

PAULA FACCINI DE BASTOS CRUZ

**Vulnerabilidade, resiliência e identidades: construções
narrativas no cinema angolano**
**um estudo comparado de *Oxalá cresçam pitangas!* e *É dreda
ser angolano*.**

Tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História Comparada, Instituto de História, Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal do Rio de Janeiro, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Doutora em História Comparada.

Orientador: Prof. Dr. Ivo Coser
Coorientador: Prof. Dr. Victor Melo

RIO DE JANEIRO, 2015

CRUZ, Paula Faccini de Bastos.

Vulnerabilidade, resiliência e identidades: construções narrativas no cinema angolano. Um estudo comparado de *Oxalá cresçam pitangas* e *É dreda ser angolano*. 2015, 191f.

Tese (Doutorado em História Comparada) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, IH, Rio de Janeiro, 2015.

Orientador: Prof. Dr. Ivo Coser.

Coorientador: Prof. Dr. Victor Melo

História da África. 2. História e Cinema. 3. História Comparada. 4.

Identidades angolanas. I. Coser, Ivo. II. UFRJ, IH, PPGHC. III.

Vulnerabilidade, resiliência e identidades: construções narrativas no cinema angolano. Um estudo comparado de *Oxalá cresçam pitangas* e *É dreda ser angolano*. 2015, 184f.

Resumo

CRUZ, Paula Faccini de Bastos. **Vulnerabilidade, resiliência e identidades: construções narrativas no cinema angolano.** Um estudo comparado de *oxalá cresçam Pitangas* e *É dreda ser angolano*. Rio de Janeiro, 2015. Tese (Doutorado em História Comparada) – Instituto de História, Universidade Federal do Rio de Janeiro.

Angola conheceu muitos conflitos ao longo de sua História. Antiga colônia de Portugal, lutou por sua independência a partir 1961, conseguindo conquistá-la apenas em 1975, com a queda do governo de Salazar. A partir desta data iniciou-se uma guerra civil, mais violenta e devastadora que a anterior, agravando mais ainda os conflitos interétnicos já existentes. Em paz desde 2002, o país vive hoje um difícil processo de reconstrução, tendo sua estrutura política, econômica e social comprometida por um passado de exploração colonial e, posteriormente, pela imposição de um Estado marxista-leninista nos moldes soviéticos. Desde então governada pelo MPLA, seu presidente, José Eduardo dos Santos, vem se mantendo na presidência do país mesmo após o processo de abertura política, até os dias atuais, em 2015. Dentro desse contexto, esse estudo tem por objetivo investigar a representação de três temas relevantes para a compreensão de Angola contemporânea - a vulnerabilidade, a resiliência e as identidades, em dois documentários que tem Luanda como cenário *Oxalá Cresçam pitangas* (ONDJAKI, LIBERDADE, 2006) e *É dreda ser angolano* (FAZUMA, 2008). Entendemos ser Luanda o epicentro do processo de construção da Angola contemporânea, pois, além de capital do país, a cidade criou especificidades consequentes desse histórico de guerras. Os dois filmes buscaram mostrar o cotidiano dos jovens na cidade neste curto período de paz. Os cineastas são parte de uma geração de jovens realizadores surgidos após certa abertura política. Por meio do método comparativo, averiguando “placas de coerência”, sistemas de pensamento comuns às fontes, pode-se analisar como foram apresentadas as situações de vinculação/desvinculação sócio-familiar, sócio-econômica, política, e cultural. As construções narrativas de ambos os documentários possibilitaram a análise de suas representações de vulnerabilidade, resiliência e identidades, possibilitando o entendimento da construção desses temas a partir de determinados sistemas de pensamento. Os cineastas de *Oxalá* objetivaram trazer uma mensagem de esperança, com uma crítica ao Estado mais sutil do que os realizadores de *Dreda*, bem mais contundentes. Apesar dessas diferenças, ambos constroem um discurso similar, como linguagem e mensagem.

Palavras-chave: Angola, cinema, vulnerabilidade, resiliência, identidade .

Abstract

CRUZ, Paula Faccini de Bastos. **Vulnerability, resilience and identities: narrative constructions in Angolan cinema.** A comparative study of *oxalá cresçam Pitangas* and *É dreda ser angolano*. Rio de Janeiro, 2015. Thesis (Doctorate in Comparative History) – History Institute, Federal University of Rio de Janeiro.

Angola met many conflicts throughout its History. Former colony of Portugal, fought for its independence since 1961, managing to conquer it only in 1975, with the fall of the Salazar government. From this date began a civil war, more violent and devastating than the last, aggravating even further the already existing inter-ethnic conflicts. In peace since 2002, the country is currently experiencing a difficult process of reconstruction, having its political, economic and social structure compromised by a history of colonial exploitation and later by the imposition of a Marxist-Leninist state in the Soviet mold. Since then governed by the MPLA, its president, José Eduardo dos Santos, has remained as president of the country even after the political opening process, to this day, in 2015. In this context, this study aims to investigate the representation of three relevant topics to the understanding of contemporary Angola – the vulnerability, the resilience and the identities, in two documentaries having Luanda as background: *Oxalá cresçam pitangas* (ONDJAKI, LIBERDADE, 2006) and *É Dreda ser angolano* (FAZUMA, 2008). We understand Luanda as the epicenter of the process of construction of contemporary Angola, because, besides being the country's capital, the city created consequential specificities of this war history. Both films sought to show the daily life of young people in the city during this short period of peace. The filmmakers are part of a generation of young filmmakers that emerged after a certain political opening. By means of the comparative method, ascertaining “plaques of coherence”, systems of thought common to the sources, can be analyzed how the situations of social-family, socioeconomic, political and cultural binding/untying were presented. The narrative constructions of both documentaries made possible the analysis of their vulnerability representations, resilience and identities, enabling the understanding of the construction of these themes from certain systems of thought. The filmmakers of *Oxalá* aimed to bring a message of hope, with a more subtle critique of the State than the directors of *Dreda*, more scathing. Despite these differences, both build a similar speech, as a language and message.

Keywords: Angola, cinema, vulnerability, resilience, identity

Sumário

Introdução.....	07
Capítulo 1: O documentário na história do cinema em Angola.....	21
Capítulo 2: Vulnerabilidade.....	49
2.1. A mistura étnica.....	50
2.2. Desvinculação sociofamiliar.....	54
2.3. Acesso à cidadania.....	59
2.4. O reconhecimento nas representações socioculturais.....	62
2.5. Saúde, doença e violência.....	64
2.6. O eixo econômico-social.....	68
Capítulo 3: Resiliência.....	79
3.1. O esporte.....	79
3.2. As rádios e a pirataria.....	83
3.3. A música, a poesia, o cinema – as artes.....	87
3.4. As igrejas e escolas.....	91
3.5. Clandestinidade e informalidade.....	92
3.6. Sentimentos e afetos.....	101
Capítulo 4: Identidade.....	108
4.1. O espaço urbano – Luanda/Angola.....	108
4.2. A rigidez hierárquica social.....	114
4.2.1. A mistura étnica.....	114
4.2.2. A formação da elite.....	116
4.2.3. A função da polícia.....	119
4.2.4. A cor da pele.....	123
4.2.5. A burocracia de Estado.....	124
4.3. O passado de guerras.....	128
4.4. Migrantes e híbridos.....	129
4.5. Caos e paz.....	131
4.6. O pan-africanismo.....	134
4.7. A língua.....	135
4.8. A música e os esportes.....	139
4.9. O comportamento, a questão de gênero.....	145
4.10. O nacionalismo.....	149
4.11. Os meios de comunicação.....	156
4.12. Emoções e sentimentos.....	157
Conclusão.....	160
<i>Corpus documental</i>	167
Bibliografia.....	169
Anexo: algumas letras de música.....	178

“Sail on silver girl
Sail on by
Your time has come to shine
All your dreams are on their way

See how they shine
And if you need a friend
I’m sailing right behind...”¹

Para Miriam Gomes Saraiva, que ao longo de minha linha do tempo, nos bons e nos maus momentos, sempre esteve lá.

¹(SIMON, GARFUNKEL. **Bridge over trouble wather**, 1970).

Com agradecimentos ao Prof. Ivo Coser pela confiança e orientação. Especiais agradecimentos ao Prof. Dr. Victor Melo, por sua generosidade, apoio, interesse, sugestões, críticas e pela coorientação. Agradeço também ao Prof. Dr. Silvio de Almeida Carvalho Filho pelas discussões em laboratório, e ao Prof. Dr. Marcelo Bittencourt pelas observações atentas e críticas construtivas.

Introdução:

Em nosso trabalho, investigamos a representação de três tópicos relevantes para o entendimento de Angola contemporânea, mais especificamente, de Luanda, após um longo período de guerras que começou nos anos 1960, início dos conflitos anticoloniais, estendendo-se até o início dos anos 2002, com o fim da guerra civil.

Antes da chegada dos europeus, a região onde hoje é Angola era habitada por grupos diferentes. Existiam três grandes grupos etno-linguísticos, sem homogeneidade cultural: ovimbundos, mbundos, bakongos e outros tantos grupos menores. A partir de 1576, os mbundos estabeleceram um relacionamento mais contínuo com os colonizadores portugueses. Esses haviam fixado uma colônia em Luanda com fins de traficar escravos. Foi o único grande grupo étnico a ser governado pelos portugueses, até o final do século XIX. Portugal dominou a região pelos quatro séculos que se seguiram, havendo apenas um curto intervalo de ocupação holandesa (1641-1648). Intensos conflitos entre as demais etnias e os colonizadores marcaram esse período que se estendeu até o evento da Conferência de Berlim (1884-1885), quando a Partilha da África foi determinada pelas grandes potências europeias. Até então, o domínio português limitava-se a Luanda e a Benguela, e somente depois disso foram demarcadas as fronteiras de Angola atualmente conhecidas (HODGES, 2002).

No curto período em que Portugal tornou-se uma república (1910-26), após a deposição da monarquia portuguesa, já havia se formado uma *intelligentsia* em Luanda – membros da elite angolana formados na Europa, uma minoria, chamada de assimilados, influenciados pelos ideais nacionalistas e republicanos da época. Eles dominavam o português e a cultura europeia, por isso tinham um estatuto diferenciado dos demais nativos. Mas apesar das expectativas deste grupo, não ocorreram mudanças significativas até o fim desse regime, em 1926. O trabalho forçado e a escravidão persistiram, o controle sobre a vida das populações se intensificara e as rebeliões continuavam. Os colonizadores ainda não tinham conseguido controlar grande parte do interior de Angola, sendo que em algumas regiões nem estradas havia.

As mudanças administrativas do período endureceram ainda mais o rigor do controle sobre a colônia, pois deram maior poder ao governador-geral e criaram os cargos de altos-comisários, igualmente plenos de poder. “O resultado foi uma ditadura colonial e um autoritarismo eficiente, o prelúdio republicano para a política do Estado Novo após 1930” (WHEELER e PÉLISSIER, 2009, p.174). Com efeito, a partir de 28 de maio de 1926, iniciava-se a intervenção do governo ditatorial de Salazar, o Estado Novo, nas colônias. Esse

novo regime encontrou na herança republicana uma estrutura burocrática conveniente aos seus interesses, possibilitando a repressão e manipulação do assimilado, tornado funcionário público.

A luta dos angolanos pela independência eclodiu em 1961, quando “Angola tornou-se palco da insurreição anticolonial mais sangrenta da história da África Subsaariana” (WHEELER e PÉLISSIER, 2009, p.194). A guerra colonial agravou a violência das mudanças na configuração das sociedades locais, com a destruição de cidades, vias férreas, plantações, aldeias e fábricas, isolando as áreas rurais das áreas urbanas (MINTER, 1998). Em 1961, milhares de habitantes do noroeste angolano fugiram para o Congo (RDC). O governo obrigou as populações rurais a se agrupar em aldeias, para melhor controlá-las. Ao longo do período colonial, Luanda, a capital, fortaleceu-se econômica e politicamente, atraindo os diferentes grupos étnicos em busca de proteção.

Já durante a guerra colonial, os conflitos étnicos foram se tornando políticos, na medida em que cada grupo tendeu a se identificar com determinado partido. Os dois grandes partidos rivais que se formaram foram a União Nacional para a Independência Total de Angola (UNITA), e o Movimento Popular de Libertação de Angola (MPLA). Havia também a Frente Nacional de Libertação de Angola (FNLA), que teve atuação importante na guerra pela independência (MINTER, 1998). A Revolução dos Cravos, em abril de 1974, marcou o fim da ditadura salazarista em Portugal e repercutiu diretamente sobre Angola, onde a transição do poder se fez em menos de dois anos, por meio dos chamados Acordos de Alvor² (MINTER, 1998).

Porém, logo após a independência, os três movimentos travaram uma violenta disputa entre si pela hegemonia no poder, dando início à guerra civil. Em 1976, o MPLA assumia o governo, apoiado militarmente pela URSS, tomando o marxismo-leninismo como filosofia oficial, e tornava-se o único partido legal, o MPLA-PT (Partido dos Trabalhadores). A UNITA, por sua vez, tinha por trás de si o apoio militar dos EUA, da África do Sul e dos demais países africanos alinhados ao bloco capitalista (HODGES, 2002). O conflito global bipolar se fazia representar dentro das disputas pelo poder em Angola.

² Os Acordos de Alvor foram assinados na cidade de Alvor, no Algarve, em janeiro de 1975. O governo português reconhecia o MPLA, a UNITA e a FNLA como únicos legítimos representantes do povo angolano, reconhecendo seu direito à independência. A independência seria proclamada oficialmente no dia 11 de novembro do mesmo ano. Os Acordos visavam a paz e dividiam os poderes entre os três movimentos. Centro de Documentação 25 de Abril, Universidade de Coimbra. Disponível em: <<http://www1.ci.uc.pt/>> acesso em: 30 dez. 2014

Com o fim da Guerra Fria, houve uma tentativa de pacificação em Angola, pelos Acordos de Paz de Bicesse³. Em 1992 buscou-se descentralizar o Estado por meio de medidas como a criação de um novo sistema eleitoral, a adoção do multipartidarismo, a diminuição da intervenção do Estado na economia e uma maior liberdade de imprensa. As primeiras eleições presidenciais e parlamentares aconteceram neste mesmo ano e a República Popular de Angola passava a se chamar República de Angola. Mas as mudanças nunca chegaram a se realizar plenamente, pois para isso era preciso que houvesse profundas transformações numa sociedade cuja elite dirigente não estava disposta a abrir mão das regalias que eram tradicionalmente suas. Portanto, os efeitos destes acordos nunca chegaram a ser sentidos, e a guerra civil que se seguiu foi ainda mais violenta.

