a primeira mulher angolana a realizar uma longa-metragem ficcional. Ao urdir uma obra cinematográfica que sobrepõe e mescla duas temporalidades – a de um passado colonial e a de um presente pós-colonial – Maria João Ganga estabelece uma relação alegórica entre os vários elementos que compõem a narrativa para, assim, representar visualmente a luta de libertação e a guerra civil angolanas. Ao socorrer-se da alegoria – constituída, no seu sentido mais estrito, pela representação de um conceito ou ideia sob a aparência de outro – *Na Cidade Vazia* desdobra-se, permanentemente, em renovadas cadeias de significados que complexificam a leitura do filme.

Primeiro Andamento: Em que se Contextualiza a Guerra de Libertação e a Guerra Civil

Em 1961 – período que ficou conhecido enquanto o *annus horribilis* do salazarismo – a situação da então província de Angola, «joia da coroa imperial» portuguesa, modificase dramaticamente. No dia 4 de janeiro, na região da «Baixa de Cassange», os trabalhadores algodoeiros de uma plantação gerida pela Cotonang protestam contra as condições laborais da multinacional luso-belga, iniciando um movimento grevista. O levantamento é célere e violentamente reprimido pelo regime colonial numa operação militar da qual resultaram centenas ou mesmo milhares de vítimas mortais.⁴ No mês seguinte, a 4 de fevereiro, cerca de duas centenas de angolanos investem contra a Cadeia de São Paulo e a Casa de Reclusão, em Luanda. Os ataques–verificados também no Quartel da Companhia Móvel da PSP, na sede dos CTT e no edifício da Emissora Nacional de Angola –haviam sido forjados com o propósito de libertar os presos políticos sob risco de transferência para o Campo de Concentração do Tarrafal e como forma de protesto face à opressão colonial no território (Agostinho, 2016, p. 37). Em meados de

³ Ademais do filme de Maria João Ganga, são também deste período *O Comboio da Canhoca* (2004), de Orlando Fortunato, e *O Herói* (2004), de Zezé Gamboa.

⁴ É difícil determinar, ainda que por aproximação, o número de mortos resultantes das campanhas militares realizadas pelo exército colonial a 4 de janeiro e nos dias subsequentes. Os relatórios das forças armadas portuguesas produzidos à época determinam 243 vítimas mortais, um número extremamente reduzido e parcial que, de acordo com Aharon de Grassi, não contabiliza as fatalidades subsequentes dos ataques aéreos (de Grassi, 2015, p. 59). Segundo José Ervedosa, piloto-aviador e comandante da força aérea portuguesa que acabou por desertar, foram “destruídas 17 povoações e 5.000 homens, mulheres e crianças foram queimados vivos” (*AfricAsia* n.º 9, 1970, p. 31). A divulgação da supracitada informação ocorre, porém, somente no ano de 1970 numa revista francesa comprometida com a luta anticolonial que publica o artigo “Les massacres de la Baixa de Cassange”.

março, no Uíge, uma acometida coordenada contra as principais fazendas da localidade resulta em várias centenas de mortos entre os colonos portugueses e os africanos suspeitos de cumplicidade com o projeto imperial luso.

No dia 13 de abril desse mesmo ano – gorado o *putsch* reformista de Botelho Moniz que ameaçara a chefia de Salazar (cf. Rosas, 2018, pp. 246-256)⁵ –, o presidente do Conselho procede a uma remodelação ministerial e assume a pasta da Defesa Nacional. Pouco depois, dirige-se à nação portuguesa:

Se é precisa uma explicação para o facto de assumir a pasta da Defesa Nacional mesmo antes da remodelação do governo que se verificará a seguir, a explicação pode concretizar-se numa palavra e essa é Angola. Pareceu que a concentração de poderes da Presidência do Conselho e da Defesa Nacional, bem como a alteração de alguns altos postos noutros sectores das Forças Armadas, facilitaria e abreviaria as providências necessárias para a defesa eficaz da Província e a garantia da vida, do trabalho e do sossego das populações. Andar rapidamente e em força é o objetivo que vai pôr à prova a nossa capacidade de decisão.⁶