Em 1994 houve uma nova tentativa de acordo de paz entre os dois movimentos, o Protocolo de Lusaca⁴. Mas o governo não tinha a real intenção de coloca-lo em prática, inviabilizando a participação de seus opositores no parlamento, hostilizando-os e provocando o reinício da guerra em 1998 (HODGES, 2002). Quatro anos depois, portanto, a guerra se tornava mais intensa e generalizada, deixando as populações rurais cada vez mais em situação de vulnerabilidade, dando continuidade ao fluxo de migração para as cidades. Em meados de 2001, calculava-se que quase um terço da população havia se deslocado. Luanda tornava-se um grande caldeirão étnico.

A guerra civil angolana continuou até 2002, quando Jonas Savimbi, líder da UNITA, foi morto em combate⁵. Em 2012 foram feitas novas eleições, e José Eduardo dos Santos segue sendo presidente, até o atual momento (2015).

Dentro desse contexto investigamos a representação de três temas relevantes para a compreensão de Angola contemporânea, sendo eles a vulnerabilidade, a resiliência e as identidades. Partimos da discussão de como esses são construídos nas narrativas dos documentários que tomamos como fontes, e também como objetos.

Através do método comparativo, averiguando “placas de coerência”, sistemas de pensamento comuns às fontes, pode-se analisar como foram apresentadas as situações de vinculação/desvinculação sociofamiliar, econômico-social, político, cultural, saúde/doença e

³ Promovidos pela ONU, os Acordos de Paz de Bicesse foram assinados em Portugal, no Estoril (1991), entre o então presidente de Angola e líder do MPLA e o presidente da UNITA. Ambos se comprometiam a por fim à guerra, formando uma Comissão Conjunta Político-Militar (CCPM) que conduziria o país às eleições livres. Disponível em: <<http://www.embaixadadeangola.org/>>. Acesso em 30 dez. 2014.

⁴ Assinado na Zâmbia em novembro de 1994, entre o Ministro das Relações Exteriores do governo angolano e o secretário geral da UNITA, objetivava a desmobilização de ambas as tropas e buscava a formação de um Governo de Reconciliação Nacional. Foi mediado por Portugal, EUA e Rússia. Disponível em: <<http://www.consuladodeangola.org/>>. Acesso em: 30 dez. 2014.

⁵ Disponível em: <<http://www.dw.de/jonas-savimbi-her>>. Acesso em 30 dez. 2014.

violência, e exclusão social, os eixos de vulnerabilidade. Também se estudou as comparáveis de resiliência construídas nos dois discursos, partindo das situações de trauma anteriormente levantadas.

Esses acontecimentos levaram a população do país a vivenciar um alto grau de vulnerabilidade: migrações forçadas, fome, desagregação, desemprego e outras tantas violências. Dentro desse contexto, acreditamos que a população tem sido capaz de resiliência, de conviver com as situações traumáticas de forma a ressignificá-las, usando a criatividade, o humor, a alegria e as artes, entre outros. As mesmas razões nos levaram a supor que novos discursos identitários estejam sendo gerados. Definimos, portanto, nossos três temas: a vulnerabilidade, a resiliência e a construção das identidades.

Com esse objetivo, optamos por utilizar duas obras cinematográficas, tanto como fonte quanto como objeto. Mais especificamente, nossa intenção foi analisar como se constroem as narrativas sobre essas temáticas nos filmes em questão, a partir de seus lugares de fala, após esse longo período de guerras. Seleccionamos, para tanto, os filmes *Oxalá cresçam Pitangas – histórias de Luanda* (Ondjaki e Kiluanje Liberdade, 2006) e *É dreda ser angolano* (família Fazuma, 2007). A escolha de filmes feitos por angolanos, sobre a população de Luanda, capital de Angola, se deveu ao fato de pretendermos fugir do olhar estrangeiro sobre estes sujeitos, e buscar a autocompreensão, a leitura que estes fazem de si mesmos. Entendemos ser a cidade de Luanda, neste período, o epicentro do processo que estudamos: uma população exposta a alto grau de vulnerabilidade, mas que tem se mostrado forte e resiliente⁶.

A intenção dos realizadores de *Oxalá cresçam Pitangas* foi nos apresentar Angola, após três anos de paz, através de dez personagens. Segundo sua sinopse, Luanda, a capital, é o cenário ideal para isso, pois nela pessoas de todas as províncias se cruzam, cada qual com sua realidade, sua maneira de vivenciar e significar a cidade. Neste filme, a cidade adquire vida própria, resultado dessa dinâmica social complexa.

O documentário *É Dreda ser angolano* foi feito a partir da compilação de um conjunto de videoclipes feitos sobre as músicas do CD de mesmo nome, do Conjunto Ngonguenha's. Com esse trabalho os realizadores buscaram narrar o cotidiano da cidade de Luanda, quatro anos após sua pacificação. A trama se passa em um único dia, tendo como guia uma rádio imaginária, a Rádio Dreda, na qual escutamos o kuduro, música e dança nascidas nessa cultura, assim também como poesias e entrevistas. Nessa fonte, quem se apresenta como personagem principal é a própria rádio, através da qual experimentamos o trabalho dos

⁶ Capacidade de sobreviver a grandes traumas; refazer-se a partir do que há, do possível. Este conceito foi aprofundado no capítulo três.

“artistas que conseguem encontrar inspiração num país em mudança e contribuem, assim, para a criação de uma nova identidade angolana” (CES – Centro de Estudos Sociais/Laboratório Associado/Universidade de Coimbra)⁷.

Tomamos o cinema como fonte, pois entendemos que as obras fílmicas nos permitem, por meio de uma análise crítica, abordar os aspectos culturais e sociais de sua época, seus problemas e tensões, observando-se o lugar de fala da produção. Toda a enunciação se faz a partir de um sujeito, estando esse inserido social, política e ideologicamente num contexto específico. Para além dos limites da História tradicional, esse estudo permite-nos entender como o cinema, sujeito a regras dramáticas, conduz-nos à reflexão sobre nossa relação com o passado, através de uma vivência, de uma experiência estética. Buscamos conhecer a trajetória da produção cinematográfica por nós eleita, para compreender quem e por que as produziu, a historicidade deste sujeito que construiu tal discurso, o que esse apresentou em suas cenas e de que forma, com que intenção, e também o que nos foi mostrado, porém de forma não intencional. Averiguamos em que grau esses discursos representaram linhas de construção de identidades em Angola.

A comparação entre duas fontes audiovisuais, produzidas num mesmo espaço geográfico, Luanda, e numa temporalidade extremamente próxima, como no caso estudado, permitiram a averiguação de elementos convergentes, de traços que nos ajudaram a analisar nossas suposições e hipóteses. Acreditamos que o estado de vulnerabilidade da população, assim como sua capacidade de resiliência, teriam se tornado também traços de identidade. Por meio das placas de coerência buscamos analisar quais identidades são apontadas como angolanas nessas construções narrativas, e se essas fontes, elas mesmas, contribuem para a construção de um discurso identitário.

Em Angola as transformações sociais e variações culturais deram-se primordialmente dentro do que seria o território nacional, em função da sobreposição forçada de uma estrutura de Estado e de Sociedade Ocidentais às sociedades nativas, com todas as consequências que tal violência acarreta – guerra colonial, guerra civil, unificação linguística em língua estrangeira, migrações, demarcação territorial artificial, etc. Muitos traços que aparecem nas fontes como constituintes das identidades angolanas são consequentes das imposições estabelecidas no processo de dominação colonial. Outros tiveram suas origens nas lutas de libertação; alguns mais adiante no tempo, após a guerra civil. Dizemos identidades angolanas, assim, no plural, porque acreditamos que não exista um grau de homogeneidade nacional,

⁷Disponível em: <www.ces.uc.pt>. Acesso em 06 jan. 2015.

uma unidade suficiente que responda por isto, em todo o território nacional. Mas em Luanda, podemos verificar este processo em formação, emanando de lá para o restante do país.

Percebemos que as identidades que se formam em Luanda hoje, da forma como elas são representadas nos filmes selecionados, são decorrentes de sua História. Seja nos relatos de migrações forçadas, da infância abandonada nos musseques⁸ e calçadas, no comportamento arrogante das autoridades ou nas marcas de destruição e desigualdade urbana, reveladas como que sem querer pelas lentes que levam nossos olhos a passear pelas ruas da cidade, essa história está por todos os lados em nossas fontes. Precisamos conhecê-la para compreender como se deram estes processos, como eles aparecem nos filmes. A história está presente em cada fotograma, cada relato, na trilha sonora escolhida. Mas em nossa análise optamos por não seguir uma cronologia histórica, priorizamos a dinâmica da comparação das fontes, necessária para a melhor compreensão de nosso objeto.

Nossa proposta foi buscar discutir, através do estudo do cinema como forma narrativa e fonte, a sensibilidade, a poesia que tal suporte estético possibilita à linguagem histórica, o entendimento que nossos autores têm das identidades em seu país, à época das produções. Fizemos essa análise a partir dos filmes escolhidos, com o intuito de perceber como os autores nomeiam a si próprios, e aos seus conterrâneos. E também que traços utilizam na construção de seu discurso identitário.

Ao compararmos as duas obras cinematográficas, pudemos analisar como seus autores perceberam o estado de vulnerabilidade em que se encontrava a sociedade angolana à época das filmagens, assim também como sua capacidade de resiliência e de como para eles estes são constituintes das identidades em Luanda, identificando traços comuns às duas fontes. Nelas o luandense se apresenta como angolano, por isso em nosso trabalho muitas vezes esses dois termos aparecem como sinônimos.

Em nossa abordagem, partimos da comparação das formas de pensamento, das “entradas”, daquilo que se chamou de “sistemas de pensamento”, “placas de coerência”, de “comparáveis” (DETIENNE, 2004, p. 57). Uma ação, um gesto, como escolher ou rejeitar, se encadeia num conjunto arbitrário de pensamento, numa configuração, concepção de mundo que possui “uma coerência relativa”, e que pode ser localizada, analisada e contraposta. Elegemos como comparáveis a vulnerabilidade, a resiliência e a identidade luandense, e dedicamos um capítulo a cada uma delas.

Assim, as comparáveis funcionaram como escolhas orientadas, “relações em cadeia”, e foram organizadas por nós por meio de intuições sucessivas. Uma vez identificadas, essas

entradas nos possibilitaram perceber, compreender e nomear aquilo que os cineastas em questão apresentaram e nós identificamos como formas de resiliência, vulnerabilidade e formações identitárias em Luanda, na primeira década do século XXI.

Reafirmamos aqui nosso foco de estudo: interessou-nos a imagem que os cineastas construíram de seu povo, desenharam de si mesmos, como se configuraram no espelho-película. Para tanto, a análise dos microssistemas de pensamento comparáveis nos dois filmes foram primordiais. No entanto, estas placas de coerência só foram passíveis de definição, de nomeação, durante o próprio fazer, no exercício de comparação, posto ser nele que, aos poucos, foram apresentando seus traços – a crítica foi sempre acompanhada pela experimentação:

Fazer reagir para descobrir um aspecto desapercibido, um ângulo insólito, uma propriedade escondida. Sem ter medo de desordenar a História ou de zombar da cronologia. O jogo vale a pena: o comparativista experimentador se dá assim a liberdade e o prazer de desmontar e de remontar lógicas parciais de pensamento (DETIENNE: 2004, p. 16).

Reiteramos que por priorizarmos nosso foco nas comparáveis, muitas vezes comprometemos a cronologia histórica, e mesmo, das fontes. Parafraseando Detienne, nos exercitamos enquanto passeamos, com duas ou três questões no bolso, pelas passarelas que construímos entre um filme e outro, tentando “estender o mais largamente possível o campo de uma investigação da qual ainda não soube fixar os limites” (DETIENNE, 2004, p. 52).

No nosso trabalho usamos também fontes orais, como a entrevista dada pelo cineasta Kiluange Liberdade, no Campus da Universidade Estadual do Rio de Janeiro (UERJ), no dia 20 de setembro de 2013. Também trabalhamos com a palestra seguida de debate ministrada por Ondjaki, sobre seu filme. O evento se deu no dia 21 de novembro de 2011, no Cineclube do Laboratório de Estudos Africanos do Instituto de História da Universidade Federal do Rio de Janeiro (Afrocine/LeÁfrica/IH/ UFRJ). Também pudemos comparar as intenções dos autores com o produto realizado. Algumas informações complementares importantes foram dadas, o que enriqueceu e ampliou nosso ponto de vista.

Para trabalharmos com a palestra e a entrevista, precisamos de outro instrumental metodológico – precisamos dar um tratamento inicial às nossas fontes orais, transformando-as em documento. Na ocasião em que ocorreram, as palestras e os debates foram devidamente gravados. Enriquecedor para nosso trabalho foi o fato do debate e da entrevista não terem sido

⁸ Correspondente às favelas brasileiras.

induzidos (ou conduzidos) em função dos interesses de nossa investigação. Livres, esses depoimentos nos trouxeram elementos sob os quais não havíamos refletido ou que nos passavam despercebidos. Os cineastas puderam expor suas ideias sem a nossa influência, dando mais legitimidade ao que foi dito.