Reestabelecida a ordem do regime e salvaguardada a sua figura tutelar, são enviados, nesse mesmo mês e para o território angolano, contingentes militares portugueses para uma guerra que transcenderá, do lado luso, o vulto que a moldou. Quando, a 27 de setembro de 1968, Marcelo Caetano substitui António Salazar na presidência do Conselho, a situação em Angola encontra-se militarmente controlada (Lopes, 2022, p. 76). Na «guerra herdada», nenhum dos movimentos nacionalistas angolanos constitui, então, uma ameaça expressiva nas zonas densamente povoadas, mormente nas regiões de povoamento maioritariamente branco (MacQueen, 2004, p. 268). Não obstante a relativa estabilidade no «xadrez africano» – conseguida quer pela superioridade numérica e de armamento bélico das forças portuguesas (Lopes, 2022, p. 67), quer pelos confrontos verificados entre os próprios movimentos de libertação que favoreceram o exército colonial (MacQueen, 2004, p. 268) –, a guerra do ultramar encontra-se no epicentro da política marcelista, constituindo-se enquanto nó górdio do seu projeto reformista (Rosas, 2004, p. 19) e fator determinante na sua queda.

Com o derrube do Estado Novo português, a 25 de Abril de 1974, vivem-se dias de fremente agitação política e popular em Angola (Lopes, 2022, p. 87). Ao fim de treze anos de guerra e quase cinco séculos de presença colonial, iniciam-se, por fim, as negociações da mais tardia das descolonizações europeias. No início de janeiro de 1975, delegações dos três movimentos que participaram na luta armada pela soberania do território – Frente Nacional de Libertação de Angola (FNLA), Movimento Popular de Libertação de Angola (MPLA) e União Nacional para a Independência Total de Angola (UNITA) – reúnem-se em Mombaça, no Quênia. Após a definição de uma posição conjunta, representantes das respetivas organizações viajam para o Hotel Penina, no Algarve, onde assinam, no dia 15 desse mesmo mês e em conjunto com o governo português, o documento que regulariza e calendariza o processo de descolonização (Pinto, 2001, p. 77).

O Acordo de Alvor – cujo quadro previa uma plataforma de transição para a independência via a formação de um governo e de um exército unificados (Pearce, 2012,

⁵ Em Abril de 1961, ocorre uma tentativa de golpe palaciano encabeçada por figuras cimeiras da hierarquia militar portuguesa, entre as quais se conta o então ministro da Defesa, general Botelho Moniz. Frequentemente denominada de «abrilada», a intentona tinha por objetivo afastar Oliveira Salazar da presidência do Conselho abrindo, deste modo, caminho para uma reforma do regime.

⁶ O supracitado discurso de Salazar encontra-se parcialmente reproduzido no segundo episódio da série documental *A Guerra* (2007-2013), de Joaquim Furtado.

p. 451) – colapsa, porém, quase de imediato. Em Angola, falham todas as tentativas de coligação previstas e os ex-movimentos de libertação, metamorfoseados agora em partidos políticos, disputam o controlo do território cuja emancipação se avizinha (Lopes, 2022, p. 85). À mobilização política acresce a militar. Logo no mês de fevereiro, deflagra em Luanda uma série de confrontos entre as forças de Agostinho Neto e a cisão de Daniel Chipenda. No mês seguinte, a FNLA ataca o MPLA na capital (Pinto, 2001, p. 78). Em abril, nos musseques da cidade portuária, verificam-se novos conflitos armados, desta feita entre as tropas da UNITA e da FNLA (Heywood, 2011, p. 319).

Principiado antes ainda da proclamação da independência, o conflito civil alastrará nos anos seguintes a grande parte do território, sobretudo nas imediações das zonas de influência dos principais movimentos/partidos. Após a neutralização da FNLA, relativamente precoce no quadro da conflagração armada que então emerge, os confrontos entre o MPLA e a UNITA prolongam-se, com os devidos interlúdios, até 1991, ano em que são assinados, pelo governo angolano e pelo movimento de Savimbi, os Acordos de Bicesse. O tratado estipulava a desmobilização dos exércitos do governo e da UNITA e a sua unificação através da criação de uma nova força militar – as Forças Armadas Angolanas (FAA) –, um processo nunca cumprido na sua totalidade. Concomitantemente, os Acordos de Bicesse previam um cessar-fogo e a realização de eleições multipartidárias, posteriormente agendadas para os dias 29 e 30 de setembro de 1992 (Pearce, 2017, p. 193).

É, portanto, durante este interregno da guerra civil que tomará lugar a narrativa visual de *Na Cidade Vazia*.

Segundo Andamento: Em que se Situa a Ação do Filme

Realizado com o apoio do Ministério da Cultura de Angola e do Fundo Europeu para o Desenvolvimento e em regime de co-produção entre Angola e Portugal, *Na Cidade Vazia* narra a estória de N'dala, uma criança de doze anos que, em 1991, aterra em Luanda em fuga da guerra civil que vitimara, no Bié, a sua família. No avião onde viaja, juntamente com outras crianças ao cuidado de um grupo de freiras, encontram-se também soldados, muitos deles feridos, e ainda um caixão onde repousa uma vítima mortal do conflito. Ao chegar à capital, N'dala aproveita-se da azáfama do desembarque para escapar da vigilância da congregação. Em digressão pela cidade, N'dala conhece e trava amizade com Zé. No seu primeiro encontro, decorrido no pátio da madrinha de Zé, o rapaz inquire N'dala, tentando averiguar quem ele é e o porquê de ali estar. Quando N'dala inicialmente afirma que fugiu da família no Bié e que agora anda só por Luanda, o menino afigura-se, de imediato e aos olhos de Zé, semelhante a Ngunga, herói do célebre livro de Pepetela, *As Aventuras de Ngunga* (1973), e personagem que Zé interpreta numa peça escolar.

Redigido em 1972 e publicado no ano seguinte pelos serviços de cultura do MPLA, a obra de Pepetela – descrita por Inocência Mata enquanto uma “singela narrativa sobre o quotidiano das zonas libertadas” (Mata, 1999, p. 245) – relata as peripécias vivenciadas por Ngunga, uma criança de treze anos cuja família foi assassinada pelas forças do exército português no contexto da luta de libertação de Angola. Em errância de *kimbo* em *kimbo*, Ngunga conhece “novas terras” e “novos rios” (Pepetela, 2002, p. 42) num percurso que opera, simbólica e significativamente, enquanto explicitação formal e em crescendo de um posicionamento, individual e coletivo, anticolonial.

As semelhanças inicialmente detetadas por Zé entre N'dala e a personagem literária – nomeadamente, o processo de digressão que ambos encetam – tornam-se mais

palpáveis quando, num momento omissos no filme, o menino confessa que a sua família pereceu em confrontos resultantes da guerra civil. Não obstante as diferenças que os separam e distinguem cronológica e espacialmente – Ngunga perdeu os pais no decorrer do combate armado pela independência de Angola (1961-1974), vagueando, desse momento em diante, por variadas aldeias da Frente Leste do território; N’dala é vítima do conflito intestino que assolou o país de 1975 a 2002, sendo, forçosamente, deslocado para Luanda –, ambos os protagonistas pertencem à mesma faixa etária, são órfãos de uma guerra e experimentam um percurso de deambulação.