Utilizando a metodologia proposta por Chantal de Tourtier-Bomazzi, fizemos as transcrições a partir do material gravado, com o rigor de não se deixar perder nada daquilo que pudesse ser compreendido nas “muitas contribuições da forma oral: entonação, ênfase, dúvidas, rapidez ou lentidão nas reações, risos, repetições” (TOURTIER-BONAZZI in AMADO & FERREIRA, 1996, p. 239), e para tanto foram usados recursos gráficos, como o negrito, itálico ou parênteses:

- As passagens pouco audíveis podem ser colocadas entre colchetes.
- As dúvidas, os silêncios, as rupturas sintáticas, assinalados por reticências.
- (...)
- O grifo será utilizado para anotações; por exemplo: *risos*.
- As palavras usadas com forte entonação serão grafadas com negrito.
- O texto será organizado cuidadosamente em parágrafos, devendo-se atentar para a pontuação, que é imprescindível à boa compreensão do texto.
- (...)
- Serão corrigidos em notas os erros flagrantes do entrevistado: datas, nomes próprios, etc. (TOURTIER-BONAZZI in AMADO & FERREIRA, 1996, p. 240).

A seguir, já transcritos, os textos foram enviados para os autores que retificaram aquilo de que sentiram necessidade, acrescentando o que ficou esquecido, enriquecendo o material resultante. Eles assinaram os textos, já impressos, rubricando cada folha para garantir sua legitimidade. Pudemos então confrontar, combinar, entremear, enriquecer o diálogo entre nossas fontes, ampliando a lente angular, o olhar sobre nosso objeto.

Quanto ao estudo do cinema como documento histórico, entendemos que existem três possíveis abordagens da relação cinema-história: a história do cinema como atividade artística e industrial; a análise do filme como documento que revela os aspectos culturais e sociais de uma época, e, para além dos limites da história tradicional, entender como o cinema, sujeito a

regras dramáticas e as da ficção, nos permite refletir sobre nossa relação com o passado. Optaremos pelos dois últimos enfoques (ROSENSTONE, 1997, p. 14).

Levantamos três pontos iniciais para o tratamento de imagens em movimento como fonte de História: o enquadramento do filme naquilo que entendemos como documento histórico; como ele pode ser apreendido como um discurso sobre a história como no caso de nossos documentários, e como ele pode funcionar como agente do próprio processo histórico.

Todo filme é um documento. Pensamos que

Qualquer reflexão sobre a relação cinema-história toma como verdadeira a premissa de que todo filme é um documento, desde que corresponde a um vestígio de um acontecimento que teve existência no passado, seja ele imediato ou remoto (NOVA, 1996, p. 217-218).

De forma geral, o conceito historiográfico de documento se relaciona fundamentalmente com dois pontos: a concepção de história do pesquisador e o valor intrínseco do documento. Ou seja, o valor documental de cada filme está diretamente ligado ao olhar e à perspectiva do “analista”, do historiador. O que vai torná-lo uma fonte original será aquilo que conseguirmos extrair de novo dele, aquilo que ainda não foi pensado, ou pelo menos não desta maneira. Um filme responde apenas ao que é questionado, sendo, portanto, infinitas as suas possibilidades de leitura. O filme, assim como todo produto artístico e cultural, é um testemunho da sociedade que o produziu, possibilitando-nos perceber as diversas nuances da sociedade em questão, seus conflitos e divergências, tanto no plano cultural quanto no social, no político e no econômico, no momento específico em que a obra foi criada.

Os filmes são testemunhos da época em que foram produzidos, e também são representações de uma época, no caso dos documentários. Façamos esta análise mais atentamente. Primeiro, quanto à afirmação de que qualquer filme é um testemunho de seu presente: “Nenhuma produção cinematográfica está livre dos conhecimentos sociais de sua época, portanto, todo filme é passível de ser utilizado enquanto documento” (NOVA, 1996, p. 218).

Mas se a sociedade exerce influência sobre a produção cinematográfica, a recíproca também é verdadeira, ou seja, o que se vê no cinema também influencia o modo de compreender, a concepção de mundo dos espectadores. Principalmente, o chamado cinema comercial tem seu conteúdo ditado pelos gostos e expectativas do público, que por sua vez é influenciado pelo filme, numa imbricada relação de reciprocidade. Apesar das dificuldades de

produção e divulgação, enquadraremos nossos filmes como comerciais, uma vez terem sido produzidos com a intenção de atingir um grande público – um deles, inclusive, ganhador de prêmios internacionais. É também por essa razão que entendemos serem os documentários em questão, eles mesmos, elementos de construção identitária em sua sociedade.

Os documentários narram fatos acontecidos no passado, remoto ou imediato, tendo a história como pano de fundo, ou mesmo acontecimentos históricos. Eles são um discurso sobre uma época, e possuem, portanto, uma semelhança com a condição discursiva da história. O cineasta que produz documentários busca afetar a plateia com aquilo que compreende como sendo importante de ser pensado/sentido no recorte de tempo escolhido. A diferença que podemos apontar entre sua posição e a de um historiador é a de que o cineasta não tem o compromisso teórico/metodológico do segundo. Assim como todo artista, o cineasta expressa aquilo que sente, que pensa, que quer comunicar, sem o compromisso com a veracidade, com a coerência ou com a busca de vestígios ou indícios, como o faz o historiador. Nossos cineastas não tiveram a pretensão de seguir as exigências da história escrita (como se isso fosse possível!), mas seguiram suas próprias necessidades, limitações de verba e técnicas, “seus próprios padrões, adequados às possibilidades e práticas da mídia”.

(...) por que não admitir que os cineastas estão trabalhando nesses padrões há um século e consideram que o trabalho de investigar, explicar e criticar estes mesmos padrões cabe a nós, que fazemos nossa história na página impressa? Como pessoas de fora ou teóricos dos filmes históricos, não podemos prescrever a maneira certa ou errada de contar o passado, mas temos de extrair a teoria da prática, analisando como o passado foi, e está sendo contado – neste caso, na tela (ROSENSTONE, 2010, p. 53).

O tema escolhido e a forma como este é abordado são influenciados pelo presente, o que, aliás, acontece em qualquer discurso histórico. Todo documentário é uma representação e, portanto, um discurso, como tal, está imbuído de subjetividade. É uma visão sobre um objeto, podendo ser ou não verdadeira. O que se deve buscar em um documentário não é a verdade histórica, mas a maneira como ele interpreta a época em questão, que tipo de impressão ele quer transmitir, qual experiência deste tempo. O cineasta, que não se propõe historiador, não obedece aos ideais

que são ensinados aos estudantes de História nos cursos de graduação: procurar amplamente evidências, manter a mente aberta, apresentar aos leitores as fontes das evidências, revelar suas próprias suposições, não deixar que julgamentos normativos atrapalhem o entendimento, nunca falsificar evidências e rotular nossas especulações (DAVIS, 2000 *apud* ROSENSTONE, 2010, p. 47).

Nossas duas fontes estão classificadas como documentários. Apesar de sua aparente objetividade, eles também são representações de uma época, e esta aparência contribui para a indução, ocultação e falsificação dos fenômenos históricos (NOVA, 1996). Os documentários são também editados, ou seja, cortados e montados com o intuito de valorizar ou ocultar os fatos, conforme o interesse dos produtores, dando o sentido que lhes convém. O que não os faz muito diferentes da história escrita, uma vez que esta também seja subjetiva, e seu sujeito escreve iluminando aquilo que julga importante e verdadeiro. A maior diferença está no próprio suporte:

(...) criações e invenções – de personagens, incidentes, acontecimentos, momentos, cenários – (...) tanto a mídia quanto o gênero garantem que tal invenção está intimamente envolvida em cada momento na tela. Isso se deve em parte a restrições temporais, à necessidade de comprimir grandes acontecimentos em sequências curtas; em parte, à avidez da câmera, que exige uma especificidade de detalhes superior ao conhecimento de qualquer historiador a respeito de um cenário ou incidente do passado” (ROSENSTONE, 2010, p. 50, em referência a Nathalie Davis).

Partimos então da análise do filme como documento. Os critérios de escolha não privilegiaram o conteúdo do filme nem seu valor artístico ou estético. Foi a soma dessas diferentes mensagens que nortearam nossa atenção.

Chamamos de crítica externa o levantamento que fizemos do período de produção e de lançamento do filme, da ficha técnica, do público alvo; a biografia dos produtores, o lugar de sua obra na história do cinema angolano. Esta metodologia nos foi útil para analisarmos o conteúdo social em que o filme foi feito, seu lugar de fala, e o resultado desta análise é apresentado no capítulo I. E chamamos de crítica interna a análise do conteúdo, tanto o explícito, o que foi dito de forma direta, quanto o conteúdo implícito, as entrelinhas, o que os produtores queriam que chegasse ao espectador, mas que não foi dito de forma direta. Incluímos aí também a análise da utilização do cinema como veículo formador de opinião, feita de forma intencional. Ao fim deste processo, os filmes se constituíram em documentos historiográficos (NOVA, 1996).

Fizemos então uma análise e interpretação desses conteúdos apreendidos em cada filme utilizando os conhecimentos histórico-sociológicos acerca da sociedade que o produziu, observando o que de novo eles apresentaram para a compreensão histórica desta. Lembramos que o sentido do documentário não é uma significação inerente ao mesmo, foram as hipóteses

de investigação que nos permitiram delimitar certos conjuntos significantes, “placas de coerência”, as comparáveis trabalhadas por nós nos capítulos II, III e IV.

Em nosso trabalho levamos em conta uma dimensão importante do estudo do cinema-história, que é análise da obra enquanto criação, individual ou coletiva. O cinema, assim como a história, possui um sujeito que o produziu, um lugar de fala, é um discurso. Reiteramos esta observação porque os trabalhos mais tradicionais sobre cinema e história dedicam mais atenção a explicar porque os filmes históricos refletem o momento em que foram realizados do que a analisar como mostram essa realidade. Poucos estudiosos do assunto consideraram a possibilidade de que os diretores tenham o mesmo direito que os historiadores de meditar sobre a história – o que não significa, em absoluto, chamá-los de historiadores (ROSENSTONE, 1997).

Porém acreditamos que não exista uma única maneira de se fazer história “verdadeira”, seja lá o que esta palavra signifique em relação ao discurso histórico. (ROSENSTONE, 2010). A forma literária não é a única maneira de abordar a verdade de uma época. Podemos sugerir que filmes históricos e documentários “já vem fazendo história, *se, com a expressão “fazer história”, indicarmos não uma participação naquele discurso tradicional (algo que os filmes claramente não podem fazer), mas uma tentativa séria de dar sentido ao passado*” (grifo do autor, ROSENSTONE, 2010, p. 62).

Outro ponto bom para se pensar é a questão da relação entre palavra e imagem:

O que ocorre à história quando transformamos as palavras em sequências fílmicas? O que acontece se as imagens vão mais além da informação subministrada pelos textos? Porque sempre julgamos um filme em função de sua exatidão em relação à história livresca? É verdade que uma palavra possui qualidades que não estão ao alcance de uma imagem, mas por que não estabelecemos o contrário? Não é certo que uma sucessão de fotogramas pode transmitir ideias e informação que não podem ser expressas mediante palavras? (ROSENSTONE, 1997, p. 15)⁹. (tradução livre)

Existem muitas diferenças de funcionamento entre palavra e imagem. Como exemplo, a palavra possui a capacidade de conter muita informação em um espaço pequeno, podendo criar abstrações, como “revolução” ou “progresso”, e que estas nos reportam ao passado simbolicamente, e não de forma literal. O filme não tem esta capacidade, porém, pode

⁹ “¿Qué le ocurre a la historia cuando transformamos las palabras en secuencias fílmicas? ¿Qué sucede si las imágenes van más allá de la información suministradas por los textos? ¿Por qué siempre juzgamos un film en función de su exactitud respecto de la historia livresca? Es verdad que una palabra posee cualidades que no están al alcance de una imagen pero ¿Por qué no planteamos lo contrario? ¿No es cierto que una sucesión de fotogramas puede transmitir ideas e información que no pueden ser expresadas mediante palabras?”

resumir, generalizar e expressar com imagens através de condensação, síntese e simbolização; com sons que podem sublinhar, contradizer ou criar estranhamento às imagens, e, inclusive, com informações textuais, como nos diálogos.

Não podemos nos esquecer do tempo de duração viável para um filme, que levou o espectador a subentender uma série de convenções, como a condensação de fatos ou personagens em um só; o deslocamento de um período de tempo para outro; sentimentos demonstrados pelos atores que dificilmente seriam do personagem em questão; diálogos criados para facilitar o entendimento e o desenrolar dos acontecimentos; eventos que levaram até mesmo muitos anos acontecendo, espremidos e condensados em intensos minutos – tudo para que pudéssemos experimentar, vivenciar o passado no presente.

Vivenciar sentimentos de outros, outras vidas, outros tempos e lugares. Entendemos que cabe a nós, historiadores do cinema, a função de aprender a ler esta linguagem, e colocá-la em diálogo com “o *discurso histórico* mais amplo. (...) o filme estabelece uma relação, um reflexo, um comentário e/ou uma crítica com o corpo já existente de dados, argumentos e debates sobre o tópico em questão” (ROSENSTONE, 2010, p. 65).

Entendemos que a história, inclusive em sua forma escrita, é uma construção, e não um reflexo direto,

É um produto cultural e ideológico do mundo ocidental em um momento de seu devir; dita ciência não é mais que uma série de convenções para pensar o passado; (...) a linguagem escrita só é um caminho para reconstruir a história, um caminho que privilegia certos fatores: os feitos, a análise e a linearidade. Conclusão: a história não deve ser reconstruída unicamente no papel. Pode existir outro modo de conceber o passado, um modo que utilize elementos que não sejam a palavra escrita: o som, a imagem, a emoção, a montagem (ROSENSTONE, 1997, p. 20).¹⁰ (tradução livre)

A história feita em imagens em movimento, com som, música e texto, elementos que podem se apoiar ou se opor entre si, provoca uma experiência sensitiva, uma percepção de alcance muito diferente ao da história escrita, capaz de representar uma mudança importante na maneira de se refletir sobre o passado. A produção de um filme vai além da construção de um passado a partir de vestígios e fontes escritas.

¹⁰ “(...) es un producto cultural e ideológico del mundo occidental en un momento de su devenir; Dicha ciencia no es más que una serie de convenciones para pensar el pasado; (...) el lenguaje escrito sólo es un camino para reconstruir historia, un camino que privilegia ciertos factores: los hechos, el análisis y la linealidad. Conclusión: la historia no debe ser reconstruida únicamente en papel. Puede existir otro modo de concebir el pasado, un modo que utilice elementos que no sean la palabra escrita: el sonido, la imagen, la emoción, el motage”.