Ao cuidado de Zé, N’dala é introduzido no quotidiano luandense. No Miramar, trepa as paredes do cine-esplanada, entrando clandestinamente e assistindo a filmes de série B norte-americanos. Também pela mão de Zé, é apresentado ao primo Joka, um faz-tudo que participa em atividades ilícitas, e, posteriormente, a Rosita, uma prostituta com quem fica a viver a troco de vender cigarros. De tempos a tempos, regressa ao litoral – “na praia é melhor, é mais como o Bié” –, local onde conheceu um mais-velho pescador que o introduz a certos aspetos da mitologia Kimbundo via a figura de Kianda. Em deambulação por Luanda, N’dala defronta-se com o medo e a miséria – uma sequência denuncia a vigilância exercida pelas FAPLA⁷ sobre os transeuntes que circulam (Ganga, 2004, 9:05); um *close-up* enquadra um homem que remexe no lixo à procura de alimento (Ganga, 2004, 5:52) –, mas também com um sentido comunal e fraterno, exemplarmente manifesto na amizade que forja com Zé e com o pescador. Apesar das diligências da freira, que coloca um anúncio na estação local de rádio reportando o desaparecimento da criança e que bate a cidade à sua procura, N’dala permanece anonimizado pela vastidão da metrópole. No dia da estreia da peça escolar, Joka recruta N’dala para um assalto cujos últimos detalhes está a alinhar. Ao cair da noite, quando a cidade se esvazia, N’dala faz a sua entrada por uma janela estreita, penetrando no local escolhido para o roubo. Após encontrar a chave da residência e abrir a porta a Joka, este último ataca o proprietário, um piloto aéreo, que se encontra, inesperadamente, na habitação. Depois de um breve confronto, Joka escapa não sem antes incitar N’dala a disparar sobre o homem que, depois de ferido, consegue ainda alvejar fatalmente o rapaz, fazendo uso da mesma arma, entretanto caída no chão.

Terceiro Andamento: Em que se Explicitam os Dispositivos Alegóricos

Com exceção de uma brevíssima sequência – um *flashback* de N’dala no qual a câmara enquadra, pelo olhar da criança, parte dos acontecimentos decorridos na fatídica noite em que a sua aldeia é alvo de um ataque (Ganga, 2004, 24:15) – são omissas, no filme, quaisquer outras referências diretamente afeitas ao tratamento visual do combate armado propriamente dito. Ao invés, as guerras – a de libertação e a civil – são versadas por meio de uma série de mecanismos alegóricos que introduzem o espectador nos seus efeitos mais nefastos, para lá da violência do confronto militar. Riscando a ardósia negra, na sala de aulas de Zé, o giz branco grafou: «1991 - ano da reestruturação da economia e da democracia multipartidária». Sobre esse fundo, ominoso porque sabemos o desfecho daquele que poderia ter sido o último ano do conflito civil, as crianças ensaiam *As Aventuras de Ngunga*. Ao convocar duas temporalidades distintas – a do presente

⁷ As Forças Armadas Populares de Libertação de Angola (FAPLA) foram o braço armado do MPLA e do seu governo, integrando todas as forças militares de defesa do movimento. Constituídas oficialmente a 1 de agosto de 1974, por ocasião da Conferência Inter-Regional de Militantes (CIRM), as FAPLA vieram então substituir o Exército Popular de Libertação de Angola (EPLA), formado anos antes e em contexto de luta anticolonial (Mabeko-Tali, 2018, p. 292).

angolano e a do seu passado recente – *Na Cidade Vazia* funda os esteios de um exercício diacrónico que, de ora em diante, perpassará toda a ação do filme.

Para lá das analogias traçadas entre Ngunga e N’dala – materializadas na tela por meio da montagem paralela que alterna os planos que exibem o material da peça e as sequências que revelam o dia-a-dia da criança na cidade –, a longa-metragem autonomiza-se do texto literário que glosa. Com efeito, enquanto Ngunga não demonstra, ao longo da sua transumância, quaisquer indícios de querer retornar ao seu local de origem, N’dala expressa, amiúde, o desejo de regressar à província natal. Numa cena particularmente pungente, o rapaz confia a Zé que uma irmã da congregação lhe afiançou que a sua família “está no céu”. Quando Zé alega que eles não podem ser vistos, N’dala retorque: “Aqui não. Aqui não é o céu do Bié” (Ganga, 2004, 36:04).