Em certo sentido, é claro, tais filmes são uma total invenção, uma série de sequências e imagens de eventos passados criadas com atores, cenários e locações para serem capturadas em um filme. Essa convenção para contar o passado na tela certamente é artificial, mas, se pararmos para pensar a respeito, não é mais artificial do que a nossa convenção atualmente aceita - palavras impressas em uma página. Devemos nos lembrar que tais palavras também não são o passado, mas apenas uma maneira de evocar, indicar, discutir e analisar o passado – e, assim, transformar os vestígios no que chamamos de história (ROSENSTONE, 2010, p. 64).

Imergindo mais a fundo na linguagem cinematográfica do documentário, constatamos que, reais ou fictícias, as personagens colocadas no centro das tramas em questão, processos históricos vivenciados na cidade de Luanda, não estão lá apenas para serem vistas. Tampouco os cenários e objetos, colocados em quadro para darem veracidade às cenas (e tão esquecidos pela escrita), estão ali ao acaso – são pretensos vestígios, materialidades que dão autenticidade, buscam provocar a sensação de realidade. O documentário nos faz crer que estamos assistindo à história. A intenção é fazer o expectador vivenciar, experimentar o sentimento, as emoções, ao mesmo tempo em que os personagens. Até porque, mesmo quando fictícios, os personagens das películas em questão não as impedem de provocar emoções verdadeiras nos expectadores, emoções ligadas a fatos históricos marcantes e traumáticos. Afinal, “a tarefa do filme é exatamente acrescentar movimento, cor, som e carga dramática ao passado” (ROSENSTONE, 2010, p. 62), a uma época, e de tal forma que esta seja significativa e nos afete em nosso presente. Esta experiência estética histórica pode ser tão forte e comovente ao ponto de ser capaz de conduzir ou reforçar a autoestima e um processo de resiliência naquele que lhes assiste e com eles se identifica.

Nos próximos capítulos convidaremos o leitor a perceber os filmes através de nosso olhar. Faremos uma viagem juntos, onde buscaremos enfocar nas obras aquilo que para nós é fundamental à história que pretendemos escrever.

1. A crítica externa: O documentário na história do cinema em Angola.

Através da análise das obras de Piçarra (2013), Matos (2006), Abrantes & Matos Cruz (2002), Carvalho (1997) e do artigo de Bartolomeu (2010) foi possível identificar alguns importantes elementos de construção da linguagem cinematográfica angolana contemporânea, a transição de seus produtores e respectivos objetivos, do período colonial à época de realização dos documentários em questão. Da mesma forma esse esforço nos ajudou a definir o momento a partir do qual podemos falar de um cinema nacional angolano.

Segundo afirmou Kiluanje Liberdade¹¹, em entrevista exclusiva, a maior influência dessa produção artística terá sido a tradição que se criou a partir da filmografia colonial. Faz-se, portanto, mister, conhecermos esta trajetória. Gostaríamos de esclarecer *a priori* que as obras citadas foram estudadas por nós enquanto história do cinema, a análise dos filmes mencionados foi feita por seus autores.

Maria do Carmo Piçarra, especialista em cinema de propaganda e cinema colonial (ISCTE/UL), inicia seu artigo da seguinte forma: “Quando o cinema nasceu, em Angola, não foi um cinema angolano. Durante décadas não existiu cinema angolano”. O cinema surge em Angola a partir da dificuldade de Portugal em ganhar a opinião pública, após a I Guerra Mundial: era o cinema usado como arma de propaganda colonial (PIÇARRA, 2013, p.15).

Apenas alguns raros registros de imagens em movimento, feitos em terras angolanas pelos próprios portugueses, estas obras tinham o intuito de mostrar a importância da participação de Portugal e Angola naquela guerra (1913 a 1916).

Nas duas décadas que se seguiram, 1920 e 1930, as obras produzidas pelos portugueses em sua província do ultramar tiveram outro objetivo, mostrar o desenvolvimento das colônias e suas riquezas naturais (ABRANTES, MATOS CRUZ, 2002). Os nativos faziam, quando muito, parte da paisagem, não existindo enquanto sujeitos, o que mostra o entendimento deste lugar de observação sobre os mesmos. Esses filmes nos possibilitam comparar e inferir a gigantesca mudança na geografia humana e urbana daqueles tempos até o presente.

Segundo Patrícia Ferraz de Matos, antropóloga e doutoranda do Instituto de Ciências Sociais da Universidade de Lisboa, os primeiros filmes feitos em Angola foram portugueses, com o objetivo de “estudarem, formarem quadros coloniais e darem a conhecer as colônias e seus habitantes” (MATOS, 2006, p. 69) - um suporte para propaganda do almejado Império Colonial, naquilo que chamou de “sétima arma do colonialismo em ação”. Essas imagens

¹¹ Produtor e diretor de documentários em Angola contemporâneo.

apresentavam o olhar do colonizador, guiadas por seus interesses e mostravam, portanto, qualquer coisa menos o que eram de fato e como se viam os habitantes dessas regiões.

Gostaríamos de lembrar que não existia uma tradição cinematográfica em Portugal. O cinema nacional português surgiria de forma incipiente a partir de 1926, e apenas em 1948 teve promulgada sua primeira lei de proteção. Entre as principais produtoras da época estavam a Invicta Film, montada com técnicos franceses, e a Tobis Portuguesa, instalada com o sistema Tobis Klang Film, com tecnologia alemã (MATOS, 2006). França e Alemanha foram, portanto, as principais influências da linguagem cinematográfica portuguesa.

Havia algumas críticas quanto à utilização do cinema naquela época. Matos cita um artigo do periódico *A Província de Angola*, publicado em 15 de agosto de 1934, na qual o escritor Viana Costa acusa os produtores de então de apresentar primordialmente imagens lúdicas, como caçadas. Nos filmes analisados por nós, não percebemos sequer vestígios deste passado, quando Angola aparece muito longe de uma vida urbana, fora de qualquer inclusão num mundo globalizado. Para Costa, o cinema deveria servir como propaganda do potencial econômico das colônias africanas para os próprios portugueses, opinião que parece ter sido acatada durante o período do Estado Novo (1933 a 1974). O documentário se prestava muito bem para estes fins, pois dava uma impressão de realidade ao espectador. Assim começava-se a se configurar o formato que se tornou característico do cinema angolano até o período de produção das nossas fontes.

O documentário, aliás, aparece como forma econômica e viável para esta arte ainda não suficientemente desenvolvida em Portugal. Esta parece ser outra razão para que este formato continue dominando a cena do cinema produzido em Angola.

Os pequenos filmes que mostravam o comportamento dos nativos em seu “habitat” tinham o mesmo objetivo e eram construídos da mesma forma que as fotografias do período feitas dos negros: o ângulo, a postura, a própria interferência do observador constrangendo o observado levavam “à condução de uma imagem pré-concebida”, que buscava demonstrar a inferioridade dos negros, ou qualidades que justificavam sua dominação, sua utilização como mão-de-obra escrava ou sub-remunerada. Mas já aqui há a presença dos nativos como sujeitos, mostrados de forma preconceituosa e ignorante.

A partir de um indivíduo, considerado representativo, todos os indivíduos do grupo eram dados como estudados e as análises conduziram a elementos que, supostamente, permitiriam a tipificação dos indivíduos e permitiriam encontrar o lugar de cada um deles numa grelha classificatória anteriormente definida. Por outro lado, a fixação do *outro* numa imagem, fotografia ou grelha pode não nos dizer tanto sobre quem esta aí

representado, mas sim sobre quem está a dirigir a representação. (...) é no ato de dar a conhecer o indivíduo que é feita a discriminação; ele não está ali de livre vontade, não entra na montagem do processo e, provavelmente, nem se identifica com o produto final (MATOS, 2006, p. 82).

Entendemos que havia nessa filmografia a intenção de construir uma narrativa de identidade do angolano pelo colonizador. Em nossas fontes constatamos o oposto: um olhar do angolano sobre si mesmo afirmativo e orgulhoso, apesar da não negação do estado de vulnerabilidade. Assim, o que vemos é mais o olhar do fotógrafo sobre o retratado, do que o retratado propriamente dito, nas obras produzidas em Angola nas décadas de 1930 a 1960. Por essa razão consideramos tão importante dar voz aos cineastas angolanos – queremos verificar o olhar que vem de dentro, do próprio umbigo desta nova sociedade que se constitui no país após as guerras.

Portanto, o objetivo da *Missão Cinematográfica a Angola* (1930), e depois da *Missão Cinematográfica às Colônias da África*, instituição ligada à Agência Geral das Colônias (AGC), foi produzir documentários de propaganda sobre a colonização, tendo passado por todas as colônias africanas, inclusive Angola. Foi um trabalho importante para a metrópole, pois, afinal, “a existência e permanência do ‘império’ eram importantes porque eram a razão de ser da nacionalidade portuguesa e, por outro lado, permitiam instituir a hierarquia entre a metrópole e as colônias, reforçando o poder da primeira” (MATOS, 2006, p. 99).

A AGC era vinculada ao Ministério das Colônias, e seguia uma tendência europeia, de modo geral, ao uso do cinema com estes fins (PIÇARRA, 2013). Da mesma forma, em nossas fontes, constatamos o uso do cinema inclusive como veículo de afirmação do nacionalismo, porém, agora, da nação Angola.

Percebemos na ausência de sujeitos, no vazio das cenas nas primeiras narrativas fílmicas coloniais, a incapacidade de percepção e aceitação do outro por parte deste olhar português. E podemos inferir que, em seus primórdios, quando era produzido com fins de dominação da metrópole sobre suas colônias, o cinema feito em e sobre Angola foi utilizado como veículo de construção de uma identidade numa narrativa unilateral.

Em seu livro, José Matos-Cruz¹² e José Mena Abrantes¹³, *Cinema em Angola* (2002), os autores propõem-se a traçar a trajetória da produção cinematográfica de seu país, desde o período colonial até a década de 1990. Eles fazem uma cronologia que nos permite localizar, na régua do tempo, as principais produções feitas em e sobre Angola. Este trabalho está

¹² Investigador, sobre o cinema angolano da Cinemateca Portuguesa.

inserido na tendência da produção cultural do período que ele aborda, quando a maioria das realizações fílmicas do país foi produzida por instituições oficiais do Estado, sendo norteadas por sua política. Sob este aspecto, torna-se um texto fundamental para a compreensão desta cinematografia.

Abrantes e Matos Cruz relatam que o único filme de ficção feito na colônia teria sido *O Feitiço do Império* (RIBEIRO, Lopes, 1940). Nesse filme, ocorre a exaltação à colonização portuguesa, que seria muito melhor que a americana; à presença civilizadora da Igreja e ao nativo como ser da ‘natureza’, ingênuo e inocente; ao trabalho negro como forma de assimilação do mesmo; aos negros trajados com roupas ocidentais como signo de maior civilidade, entre outros aspectos. E ainda assim, suas personagens são sempre secundárias, sem relevância para o enredo.

No entanto, percebemos aqui alguns elementos novos, a saber, a presença da Igreja, que se mostrará fundamental em nossas fontes, e o processo de ocidentalização vivido pelas populações locais, neste momento histórico, visto como benéfico pelos produtores do filme, e como opressivo pelos autores do livro. É o momento quando o cinema feito em Angola imprime em seus fotogramas a cultura ocidental se inserindo no modo de viver angolano.

Em 1951 a AGC¹⁴ passava a se chamar Agência Geral do Ultramar (AGU), e ficava responsável também pelo turismo, rádio e televisão. Nesta época, Felipe Solms e Ricardo Malheiros¹⁵ trabalhavam para a AGU, e contrataram o operador de cinema João Silva para filmar documentários em Angola. Silva se radicaria na então colônia, e, a partir de 1953 passaria a filmar por conta própria. Mas “A independência na escolha dos temas não se apresentava como algo premente e já então assume, quando questionado sobre que filmes realizarão breve: ‘Todos os comentários que o Governo Geral de Angola e os Departamentos Oficiais nos encomendem, quer por concurso, quer por encomenda directa’” (PIÇARRA, 2013, p. 26).

Por esta razão é considerado por Piçarra o pioneiro do cinema angolano: terá sido o primeiro cineasta a produzir a partir de Angola, radicado em Angola, e, segundo ela, angolano, portanto. Participou de muitos dos filmes feitos por portugueses e estrangeiros na região, como Ettore Scola, Jean Leduc e Jean-Noël Pascal-Angot. Consideramos controversa a opinião da autora, pois, além de não ter nascido em Angola, não tinha independência no que

¹³ Jornalista, foi responsável pelo setor de informação e divulgação da Cinemateca Nacional angolana. Desde 1993 ocupa o cargo de assessor de imprensa do presidente angolano.

¹⁴ Agência Geral da Colônias.

¹⁵ Solms e Malheiros foram dois dos mais importantes produtores do cinema português nos anos 1950/60.

diz respeito à temática e tecnicamente sua linguagem era estrangeira, como ele mesmo afirmou.

Percebemos que houve naquilo que Piçarra chamou de “pioneirismo” uma mudança no ângulo da objetiva, mas sem uma contribuição para a construção de uma nova narrativa de identidade angolana, ao contrário. Foi um período marcado pela política da Lei Orgânica do Ultramar (1953), que abandonava os conceitos de império e colônia e buscava criar a noção de unicidade do território português: “Ao conceito de império sucede o de nação pluricontinental em que todos os territórios são Portugal e constituem a nação” (PIÇARRA, 2013, p. 22). Até então a miscigenação era indesejável, e o racismo era aberto. O regime salazarista assimilaria o luso-tropicalismo¹⁶, defendendo o multiculturalismo.

Existe um amplo debate acerca do assunto no qual essa teoria é bastante criticada. Não nos aprofundaremos na questão, pretendemos apenas averiguar a forma pela qual Portugal procurou usar o cinema como propaganda para a formação de uma suposta identidade portuguesa em ultramar. Constatamos o modo como a história do cinema caminha ao lado da história do país, quando vemos o novo discurso do Estado português se fazer reproduzir na produção fílmica de sua colônia.