Outra dissonância digna de registo entre o texto literário de Pepetela e a obra visual de Maria João Ganga é o papel consignado às personagens femininas. Se *As Aventuras de Ngunga* se desenrola na Frente Leste, conferindo particular destaque à participação masculina na luta armada e na construção de um *ethos* revolucionário personificado por figuras como Mavinga, Nossa Luta ou União, *Na Cidade Vazia* atribui um lugar de relevo, prática e simbolicamente significativo, às mulheres que integram a narrativa urbana. A freira, a madrinha, a professora da escola e Rosita desempenham, de modo heterogêneo, o papel de cuidadoras – uma incumbência tradicionalmente feminina, mas que, em situação de guerra e de recruta, se assume particularmente necessária. Alicerçando-se em categorias como “religião”, “família”, “escola” e “criminalidade”, personificadas, na narrativa, pelas figuras supracitadas, a realizadora é, então, capaz de compor um retrato da realidade do conflito civil no qual a presença e agência femininas se instauram enquanto elementos agregadores num contexto de fragmentação do tecido social.

Através da recuperação visual da personagem literária Ngunga, o filme rememora a luta pela independência do território, escalpelizando, a um tempo, as atrocidades cometidas nas frentes de combate e os efeitos dilatados e na *longue-durée* do colonialismo. Simultaneamente, o percurso de N’dala, operado ora na cidade de asfalto, ora nos musseques (do kimbundo *mu seke*, literalmente “local arenoso”), abre-se ao espectador, projetando na tela as consequências funestas do combate endógeno que lavra o país – a mágoa pela família caída, o sofrimento da desterritorialização e da perda de referências, a coação do recolher obrigatório, a angústia da fome e da miséria e, quiçá, a carência e precariedade que levam Rosita a se prostituir e Joka a cometer delitos.

No desfecho da obra, o exercício diacrónico ensaiado na quase totalidade da longa-metragem assume-se particularmente tangível e operativo. Uma série de cortes diretos alterna as cenas que exibem a estreia da peça escolar com os fragmentos que revelam o assalto à casa do piloto decorrido nessa mesma noite. Num movimento pendular, a câmara oscila entre as cenas performadas por Zé no papel de Ngunga e a entrada furtiva de N’dala na habitação. À sequência em que N’dala é visto com Joka a entrar no prédio onde o roubo tomará lugar (Ganga, 2004, 1:17:31), sucede-se o plano teatral no qual Nossa Luta aconselha Ngunga a procurar o socorrista para tratar um ferimento que tem no pé: “Ngunga, um homem nunca pode ter medo” (Ganga, 2004, 1:19:22). Ao momento climático da narrativa dramaturgica – instante em que Ngunga e União são vítimas de uma emboscada por parte do exército colonial português: “Ngunga, acabou tudo! Rende-te para não te matarem!” (Ganga, 2004, 1:21:30) – justapõe-se o lance em que N’dala é mortalmente atingido pelo piloto que se encontra no apartamento (Ganga, 2004, 1:25:37). Antes de ser alvejado, contudo, N’dala observa, visivelmente comovido, uma pintura que se encontra no interior da residência. Fitando atentamente o rosto na tela, N’dala parece rememorar o Bié, as suas tradições e a noite em que a sua aldeia é alvo de um ataque (com

efeito, no *flashback* de N'dala anteriormente mencionado, surge, por breves instantes, uma figura muito semelhante àquela que integra a composição pictórica).⁸

Via o binómio Ngunga-N'dala e através da sobreposição e cruzamento de dois tempos históricos distintos, os supracitados elementos instituem-se, assim, enquanto mecanismos dialógicos e alegóricos através dos quais se expõe e negocia a violência da(s) guerra(s), múltipla, variada, que se estende e desdobra muito além das fronteiras do teatro da luta armada.