Como podemos notar, tratava-se de um cinema português, feito em Angola, e não de um cinema angolano, feito por angolanos. Era ainda o cinema-propaganda, com fins políticos, usado para fortalecer a dominação colonial. Afirmava-se uma identidade e uma nacionalidade, porém portuguesas em que o colonizado estava colocado numa palheta hierárquica abaixo do colonizador. Ao final de *Uma jornada histórica – do terrorismo no Congo à manifestação em Lisboa* (Lopes Ribeiro e Perdigão Queiroga, 1963), com imagens da comemoração do Dia da Raça no Terreiro do Paço, ouve-se um discurso de Salazar: “Angola é uma criação portuguesa e não existe sem Portugal [...] não há angolanos, mas portugueses de Angola” (PIÇARRA, 2013, p. 34).

Por estas razões não reconhecemos o surgimento do cinema angolano, ou de seus pioneiros, apenas no fato desse estar sendo produzido por residentes no país, como a autora em questão. Os documentários que tomamos como fontes afirmam justamente o contrário das obras do período supracitado: que Angola não é Portugal, mas um país livre. Quem nasce em Angola não é português, mas angolano. Defendemos a opinião de que somente a partir desse reconhecimento por parte dos produtores é possível falar de um cinema angolano.

¹⁶ Teoria do sociólogo brasileiro Gilberto Freire, que sublinhava a capacidade de adaptação do português e sua cultura a ambientes tropicais.

Os filmes coloniais portugueses, em termos técnicos, eram muito deficientes. Alegando ser esta a razão para a ineficiência da propaganda do governo, em 1963 a International Audio-Vision (IAV), com sede em Bruxelas, assina um contrato com o Secretariado Nacional de Informação (SNI), visando à produção de nove filmes, dos quais quatro sobre Angola.

Os filmes são organizados como reportagens. Revelam qualidade na execução técnica e uma linguagem moderna inexistente nos filmes de propaganda colonial estritamente política feita por portugueses. Mostrar o progresso, o desenvolvimento e a modernidade de Angola, além da multirraciedade existente, são os eixos à volta dos quais se organiza a realização dos documentários que, através dos seus supostos repórteres, fazem eco ao luso-tropicalismo apregoado (PIÇARRA, 2013, p. 38).

Nota-se, portanto, que o Novo Cinema português que começava a ser feito naquele momento, como *Os Verdes Anos* (Paulo Rocha, 1963) ou *Belarmino* (Fernando Lopes, 1964) não influenciariam a produção cinematográfica feita em Angola de então – lá, as películas de qualidade estavam sendo produzidas por belgas, e acabaram servindo de modelo ao tipo de documentário que se produziria no período. Houve, portanto, uma mudança qualitativa e o uso de uma linguagem moderna na produção local.

A partir da década de 1970, o olhar norteador das câmaras em Angola começaria a mudar mais uma vez. O cinema passava a servir de testemunho etnográfico de diversas regiões de Angola, buscando sobressaltar o exótico, mitos e rituais como a circuncisão, a iniciação à puberdade, o casamento, etc. A exemplo podemos citar *Esplendor Selvagem* (Antônio de Sousa, 1972).

Mena Abrantes e Matos-Cruz apontam este momento como o nascimento do cinema angolano, quando foram produzidos “pequenos documentários sobre a actividade guerrilheira anti-colonial, realizados pelo Departamento de Informação e Propaganda do MPLA (Movimento Popular para a Libertação de Angola)” (ABRANTES, MATOS-CRUZ, 2002, p. 21).

Sob o ponto de vista temático, de intencionalidade, de objeto e de objetivos, identificamos realmente uma grande mudança. Já não seria mais a narrativa do olhar do colonizador sobre o colonizado, mas um discurso do sujeito que busca a si mesmo.

O uso do cinema como forma de gerar o testemunho da existência de diferentes grupos étnicos, e do mesmo modo, os filmes que apresentavam a narrativa da guerra civil angolana, do ponto de vista do MPLA, serviram aos interesses políticos do Movimento. A busca da construção de um passado lúdico, somado à guerra, aparece na produção discursiva do cinema

angolano do período como afirmação da nacionalidade, e, por conseguinte, de uma identidade comum. O Movimento fazia no cinema aquilo que aprendeu: propaganda.

Podemos identificar, portanto, a construção de um discurso indentitário através do uso do cinema como propaganda, em três momentos distintos: no período colonial, no pós-independência e o período que se iniciaria com o fim da guerra civil, como veremos mais adiante.

Os filmes analisados por nós igualmente buscam afirmar uma identidade, porém não mais a partir de um passado étnico com traços comuns; antes percebemos que a diferença étnica é, em si, elemento constituinte nesses discursos de construção da identidade luandense moderna. Esta é a razão pela qual, em nossos estudos, não nos ativemos aos traços diferenciais interétnicos, mas sim à análise do produto dessa hibridização, que somada às heranças ocidentais estão possibilitando um processo de resiliência dessa sociedade, e constituindo um discurso de construção de identidade. A guerra está presente todo o tempo, representada em nossas fontes como trauma comum, passado comum, não mais como ato heroico de bravura nacional.

A filmografia do período que se iniciou logo após a independência (1975) foi marcada por obras que buscaram sublinhar a incompreensão da sociedade africana por parte dos portugueses, já presente em (*Monangambée*, Maldoror, 1971), mas, sobretudo, pela tomada de consciência de angolanos na direção de sua independência. São muitos os filmes do período que abordam este tema, principalmente aqueles realizados assim que o MPLA chegou ao poder. Mudara o lugar de fala, o produtor, o olhar e o objetivo do cinema produzido em Angola, mas, no entanto, sua linguagem continuava a mesma: um cinema no qual o documentário predominava, tendo a propaganda como fim último.

A Promocine, primeira cooperativa angolana de cinema, foi criada a partir de um grupo oriundo da antiga Cinangola, que promovia cursos intensivos de imagem, som, laboratório, etc., e a Televisão Popular de Angola (TPA), ambas ligadas ao governo. Na verdade, houve um acordo efetuado em Portugal, na transição para a independência, em que a pasta da informação ficaria a cargo do MPLA, e, desta forma, também a TPA. A primeira transmissão deu-se em outubro de 1975, um mês antes da independência. Procuraram-se, entre os militantes, aqueles que conseguiam de alguma forma trabalhar com câmaras e nagra¹⁷ disponíveis. Mais uma vez, contaram com a orientação de uma equipe estrangeira, desta vez

¹⁷ Nagra era um aparelho utilizado para gravação de sons sincronizados às imagens, quando não havia tecnologia que já incluía a banda sonora.

francesa. Havia angolanos participando e orientando o que se filmava, apesar de não terem ainda técnica. Vemos, sim, como o autor localiza o momento da transição:

Assim se poderá resumir, em nosso parecer, o surgimento do cinema angolano desde que não se perca de vista a participação de militantes nacionalistas nas filmagens de documentários realizados por cineastas estrangeiros na frente da Luta de Libertação. À cinematografia angolana está ligada, como se vê uma característica predominante: a da urgência (CARVALHO, 1997, p. 9).

Como se vê, segundo o próprio autor, é uma narrativa construída por “cineastas estrangeiros na frente de Luta de Libertação”, e por esta razão percebemos, nesse momento, a gestação de um cinema angolano propriamente dito.

Ruy Duarte de Carvalho dedica-se a realizar filmes etnográficos. Além de cineasta e literato, o autor é antropólogo, e como tal expõe suas teorias acerca de identidade, cultura, política, literatura e, é claro, cinema. Como os autores anteriores, ele possui relações com a esfera política e cultural constituída pelo MPLA, o que nos ajuda a construir seu lugar de fala.

Nos filmes angolanos produzidos para os circuitos de cinema e festivais, até os anos 2010, encontraremos a parceria de Angola com outros países, coproduções, tanto financeira quanto técnica e estética.

Duarte fala de uma urgência na construção de um discurso cinematográfico que, como se vê, está ligada à busca de formação de uma identidade nacional. Produz-se uma filmografia sobre etnicidades regionais com cunho socialista que tinha para eles uma importante função. Era o cinema servindo, ele mesmo, como capaz de representar uma força criadora de fé na nova pátria que surgia, gerando confiança e otimismo, elementos fundamentais no processo de resiliência de uma sociedade (CYRULNIK, 2009).

Nos filmes por nós analisados ainda encontramos uma construção narrativa onde o nacionalismo é representado como elemento aglutinador, como traço fundamental desse processo, criador de identidade. Porém essa nação não seria mais a mesma que aquela promovida pelo MPLA à época de Ruy Duarte.

Neste período também foram feitos filmes sobre temas político-militares, sobre a história do MPLA desde sua criação, festas de libertação e toda sorte de exaltação à formação do Estado Angolano em títulos como, por exemplo, *Resistência popular em Benguela* e *Aprender para melhor servir* (ambos de Antônio Olé 1975/76) ou *Velhos tempos, novos tempos* e *A luta continua* (de Asdrúbal Rebelo, 1974/75).

Havia também uma preocupação do Estado em valorizar a cultura tradicional dos povos angolanos em todos os seus aspectos, expressa no 3ª Plenário do Comitê Central do MPLA, tendo também repercussão no meio audiovisual.

Procuramos analisar em nossos filmes a forma como seus autores percebem a atuação do Estado em sua época, se negativa ou positiva, e quais elementos estão ocupando este espaço de criação de uma narrativa identitária, no momento em que foram produzidos. Procuramos entender de que se orgulham e que manifestações culturais valorizam.

Mariano Bartolomeu¹⁸ é um jovem cineasta, produtor e realizador. Em seus artigos, ele faz questionamentos mais próximos de nosso recorte cronológico, em comparação às primeiras obras citadas. Percebemos que há uma mudança no conteúdo do discurso, pois escreve após uma imensa transição política e econômica da sociedade. Podemos perceber que, a partir de então, surge um novo cinema produzido no país.

Bartolomeu aponta os anos de 1977/78 como tendo sido os mais produtivos da história do cinema de Angola, cujo carro-chefe foram os documentários de Ruy Duarte. A principal proposta do cineasta era representar a resistência, a reconstrução (ou construção) da sociedade e também retratar sua militância. Há um reconhecimento deste autor quanto ao nascimento do cinema angolano naquele momento, no que compartilha da opinião de Duarte de Carvalho, de Abrantes e Matos-Cruz. Apesar da produção do período ter sido feita por equipes compostas de muitos estrangeiros, compreendemos esse entendimento, pois a própria criação de obras cinematográficas na contemporaneidade transpõe fronteiras. O formato documentário permaneceria, a função do cinema como instrumento de propaganda também, mas havia aqui uma mudança na intenção, na autoria.

Havia também os filmes de Antônio Olé, do mesmo período, e que se voltavam para a temática cultural. Neste mesmo momento, formava-se a equipe Angola – Ano Zero, que tinha como núcleo os irmãos Henriques (Francisco, Carlos e Vitor), produtora de obras explicitamente políticas, ligadas aos problemas de defesa e segurança do país. A intenção do Ano Zero era “acompanhar a nível cinematográfico o nascimento e desenvolvimento da Nação Angolana” (ABRANTES, MATOS-CRUZ, 2002, p. 31).

Como se pode observar, todas as investidas em realizações cinematográficas do período tiveram a preocupação de construir uma narrativa de identidade, sugerindo uma união, buscando estimular a autoestima e o otimismo, mesmo que ligadas à política, seja como propaganda ou intervenção.

¹⁸ Entrevista dada durante o Festival Nacional de Cinema em Luanda (FICLUANDA) em 2008.

No ano de 1978, a Promocine se dissolveu, doando seus bens para o recém-criado Laboratório Nacional de Cinema (LNC), uma empresa estatal. Foi criado, também, o Instituto Angolano de Cinema. O primeiro tinha como objetivo produzir cinema, enquanto que o segundo traçava as políticas que este devia seguir. Foi um período marcado pelos documentários e por jornais de atualidades. O Estado estava, então, forte e politicamente engajado na indústria cinematográfica, utilizando o cinema como “instrumento de mobilização ideológica e de comunicação de ideias ao público” (BARTOLOMEU, 2008).

Mas os anos que se seguiram vieram demonstrar que a criação destes órgãos não foi suficiente em termos de infraestrutura e de capacidade de mobilização, levando o setor a uma estagnação.

No entanto, não devemos esquecer que, neste período, Ruy Duarte de Carvalho produz *Presente angolano, tempo mumuíla* (1979). Importante para a cinematografia nacional, a obra reunia, em dez filmes, imagens e sons dos povos *mumuílas*¹⁹ apresentados como em seu cotidiano, com seus hábitos e sua cultura. Em paralelo, essa produção pretendeu registrar o encontro de valores tradicionais com o socialismo, o encontro com estudantes da Faculdade de Letras, e da medicina tradicional com a moderna (ABRANTES & MATOS-CRUZ, 2002).

Em nossos filmes, verificamos que a cidade de Luanda nos é apresentada como uma grande arena, ela em si personagem, onde valores tradicionais abraçam-se com a modernidade. A hibridização cultural é representada como a própria identidade angolana, numa apoteótica comemoração.

Durante o período de 1982 a 1985, segundo Bartolomeu e Abrantes & Matos-Cruz, houve um recuo da produção cinematográfica. Ambos apontam como principal causa o surgimento da televisão, economicamente mais barata, e que ainda chegava com mais facilidade ao público. Mas esses autores não atentaram ao fato de que, a partir de 1981, a guerra civil se exacerbava. A UNITA cada vez mais contava com o apoio da África do Sul e do governo Reagan, dos EUA.

O governo do MPLA reagiu energicamente, voltando a maioria de seus investimentos para a guerra, comprando armas, suprimentos e pagando soldados. Todos os outros setores do país, como a saúde e a educação, ficaram imensamente prejudicados. Para agravar o problema, houve uma queda acentuada no preço do petróleo entre 1985-1986. A arte e a cultura, e, como parte dela, o cinema, neste momento, foram tidos como supérfluos.

¹⁹ Mumuíla é um povo pouco conhecido, até mesmo em Angola. São pastores de gado e possuem uma cultura singular, como a forma de se vestir e sua culinária.

Nesses anos, foram produzidos apenas três filmes: *Conceição Tchiambula, um dia, uma vida* (OLÉ, 1982), sobre a vida de uma camponesa que é obrigada a migrar de sua região para sobreviver, temática bastante pertinente e representativa do período; *Nelisita* (CARVALHO, 1982), inspirado em duas histórias de tradição oral *nyaneka*, que seguia a proposta de seu realizador em construir discursos de memória; e *Memória de um dia* (FORTUNATO, 1982), que narra o longo período de exploração e violência colonialista, com ênfase na expropriação de terras e migração forçada destas populações (ABRANTES & MATOS-CRUZ, 2002).

Por meio desses autores, podemos observar que já então a migração, a desterritorialização e a reterritorialização das populações do país estavam presentes no cinema angolano. E este é um dos traços ainda muito presentes nos dois filmes que analisamos.

Sobre este período, os autores afirmam que “a importância do cinema no contexto do desenvolvimento econômico-social do país já por diversas vezes foi reconhecida e reafirmada em documentos orientadores do Partido no Poder e no Estado”, e que apesar da recuperação das salas de exibição no país ser insuficiente, os angolanos viam mais filmes produzidos por e para eles (ABRANTES & MATOS-CRUZ, 2002, p. 49).

Em 1985, a única produtora de cinema existente era o LNC, e esse mudou sua sede, tendo sido seu acervo destruído ou perdido no processo. A crise financeira pela qual o país atravessava, devido à queda dos preços do petróleo no mercado mundial, paralisou a empresa. Existiam todas as condições, materiais, técnicos, de ideias e interesse, mas também havia, por parte do governo, “a vocação, confirmada pelo tempo, de tudo controlar e tudo espalhar. Foi aí que o sonho começou a espalhar até ao colapso quase total” (ABRANTES & MATOS-CRUZ, 2002, p. 54).

Uma nova geração de cineastas angolanos nasceu no início dos anos 90, quando o setor privado decidiu assumir a indústria cinematográfica. Porém, este nunca se mostrou suficientemente forte e capaz de substituir o papel do Estado nesta função. A produção cinematográfica angolana segue carecendo de investimento externo.

Hoje existe em Angola uma estrutura central, o Instituto Angolano de Cinema, dos Audiovisuais e Multimédia (IACAM), criado em 2003 pelo Ministério da Cultura, que busca fomentar o setor em todos os níveis, desde a criação de salas de projeção quanto à cobrança de uma atuação mais incisiva do Estado, inclusive no que diz respeito às leis de incentivos fiscais, que até o momento da realização de nossas fontes não existiam (BARTOLOMEU, 2008).

Outro problema relevante para a existência de uma produção cinematográfica no país é a existência de mercado consumidor. Em Angola, não existe uma classe média, por excelência a consumidora desse setor cultural. No entanto, esse fato não foi citado por nenhum dos autores estudados.

Verificamos, assim, que, se no período socialista, o Estado financiou e condicionou o conteúdo dos filmes, o mesmo não acontece no período capitalista – ao menos, não da mesma forma. Existe ainda a participação financeira do Estado, mas não o monopólio. Averiguamos, em nossas fontes, que no período abordado já era possível que se fizessem críticas ao governo (MPLA), porém, de forma velada.

Como podemos perceber, o formato de documentário está presente desde as mais remotas imagens em movimento feitas em território angolano, e através dele sempre se buscou a construção, a afirmação ou a reafirmação de identidades, usado ora como propaganda, ora como gesto resiliente. O documentário tornou-se a linguagem mais tradicional do cinema, e a produção de filmes ficcionais só começou a aumentar no período que se segue, após 2008, mesmo assim timidamente, pois a produção de modo geral, voltou a estagnar. Usado como forma de comunicação de massas, num país cuja maioria é analfabeta, o cinema está presente na história de Angola de forma marcante.

A maior diferença entre o cinema produzido quando da independência do país e o que é feito hoje (2015) é a maior liberdade no sentido temático e criativo das produções, além da entrada da iniciativa privada no setor. O Instituto de Cinema é ainda muito recente e tem passado por transformações. Não havia uma lei do cinema aprovada para Angola até final de 2013, existia apenas no papel, não estando assinada. (LIBERDADE, 2013).

Em nossas pesquisas observamos que existe muita disparidade entre as obras produzidas atualmente, tanto em relação aos meios de produção, quanto qualitativamente. Inferimos que na maioria dos casos uma coisa é consequência da outra.

Citamos também a importância do surgimento dos festivais de cinema africanos para o desenvolvimento da sétima arte no continente, como o Festival Internacional de Cinema de Luanda (FicLuanda), que tem estimulado alguns incentivos. Mas sobre ele Kiluanje faz algumas ressalvas. Segundo ele, naquele momento, em Angola, toda a produção artística estava sendo vista com bastante “nacionalismo”. No entanto, ele não reconhece que haja uma identidade comum nacional nessa produção, uma vez que não existe o financiamento de um Instituto de Cinema por parte do Estado.

Os cineastas angolanos mais importantes são pessoas que como ele passaram imenso tempo fora, tendo, portanto, um ponto de vista também externo à realidade de Angola. Porém,

quase toda obra fílmica contemporânea possui influência estrangeira, uma vez que seus produtores possuem formação ou experiência internacional. O que ele traz de afim com os cineastas de sua geração é a busca da criação de um amálgama para a construção de uma identidade comum, partindo da premissa de serem pessoas com imensa particularidade (LIBERDADE, 2013).

Inferimos ser a pluralidade de identidades em si, paradoxalmente, um reconhecimento, um traço da identidade luandense.

Quanto à localização de sua obra na trajetória do cinema angolano, Ondjaki discorre:

A questão geracional no cinema angolano é interessante. Houve coisas muito importantes filmadas pelo Rui Duarte de Carvalho²⁰, como *Presente Angolano*, *Tempo Mumuíla*²¹, e outros desta geração. Depois há um período em que quase ninguém filma. Então aparece a Joanita, a Maria João Ganga²², que está desde 1991 com aquele roteiro, *Na cidade vazia*, mas ela só vai filmar em fevereiro de 2004. Depois filma o Zezé Gamboa²³, também com um roteiro muito antigo, e é produzido *O comboio da Canhoca*²⁴, do Orlando Fortunato²⁵. E por último surgem os miúdos, que somos nós, a tentar fazer uma coisinha ou outra com esses meios que temos. (...) Agora, existe um circuito paralelo, como o Dito²⁶, que está a filmar *Assalto em Luanda*, *Assalto em Luanda II*, *III*²⁷, é um gênio, não sei. Há uns outros que filmam nos bairros, com câmeras muito mais precárias, com limitações técnicas, mas que tem ideia estruturada e vale a pena ver, pra conhecer! E tem o Mario Bastos, um rapaz que fez agora um curta chamado *Alambamento*²⁸. Ele fez cinema nos EUA e tal, mas está muito atento a tudo e ajuda, partilha seu material e está a trabalhar com os outros.

²⁰ Escritor, cineasta e antropólogo angolano, Carvalho é uma referência como documentarista do primeiro momento do cinema em Angola.

²¹ Série de documentários etnográficos produzida por Carvalho, que tinha como objetivo refletir sobre o progresso e a cultura da sociedade angolana. Tornou-se um marco de sua época.

²² Ganga nasceu em Huambo, Angola, em 1964, e estudou cinema na L'École Supérieure d'Etudes Cinématographiques Libres (ESEC), Paris.

²³ Gamboa estudou no Liceu Salvador Correia, em Luanda, e começou seu trabalho na extinta RTPA (Rádio Televisão Popular de Angola) em 1974, aos 17 anos. Sua obra mais importante é o filme *O Herói*, vencedor do Sundance Festival para melhor filme estrangeiro, em 2008.

²⁴ O filme, rodado em 1989, narra uma história, ambientada em 1957, de 19 presos políticos que viajam num vagão fechado, rumo a Luanda, e que fica retido por três dias na estação de Canhoca. Por razões políticas o filme não foi mostrado por mais de quinze anos.

²⁵ Natural da cidade de Benguela (Angola), em 1946, Fortunato é formado em Ciências Geofísicas. Começou a realizar filmes em 1970, quando dirigiu "O mamadou 24". É um dos pioneiros do cinema de seu país.

²⁶ Dito formou-se na área de ficção pela Televisão Pública de Angola (TPA), e também na escola de cinema de Mahol, na França.

²⁷ A trilogia "Assaltos em Luanda" (2007, 2009 e 2011, respectivamente) são filmes de ação e ficção, onde o autor, através de seu olhar, pretende trazer ao público histórias do cotidiano da cidade, particularmente das zonas onde o cidadão vive em constante insegurança devido ao alto índice de criminalidade. São filmes que buscam uma narrativa mais comercial, fazendo uso de elementos como a trilha sonora de *Missão impossível* (PALMA, Brian de. EUA, 1996), e tomadas de ação do exército como em *Tropa de Elite* (PADILHA, José. Brasil, 2007).

²⁸ Mário Bastos mudou-se aos 16 anos para Nova Iorque, onde frequentou a E. F. Internacional Language School. Em 2006 formou-se na New York Film Academy (NYFA), no curso técnico de realização. Este curta conta a história do dia de entrega do Alambamento (pedido de casamento) por Matias, ao pai da sua namorada.

Kiluanje acredita fazer parte de uma terceira geração. Ele considera a existência de uma produção anterior a Rui Duarte e Antonio Olé, “documentaristas que trabalhavam para o Estado, que era na propaganda, no dito cine reportagem (...). Eles existem depois disso, e continuam a existir até hoje!” (LIBERDADE, 2013). Situa a Família Fazuma, realizadora de *Dreda*, como sendo da mesma geração que ele, e aponta para pessoas mais novas do que eles que já estão filmando em Angola, um cinema completamente diferente do que eles fazem.

Pensando na estética cinematográfica desta nova geração, Ondjaki afirma que Kiluanje tem uma estética própria, derivada do fato de ser Inês Gonçalves quem faz a direção fotográfica de todos os seus filmes, inclusive de *Oxalá*. Cita como exemplo as imagens paradas que aparecem no filme, como se fossem fotos, que seriam ideia dela. De resto, o realizador não identifica uma unidade estética em sua geração, apontando escolhas muito diferentes, como é o caso dos *Assaltos em Luanda I, II e III*, de Dito, alcunha de Henrique Narciso, e *Rostov em Luanda*, de Abderrahmane Sissako, que considera um outro estilo de documentário.

Segundo Kiluanje, existe uma busca por um cinema genuinamente angolano, cuja característica seria ter vários pontos de vista, de acordo com a formação de cada cineasta. Todos têm em comum o fato de viverem em Luanda no mesmo momento, quando a cidade se mostrava um caldeirão étnico. O cinema angolano estaria, então, no gerúndio – se formando (LIBERDADE, 2013).

Procuramos precisar o lugar de produção das obras, ou seja, quem as elaborou, a partir de qual estrato social, envolvimento intelectual e político dentro da sociedade angolana, com o intuito de compreender a subjetividade dos discursos – dos filmes em questão; enxergar através da lente que captou aquelas imagens, apreender suas escolhas, seus significados.

Os dois documentários que utilizamos como fontes foram produzidos neste período descrito acima, pelo que vem sendo chamada de Segunda Geração²⁹ de cineastas angolanos, que com alguma ajuda do Estado e muita vontade e esforço próprio vêm marcando o atual momento social, político e estético da produção cinematográfica de Angola. Ambos são documentários que buscam mostrar a vida dos jovens na complexa cidade de Luanda, após tantos anos de guerra.

²⁹ A Segunda Geração é formada por cineastas que, “já na ausência da pequena indústria do cinema no país, mais concretamente na falta de um laboratório especializado, insistiram em estudar e seguir a carreira da sétima arte”. PEDRO, Francisco. **Filmes de realizadores da segunda geração são exibidos no Centro Cultural Português**, 2009. Disponível em <[HTTP://jornaldeangola.sapo.ao/cultura](http://jornaldeangola.sapo.ao/cultura)>. Acesso em 09 jan. 2015. Mariano Bartolomeu também é citado neste artigo.

Oxalá cresçam pitangas – histórias de Luanda (2006) foi produzido e realizado por Ondjaki e Kiluanje Liberdade. Para mostrar a vida da juventude luandense do período, os produtores escolheram dez personagens, através dos quais o público entra em contato com as diferenças e semelhanças entre eles, as suas histórias, seus traumas e sua busca por identidade. A participação de Inês Gonçalves, responsável pela imagem, foi de extrema importância, como veremos adiante.

Os três faziam o papel de produtores, motoristas, diretores, entre outros, respondendo pela produção executiva a Kiluanje Liberdade KLIB/ Ondjaki. O filme foi feito em coprodução Angola/Portugal, com aproximados 62' de duração, em mídia Beta Digital, realização Direction, fotografia Cinematography. Contaram com o apoio da Somoil (Sociedade Petrolífera Angolana), A. Pimenta Comércio e Serviços Internacionais Ltda, e Tobis Digital. Foram apoiados institucionalmente pelo Governo Provincial de Luanda, IACAM, Associação Cultural Chá de Cachinde, e o Sector Cultural da Embaixada de Angola em Portugal. Portanto, tiveram apoio institucional do governo, e sua produção não foi inteiramente angolana.

O poeta e escritor africano Ndalu de Almeida, popularmente conhecido como Ondjaki, fez-se também cineasta. Nascido em Luanda, em 1977, após a independência, cresceu na cidade durante as guerras que se seguiram. Sua mãe era professora e seu pai um militante ativo do MPLA, o comandante Juju, Júlio de Almeida, porta-voz do Estado-Maior das FAPLA (Forças Armadas Populares de Libertação de Angola).³⁰

Seus primeiros anos de estudo foram em sua terra natal, e no liceu teve como mestre alguns professores cubanos, tendo criado grande admiração e afeição por um deles, o que influenciou muito sua formação: “Há umas coisas que aprendemos em Angola, nos anos 80 em relação ao bem coletivo, e que alguns interiorizaram. E outros não interiorizaram! Não existe um modo de forçar alguém a preocupar-se com os outros”³¹. Aos 15 anos, ao terminar o ensino básico, mudou-se para Lisboa, onde estudou mais dois anos. Mais tarde se formou em sociologia, no Instituto Universitário de Lisboa (ISCTE/IUL). Sua primeira formação acadêmica foi portuguesa, como podemos constatar.