Conferindo espessura ao móbil filmico-discursivo que faz penetrar a memória ainda fresca do passado angolano no seu conturbado presente, as estratégias visuais empregues por Maria João Ganga podem assim ser aproximadas, com as devidas cautelas, do postulado teórico enunciado por Ruy Duarte de Carvalho em *Actas da Maianga*, obra na qual o escritor angolano se propõe a “*dizer da guerra, em Angola... com uma vírgula de permeio a querer dizer: a partir de Angola, de dentro de Angola, como é vivida em Angola*” (Carvalho, 2003, p. 31). Conforme sinaliza Ana Paula Tavares, Carvalho:

[p]ermite-se assim, com propriedade, tratar não a guerra em Angola [...], mas Angola na guerra, tornando Angola no referencial semântico fundamental e partir daí para analisar as questões de violência estrutural e de como elas atingem todos os Angolanos no quadro de uma implicação global. (Tavares, 2012, p. 194)

Mas nem só da dor dá conta o gesto cinematográfico de Maria João Ganga. Ao resgatar Ngunga e as relações de camaradagem que o rapaz estabelece com Nossa Luta e União – o primeiro, um guerrilheiro que perde a sua vida num combate contra o exército português, o segundo um professor capturado pela PIDE⁹ –, a ativação e atualização no presente do passado recente do território efetiva-se também através dos laços de estima e amizade que unem N'dala a Zé e ao pescador. Plasmada na tela daquela que foi a primeira longa-metragem ficcional realizada por uma mulher angolana, encontramos, assim, a experiência do luto, mas também o sentido comunal que do trauma da(s) guerra(s) pode germinar.

Quarto Andamento: Em que se Esboçam Algumas Conclusões

Quando questionada acerca da decisão de omitir, no filme, referências diretamente afeitas ao tratamento visual do combate armado propriamente dito (com exceção, claro, do breve *flashback* de N'dala anteriormente mencionado), Maria João Ganga sintetiza:

Os espalhafatos bélicos enchem os ecrãs de televisão e recheiam filmes de mau gosto e isto não me interessa. Estava focada no N'dala, no que ele via e sentia, nos sítios onde passava, as pessoas que encontrava, as mudanças, a caminhada, os confrontos ao seu nível [...]. (M. J. Ganga, comunicação pessoal, 28 de agosto de 2024)

Assim, aquilo que poderia ser, potencialmente e à primeira vista, lido como uma solução de produção decorrente do orçamento da longa-metragem, assume-se, através do testemunho da própria realizadora, enquanto decisão estética e criativa por direito

⁸ De acordo com Maria João Ganga, o quadro em questão é da autoria do pintor angolano Telmo Vaz Pereira, intitulando-se *Sorriso Amargo* (M.J. Ganga, comunicação pessoal, 28 de agosto de 2024).

⁹ Criada em 1945, a PIDE ou Polícia Internacional e de Defesa do Estado foi uma agência de segurança portuguesa responsável pela repressão e punição de todas as formas de oposição ao regime político do Estado Novo.

próprio. Ao justapor duas realidades distintas e ao socorrer-se da alegoria na representação visual da luta de libertação e do conflito civil em Angola, *Na Cidade Vazia* funda um espaço-tempo dialógico e de simbiótica abertura através do qual se propicia uma reflexão sobre o(s) fenómeno(s) da(s) guerra(s) para lá do conflito travado nos seus teatros de operações.

A sobreposição dos percursos de N'dala e Ngunga (a perda da família e o processo de deambulação que ambos encetam), as dificuldades enfrentadas por grande parte da população de Luanda (que, em última instância, levam Rosita a se prostituir e Joka a enveredar pela via da criminalidade), o papel consignado às personagens femininas (que ocupam, de modo diversificado, a função de cuidadoras) e, finalmente, a morte trágica do protagonista do filme (cujo estado de inocência é subitamente interrompido pelo assalto para o qual é recrutado), instauram-se, portanto, enquanto mecanismos alegóricos que permitem pensar, simultânea e criticamente, a utopia revolucionária que deflagrou o combate pela emancipação do território e a distopia pós-independência que assiste ao ruir parcial do ideário das suas diversas vanguardas. Nesse sentido, o filme *Na Cidade Vazia* pode, então, ser lido enquanto alegoria da própria nação angolana, trazida à tela ora por Ngunga e pelo seu processo de consciencialização política, ora por N'dala cuja trajetória desvela a pulverização dos ideais nacionalistas no decurso do confronto fratricida que assolou, durante vinte e sete anos, o país.

Referências

- Abrantes, J. M. (1986). *Cinema angolano: um passado a merecer melhor futuro*. Instituto Angolano de Cinema/Cinemateca Nacional de Angola.
- Abrantes, J. M. (2015). Cinema Angolano: Um Passado com o Futuro Sempre Adiado. Em M.C. Piçarra & J. António (Eds.), *Angola, o Nascimento de uma Nação. O Cinema da Independência* (pp. 15-46). Guerra e Paz, Editores, S.A.
- Agostinho, I. (2016). *A Batalha do Kuito Kuanavale e o desanuiamento político da África Austral*. Edizione Nuova Cultura.
- Carvalho, R. D. (2003). *Actas da Maianga*. Cotovia.
- De Grassi, A. (2015). Rethinking the 1961 Baixa de Kassanje revolt: Towards a relational Geo-History of Angola. *Revista Mulemba V* (10) (novembro), 53–133.
- Ervedosa, J. (1970). Les massacres de la Baixa de Cassange. *AfricAsia* n. 9 (fevereiro), 30-31.
- Furtado, J. (Realizador). (2007-2013). *A Guerra* [Série Documental]. Radio e Televisão de Portugal.
- Ganga, M. J. (Realizadora). (2004). *Na Cidade Vazia* [Filme]. Integrada Produções, François Gonot, Animatógrafo II.
- Gonçalves, C. (2012). *Entrevista com a directora*. Cine África. <https://cine-africa.blogspot.com/2012/11/a-n-gola-maria-joao-ganga-2004-drama.html>
- Heywood, L. M. (2011). Angola and the violent years 1975-2008: civilian casualties. *Portuguese Studies Review* XIX (1–2), 311–332.
- Lanziero, B. (2022). A inserção irónica de “As Aventuras de Ngunga”, de Pepetela, no filme *Na Cidade Vazia*, de Ganga: intertextualidade paródica e distopia. Em C.T. Secco, A.P. Tavares, A.M. Leite & J. O. Van-Dúnem (Eds.), *CineGraftias Angolanas. Memórias & Reflexões* (pp. 177-196). Kapulana.

- Lopes, S. A. (2022). «Nós aqui ficamos, somos do Lubango»: meio século de imagens em movimento num planalto. [Dissertação de mestrado – Estudos Portugueses e Românicos, variante de Estudos Africanos]. Universidade de Lisboa.
- Mabeko-Tali, J. M. (2018). *Guerrilhas e Lutas Sociais – O MPLA Perante Si Próprio (1960-1977)*. Mercado de Letras.
- MacQueen, N. (2018). As Guerras Coloniais. Em F. Rosas & P.A. Oliveira (Eds.), *A Transição Falhada. O Marcelismo e o Fim do Estado Novo 1968-1974* (pp. 263-300). Editorial Notícias.
- Mata, I. (1999). Pepetela: um escritor (ainda) em busca da utopia. *Scripta III* (5), 243-259.
- Pearce, J. (2012). Control, Politics and Identity in the Angolan Civil War. *African Affairs*, 111/444, 442-465.
- Pearce, J. (2017). *A Guerra Civil em Angola (1975-2002)*. Tinta-da-China.
- Pepetela (2002). *As Aventuras de Ngunga*. Dom Quixote.
- Pinto, A. C. (2001). *O fim do império português: a cena internacional, a guerra colonial, e a descolonização, 1961-1975*. Livros Horizonte.
- Rosas, F. (2004). Prefácio. Em F. Rosas & P.A. Oliveira (Eds.). *A Transição Falhada. O Marcelismo e o Fim do Estado Novo 1968-1974* (pp. 263-300). Editorial Notícias.
- Rosas, F. (2018). *Salazar e o Poder. A Arte de Saber Durar*. Tinta-da-China.
- Tavares, A.P. (2012). Escrever a nação. A propósito de e sobre Ruy Duarte de Carvalho. In Leite, A.M., Owen, H., Chaves R. & Apa, L. (Eds.), *Nação e Narrativa Pós-Colonial I – Angola e Moçambique* (pp. 191-195). Edições Colibri.