Porém Ondjaki não se considera sociólogo: “Às vezes as pessoas pensam que eu sou sociólogo, porque fiz licenciatura em sociologia, mas não entendo nada de sociologia. Já estou como Manuel de Barros, cada vez entendo menos sobre quase tudo!”³².

³⁰FICHEIROS SECRETOS, 2014. Disponível em <<http://kuribeka.com.sapo.ficheiros1.htm>> Acesso em 04 mai. 2015.

³¹ ONDJAKI, 2011.

³² ONDJAKI, 2011.

Mas foi nos Estados Unidos, onde viveu durante seis meses, que Ondjaki estudou cinema, tendo voltado depois para Angola. Podemos deduzir que haja influência do cinema norte-americano em seu trabalho.

Ondjaki tornou-se um ícone da literatura angolana, e mora desde 2007 no Rio de Janeiro, Brasil.

Afirma ter feito o documentário porque queria dizer algumas coisas neste formato, porém não se sente um cineasta propriamente. No entanto percebemos na estrutura e na clareza de seu pensamento, ao analisarmos sua obra, o somatório de toda esta formação. Por exemplo, quando ele justifica a escolha do ângulo da cidade, aquilo que dela quis mostrar:

E quando as pessoas reclamam dessa Luanda que fui mostrar, eu digo: mas, essa Luanda, qual? Esta é a Luanda que existe! Há um núcleo de pessoas, uma minoria, que vive numa outra Luanda, muito bem, e existe a Luanda mais real. Há uns que não querem ver isto, e há outros que não veem, pura e simplesmente! (ONDJAKI, 2011, p. 5).

Inferimos que, tendo feito seus estudos fora do país, Ondjaki faz parte daquela minoria privilegiada que não se interessou em mostrar em seu documentário, mas regressando várias vezes a Angola durante sua formação no exterior, nunca se afastou de suas raízes. Seu interesse, olhar crítico e entendimento sobre a cidade nos indica o sociólogo por trás da produção.

Além da obra em questão, fez a concepção e roteiro de uma minissérie para a TPA (*Sede de viver*, 2002), dirigiu dois pequenos curtas-metragens em 2005, quando também foi assistente de Tabajaras Ruas, no filme *As cartas do domador*. Até o momento de nossa entrevista (2011) tinha sido essa a sua experiência em cinema.

Ondjaki optou pela carreira de escritor, sendo hoje um dos maiores expoentes da literatura angolana de sua geração. Poeta, escritor de contos e de literatura infantil, ganhou muitos prêmios por suas obras. Citamos, a exemplo, o Jabuti, na categoria juvenil (*Avó Dezanove e o segredo soviético*, 2010), e o Prêmio José Saramago (*Os transparentes*, 2013).

Kiluanje Liberdade nasceu em Benguela, Angola, em 1976, onde viveu apenas por um ano ou dois, e depois foi para Luanda, onde permaneceu até os oito anos. O pai, Manuel Bernardo, participou do movimento liderado por Nito Alves, dentro do MPLA, que em 27 de maio de 1977 tentou um golpe de estado contra Agostinho Neto. O golpe fracassou e, como muitos, Manuel foi preso e jamais voltou. Morreu ano após o nascimento do terceiro filho. A mãe foi obrigada a sair do país com os três filhos, mudando-se para Lisboa, Portugal. Cresceu

tendo uma visão crítica do estado angolano, tanto de Agostinho Neto quanto de Jonas Savimbi.³³

Liberdade lá viveu até quando da realização de *Oxalá*, em 2005, quando retornou a Luanda. Por conseguinte, teve menos contato com seu país de origem do que Ondjaki.

Foram muitas idas e vindas, de Portugal a Angola, até se fixar em sua terra natal. Licenciado em Gestão Cultural na Universidade Lusófona, teve como formação inicial cinema, nos cursos de Cinevídeo na Academia de Artes e Tecnologias e Vídeo, no Instituto de Artes Visuais e Marketing (IADE, Lisboa). A influência do cinema português em sua obra fica clara.

Formando-se na escola, realizou o documentário *O rap é uma arma* (1996), que lhe rendeu o prêmio de Melhor Primeira Obra no Festival Internacional do cinema documental da Malaposta-Amascultura, Portugal, tendo sido projetado em alguns festivais. Segundo seu depoimento, não teve paciência para ocupar-se da produção, distribuição e toda a burocracia que envolve a gestão de um filme, dedicando-se à realização e direção apenas. A essas alturas fazer cinema já tinha se tornado uma paixão.

Em 1998 foi corealizador do documentário *Outros bairros*, já com Inês Gonçalves, e em 2003 trabalhou como assistente de realização e imagem no documentário *A favor da clareza*, de Teresa Valverde. Na opinião de Ondjaki, Kiluanje é o jovem documentarista angolano contemporâneo mais importante, com quatro filmes já feitos e que continua a trabalhar (ONDJAKI, 2011).

Kiluanje considera-se apenas documentarista, e confirma que sua maior influência foi o cinema português, mas também sofreu imensas influências dos cinemas francês e inglês, a exemplo do “tal chamado documento-cinema livre, o *free cinema*” (LIBERDADE, 2013). Costuma partir de seu ponto de vista, interpretando a realidade de outras pessoas – “a juventude no meio urbano contemporâneo africano”, mas termina por interpretar sua própria realidade, pois não entende esses universos como distantes do seu próprio (LIBERDADE, 2013). Portanto, mesmo tendo morado a maior parte de sua vida no exterior, ainda assim se identifica com os jovens de sua cidade, como ele mesmo revela.

Inês Gonçalves nasceu em Málaga, Espanha, em 1964, mas é de nacionalidade portuguesa. Entre 1984 e 1986 frequentou o *Photographic Training Centre*, em Londres. Trabalhou como fotógrafa para o semanário *O Independente* e foi Editora de Fotografia da revista *Kapa*. Participou de várias exposições, como no *Circulo de Bellas Artes de Madrid*

³³ GRAÇA, Brassalano, 2001. *N'ngola, o que é feito da Liberdade?* Disponível em <<http://www.público.pt/sociedade/jornal>>. Acesso em 04/05/2015

(1992), no *Festival Internacional de Fotografia de Moda de Paris* (1994) e nos *Encontros de Fotografia de Coimbra* (1996), entre outros. Publicou vários livros de fotografia entre 1994 e 2001, tendo trabalhado na direção de fotografia dos documentários de Kiluanje.

Esse afirma que Inês sempre o acompanhou, e que possui nela uma grande confiança. Costumam dividir a produção da seguinte maneira: ela fica responsável pela imagem e parte da organização, e ele cuida do roteiro, pesquisa e som (LIBERDADE, 2013). Divisão que entendemos natural, uma vez que Inês é fotógrafa.

Segundo Ondjaki, a estética própria que marca as obras de Kiluanje deriva fortemente da câmara da fotógrafa, a exemplo das imagens paradas que vemos no documentário, como se fossem fotografias ao vivo. (ONDJAKI, 2011).

A Inês foi muito influente no *Oxalá cresçam pitangas*, foi preponderante. Porque, de certa forma, na minha interpretação do que era Luanda, de uma pessoa que aí nesse tempo já não ia a Luanda... alguma vez tive em Luanda quando... antes do *Oxalá cresçam pitangas*, foi quando intentou a guerra no centro de Luanda. Portanto, tudo aquilo que eu achava que era Luanda já não existia, de certa forma. Toda aquela organização do espaço, das pessoas, já não existia, Luanda já era outra coisa. O Ondjaki tinha, porque estava mais próximo de Luanda do que eu. Ele continuou a viver em Luanda. Tudo bem que saía, estudava fora, regressava, a família estava toda lá, a minha família também. Mas eu fiquei mais tempo direto fora, (...) e a Inês conseguiu dar um pouco de forma naquilo que era meu pensamento e o pensamento e a visão de Ondjaki (LIBERDADE, 2013).

Apontada por ambos como tendo sido importante para a realização do documentário, Inês não tem dupla nacionalidade, sendo apenas portuguesa.

Quanto ao título do filme, *Oxalá cresçam pitangas* foi extraído de um poema de António Gonçalves³⁴, quando Ondjaki estava fazendo uma pesquisa de poesia. Sua ideia inicial era fazer um filme híbrido de documentário com ficção, e por isto preparava poemas para serem lidos durante o filme. Depois, junto com Kiluanje, ficou decidido que fariam um filme mais documentário, mas ele já tinha se encantado pela frase do poema, que dizia assim: “Oxalá cresçam pitangas no papel”. Os autores decidiram que ficaria apenas “oxalá cresçam pitangas”.

Ondjaki não revela o significado do título, deixando para cada um chegar à própria conclusão (ONDJAKI, 2011). Já em seu depoimento, Kiluanje afirma terem escolhido esse título por quererem mostrar uma juventude em Luanda sem guerra,

³⁴GONÇALVES, António. **Buscando o homem**. Luanda: Kilombelombe, 2000.

Transformar a imagem de Luanda, a imagem de Angola, porque era desagradável sempre termos a visão exterior muito negativa. Daí o título do filme, *Oxalá cresçam pitangas*, como uma ideia, uma mensagem de esperança, que é a pitanga, que era um fruto que estava a desaparecer em Angola (LIBERDADE, 2013).

Sobre as dificuldades de editar a dois, as opiniões coincidem. Ondjaki estava morando em Luanda, e Kiluanje morava fora da cidade há muitos anos, quando foi chamado pelo primeiro para fazer o filme.

Portanto é normal que a visão dele sobre Luanda fosse diferente da minha. E as coisas que nós queríamos passar para fora, sobretudo para fora, eram muito diferentes. Porque quem tem o referencial de estar lá, e ouve aquela frase da irmã Domingas a dizer que as crianças estão muito violentas, partem uma garrafa e matam-se uma a outra, relativiza (...). Mas aquela é uma frase da irmã Domingas, eu não posso mudar a frase dela. Ela quis dizer isso, tudo bem, mas passa uma impressão que não é real! As crianças não andam nas escolas, todas a matar-se umas às outras com cacos de garrafas! Ela pode ter visto isto, pois mora num bairro muito complicado. (...) Esta frase eu tiraria, mas tenho que respeitar que são duas pessoas a fazer o filme, não é? (ONDJAKI, 2011).

Esse realizador aponta para o fato de que o resultado final do filme não foi o que se planificou. O filme foi se obtendo, na medida em que foram filmando. Na verdade, os erros, o acaso, a própria natureza do filme, que é um documentário, permitiu certa liberdade de expressão aos seus personagens, que o autor afirma ter tentado não direcionar.

Por exemplo, a irmã Domingas conhecia lugares interessantes e os levou até lá. Apenas os *rappers* aceitaram mostrar suas casas, ninguém mais. Assim foram se definindo as locações: só se pode editar o material obtido, não há como criar.

Ondjaki admite que haja em sua versão de Luanda uma certa parcialidade. É um documentário feito por duas pessoas, editado de acordo com suas tendências pessoais e estéticas. “Um filme - não pretendemos com isto dizer que Luanda é assim, isto é que é a verdade! Não, isto é uma pequena fotografia sobre um universo em que procuramos misturar dez pessoas distintas. Mas na verdade o que tem que se fazer são outros filmes” (ONDJAKI, 2011).

A questão posta por ele é que num único documentário só é possível abordar Luanda de forma parcial. Para se ter uma visão mais abrangente seriam necessárias várias produções, mas a dificuldade de financiamento e de apoio inviabiliza um projeto dessa natureza.

As dificuldades de produção, características desse momento do cinema em Angola, foi um dos elementos que determinaram o resultado final da obra:

O filme foi produzido em 2005, com algumas limitações técnicas, mas com muita vontade humana: nossa, da equipa, e das pessoas - tivemos muita ajuda em Luanda. Pessoas emprestaram o apartamento, a casa, carro, comida, gasolina. Fizemos o filme com alguma dificuldade, mas com muito boa vontade - das pessoas em Portugal também. Fizemos Angola/Portugal, porque muita gente de Portugal nos ajudou, sobretudo na fase de pós-produção. Ajudar, como vocês sabem, num filme como este, é trabalhar sem receber dinheiro, praticamente era esse o modo (ONDJAKI, 2011).

Além das limitações técnicas, a escassez financeira também restringiu o tempo de filmagem. A escolha das locações se deveu muito a essas condições materiais, que impuseram uma série de outras limitações. Construção narrativa se desenhou de forma definitiva na ilha de edição, pois foram apenas 27 dias de filmagem, que resultaram em 42 horas de material gravado e em uma hora de película montada, na versão final.

As pessoas escolhidas eram conhecidas dos diretores, e essas foram trazendo outras pessoas. É evidente que existia uma intenção inicial de mostrar a cidade em sua diversidade, buscando retratar a maioria de sua população, dentro do que foi chamado por Ondjaki de “a Luanda mais real”. Existem lugares da cidade, como as praias e as discotecas, que não foram mostrados. Mas segundo Ondjaki, a parte da sociedade que frequenta estes lugares é uma minoria riquíssima, e não era este o universo que os interessava. Portanto, foi uma visão de Luanda resultante do acaso, de limitações materiais, mas principalmente de escolhas.

Quando idealizaram o documentário, a intenção foi que esse colaborasse para uma transformação na sociedade. Mas segundo Kiluanje, no momento de nossa entrevista essa mudança já havia acontecido. Na época da produção ainda não havia um orgulho em ser angolano, e, segundo o cineasta, de forma repentina, passou-se a ter. Ele atribui o fato à “grande explosão de acesso à informação, uma democratização da informação, a todas as camadas sociais. (...) E o acesso a esse tipo de informação provoca que determinados grupos levassem essa atitude, esse orgulho, ao extremismo”. *Dreda* já fala sobre esse fenômeno (LIBERDADE, 2013).

Analisando o depoimento de Kiluanje, podemos constatar seu desejo inicial ao realizar esse documentário: contribuir para a formação de um sentimento de orgulho em ser angolano. Dessa forma, ser angolano, no seu entender, já era uma condição vivenciada pela população, ou precisaria ser definido. Sua colaboração seria a realização de um documentário que apresentasse a construção de um discurso sobre essa identidade.

Quanto à atuação do Estado nesse período de reconstrução, Ondjaki contemporiza, afirmando que em função da guerra ter acabado há tão pouco tempo, não foi possível que o

mesmo desse conta de todos os problemas sociais. Defende a necessidade de se contextualizar, que não adianta apenas culpá-lo. Opina que o governo, neste momento, tem o dever e a dificuldade de reconstruir o país (ONDJAKI, 2011).

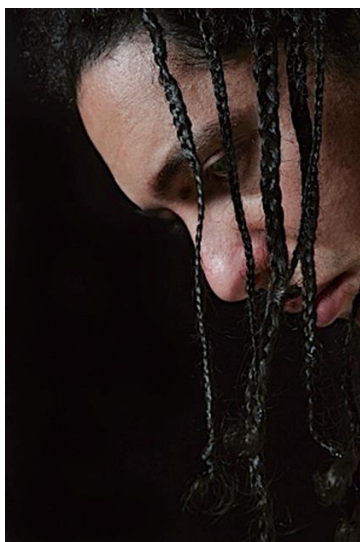
Kiluanje afirma que não os interessou abordar a responsabilidade do Estado no filme, por não ser essa a intenção da narrativa, que nem sequer pensou nessa questão (LIBERDADE, 2013). “No filme tentamos afastar-nos da ideia de responsabilizar sempre os dirigentes. Mas como é óbvio os dirigentes têm culpa, têm pouca atitude”³⁵.

Neste ponto, lembramos de uma questão delicada, o auxílio financeiro por parte das instituições oficiais angolanas, para a realização desse documentário. Um Estado opressor, que possui uma estrutura hierárquica inflexível, onde apenas um partido possui força política, onde há censura, deve manter um rígido controle sobre aquilo que financia. Vimos que os interesses dos cineastas foram passar uma mensagem de otimismo e esperança, mas acreditamos que não pudessem fazer nenhuma crítica explícita, mesmo que quisessem.

Kiluanje Liberdade³⁶



Ondjaki³⁷



capa do DVD



É Dreda ser angolano (2008) é uma realização de Pedro Coquenão e da Família Fazuma. Segundo seus realizadores, é “um mambo³⁸ tipo documentário inspirado no disco Ngonguenhação do conjunto Ngonguenha”, que mostra um dia passado na Luanda há seis anos em paz.

³⁵ Kiluanje Liberdade em entrevista a CORDEIRO, Ana Dias, 2011.

³⁶ Disponível em: < www.africultures.com>. Acesso em 14 jan. 2015.

³⁷ Disponível em: < www.terceirametade.com.br>. Acesso em 17 jan. 2015.

³⁸ Lance, transa, coisa.

A cidade, seus habitantes e sua cultura nos são apresentados numa viagem de candonga através de Luanda, pelas imagens que vemos da janela, pelas entrevistas e pela música, tendo como eixo a rádio do carro.

A obra foi produzida em Angola e Portugal, com 63' de duração, em Beta Digital, argumento de Das Krita King, fotografia de Sista Clementina, som de DJ Mupla, câmera de Ikonoklasta e montagem de Pedro Coqueirão. Ao longo de nossa pesquisa não encontramos nenhuma referência a apoios financeiros, nem de Angola, nem do exterior.

O documentário foi selecionado para o Indie Lisboa, Museu de Serralves (Porto), Casa da Música (Porto), ganhou o prêmio VIMUS (Festival Internacional de Vídeo Musical, Póvoa de Varzim, Portugal) de melhor documentário nacional, e o prêmio Mostralíngua (Mostra Internacional de Cinema em Língua Portuguesa) 2008. Projetado em vários países, inclusive no Brasil e em Angola, neste último caso sem autorização do governo³⁹, que exerce uma rígida censura sobre a exibição de filmes no país. Em Angola é preciso autorização prévia para gravar, filmar, apresentar ou exibir qualquer tipo de espetáculo.

Pedro Coquenão, luso-angolano, nasceu no Huambo em 1974, mas mudou-se para Portugal antes de completar um ano. Frequentou a Escola Secundária de Amadora, instituição de ensino médio em Lisboa, Portugal. Constatamos ser mais um angolano que desde muito cedo mudou-se para o exterior, fazendo lá sua formação, não tendo se formado no ensino superior.

Coquenão estreou aos dezoito anos na Rádio Marginal, uma rádio alternativa portuguesa. Mais tarde, depois de passar pela rádio Voxx, uma FM do Porto, Portugal, fundou o Coletivo Fazuma, quando se dedicou a promover músicas e artistas independentes e a produzir “videoclipes e documentários ligados à música mestiça”⁴⁰. Segundo seu depoimento⁴¹, o Coletivo ou Família Fazuma trabalha com projetos próprios e também com outros. Quando de sua entrevista à Francisca Bagulho, em 2010⁴², tinham programas semanais na RDP África⁴³ e Antena 3⁴⁴, tendo também produzido discos, concertos, videoclipes e documentários, “tudo na área da música negra de raiz, de fusão ou urbana”. Dessa forma, podemos analisar o movimento do produtor em direção à cultura angolana, com a qual parece se identificar, apesar de sua dupla nacionalidade (Portugal/Angola).

³⁹ Disponível em: <www.pantalassa.net/moscatela/e-dreda-ser-angolano-de-fazuma>. Acesso em 08 jan. 2015.

⁴⁰ Disponível em: <www.mtv.pt/musica/artista/Batida>. Acesso em 16 jan. 2015.

⁴¹ Disponível em: <www.rtp.pt/programa/tv>. Acesso em 16 jan. 2015.

⁴² BAGULHO, Francisca, 2010. Disponível em: <www.buala.org/pt/e-dreda-ser-angolano>. Acesso em 08 jan. 2015.

⁴³ Estação de rádio portuguesa da rede Rádio e Televisão de Portugal (RTP), que transmite música, notícias e informações sobre África.

Coquenão conta que o projeto de *Dreda* surgiu na busca de divulgação do disco do Conjunto Ngonguenha⁴⁵. O conjunto se formou quando os rappers Ikonoklasta, Revú, MCK e Grande L⁴⁶ se encontraram em Portugal, se juntando para fazer música. Ele afirma ter surgido “uma afinidade natural entre mim e o Ikonoklasta que, para além de ser um dos poetas do conjunto, no processo acabou por se tornar num elemento da Fazuma” (BAGULHO, 2010). Atentamos ao fato do encontro ter se dado em Portugal, onde existe maior liberdade de expressão, assim sendo, fora de Angola.

A ideia inicial era fazer um vídeoclip das músicas, mas conforme foram rolando as filmagens a equipe sentiu a necessidade de dar mais espaço ao contexto social, em função do que diziam as letras das músicas, todas de contestação.

Pedimos uma câmara emprestada e filmamos tudo o que coubesse em 12 cassetes que compramos em promoção. Filma aqui, filma ali. De repente tínhamos tanto material que pensamos em arriscar um mambo tipo documentário. Editamos tudinho num portátil que queimou no final, escrevemos essa historinha e está aí. Sem apoio nem tripé (COQUENÃO, 2013).

Entendemos por “sem apoio e nem tripé” a inexistência de financiamentos por parte de institutos governamentais ou particulares, tanto portugueses quanto angolanos. Entendemos que esse descomprometimento com o Estado permitiu uma crítica mais contundente ao mesmo, o que de fato podemos constatar no documentário.

Assim, o que era para ser apenas um videoclipe tornou-se um documentário. Num outro artigo, assinado pelo Coletivo Fazuma, eles relatam que as gravações aconteceram “assim bué espontaneamente, como as coisas acontecem nessa nossa Angola, né?”⁴⁷. A espontaneidade é apontada nessa fala como sendo característica do povo angolano. Também podemos deduzir que não houve um roteiro inicial, as músicas mesmo servindo de guião. Ainda no artigo é dito que foi escolhido um candongueiro “muito especial” com quem rodaram pela cidade à procura de pessoas que normalmente não tinham voz na mídia oficial.

Luaty Beirão, também conhecido como Ikonoklasta, ou ainda, Brigadeiro Matafrakus, também possui dupla nacionalidade, angolana e portuguesa. Nasceu em Luanda em 1981, onde viveu até concluir o ensino médio. Assim, viveu mais tempo em Luanda do que Kiluanje e Coqueirão, mas também saiu do país. Estudou por três anos na Plymouth University,

⁴⁴ Outra rádio pertencente à rede RTP, porém não tem apenas repertório especificamente africano.

⁴⁵ Ngonguenha é o nome de uma comida típica do lanche das crianças em Angola, feita de farinha, água e açúcar, é uma marca gastronômica e afetiva da infância luandense. ONDJAKI, 2011, P.7.

⁴⁶ Revú, MCK e Grande L são também personagens de *Oxalá cresçam pitangas*.

Inglaterra, onde se formou em engenharia eletrotécnica. Lá, participou de uma grande manifestação contra o Iraque, quando despertou para a política.

Segundo ele, estar fora de Angola também fortaleceu seu sentimento de pertencer a uma sociedade, de se afirmar como angolano. Certamente o sentimento de ser estrangeiro entre os ingleses contribuiu para isso. Seu interesse pela sociedade e seu funcionamento levou-o a uma segunda graduação, em economia, agora na França. Lá também participou de manifestações estudantis.

Formado, retornou a Luanda. Essa viagem de regresso fez de carona, de Lisboa até Luanda. Com 115 euros no bolso, quatro camisetas, três bermudas e dois quilos de frutos secos na bagagem, a aventura durou seis meses. Sua ideia era conhecer ao máximo todos os países africanos possíveis, vivenciar experiências com outros seres humanos, acontecimento que marcou sua vida⁴⁸.

Para ele, a música nunca foi um trabalho, no sentido de não depender dela financeiramente. Queria que ela fosse apenas um veículo de comunicação em que pudesse expressar tudo que sentia. Encontramos, em nossa pesquisa, a informação de que seu pai era detentor de fortuna ilícita em Angola, e por isso Ikonoklasta não teria problemas financeiros nem precisaria de favores do regime, podendo se dedicar a movimentos de contestação e compor músicas de protesto.⁴⁹ Estando fora do país, esse movimento era mais possível.

A família de Ikonoklasta é formada por pessoas de diferentes regiões de Angola, tendo ascendentes portugueses inclusive. O pai, João Beirão, falecido em 2006, foi presidente da Fundação Eduardo dos Santos nos anos 1990 e era natural do Huambo. Sendo assim, fazia parte da elite enriquecida. A mãe e a avó materna eram de Luanda, e o avô, do Lubango. Os bisavós eram do Lubango e de Aveiro, em Portugal. Ele é, portanto, bastante miscigenado, tanto entre grupos nativos como por portugueses.

Katrogipolongopongo Nhanga Lwamba, MC Katrogi, MC Kappa ou MCK, como é mais conhecido, nasceu em Luanda, no município de Ingombota, no bairro do Maculusso, em 1981. Fez o curso básico de fisioterapia, e o curso de Administração Pública do Ensino Médio de Economia. Formou-se em filosofia pela Universidade Agostinho Neto de Luanda⁵⁰, e atualmente (2014) estuda Direito na Universidade Católica de Angola (UCA).⁵¹ Assim como

⁴⁷Disponível em: < www.reconquista.pt/pagina/edicao>. Acesso em 16 jan. 2015.

⁴⁸Entrevista à revista Maka em 27 de julho de 2012. Disponível em: <www.paginaglobal.blogspot.com.br/2012/07/angola-entrevista-com-luaty-beirao>. Acesso em 16 jan. 2015.

⁴⁹Disponível em: <www.ditosdobaú.wordpress.com/2013/08/12/pai-de-luaty-beirao-provado-como-um-dos-detentor-de-fortuna-ilicita-em-angola>. Acesso em 16 jan. 2015.

⁵⁰Disponível em: < www.club.k.net>. Acesso em 16 jan. 2015.

⁵¹ PRAIA, Rubio. Disponível em: < www.agora.co.ao/agora/artigo>. Acesso em 16 jan. 2015.

Ikonoklasta, MCK também não sobrevive da música, mas trabalha para se manter. Foi DJ e Seleccionador Musical de rádios e discotecas até 1995. Atualmente trabalha numa empresa de transportes, desenvolve projetos independentes de comunicação e marketing e possui uma pequena editora, a Masta K Produções (2015).

Sobre sua família, sabemos que seu pai era motorista e sua mãe, empregada doméstica. Após a separação dos pais, mudou-se com a mãe para o Catambor, bairro com altos índices de criminalidade, e depois para o Margoso, um bairro ainda pior. Sua mãe é testemunha de Jeová, e lhe deu uma educação religiosa. Não fosse isso, comenta que “até os doze anos estaria ligado ao crime ou seria alcoólico”⁵². “Apesar de crescer naquela confusão, naquela promiscuidade em que é quase impossível sobreviver honestamente, preservei a ética e o sentido de vida honesta. E contribuí para a construção desse espírito na comunidade angolana. Conseguir sobreviver sem se corromper já é uma vitória!”⁵³

Por meio desse depoimento inferimos ser MCK o único dos realizadores estudados que foge à regra de ter morado no estrangeiro. Ele é hoje (2015) o maior nome do rap angolano, segundo depoimento de Ondjaki. Possui um perfil no Facebook onde fala explicitamente sobre suas ideias e publica suas músicas, sempre contestando e provocando o Estado angolano. Em uma de suas postagens, afirma usar o espaço virtual com esse objetivo, pois não há nele o controle do Estado.

Foi em meio a esse caos social que MCK entrou em contato com a música. Começou a assistir a *breakdance* nos filmes americanos dos anos 1980. Depois passou a escutar CDs de hip hop americano, enviados pelos primos que moravam na Alemanha.⁵⁴ Em seguida passou a escutar também músicos brasileiros, como Racionais MC e Gabriel o Pensador, e o rap que estava sendo produzido em Portugal.

Todas as músicas traziam mensagens de “resgate e valorização cultural, uma visão mais integradora e um maior respeito pelo sentido de patriotismo” (sic). Assim, acabou construindo para si uma identidade musical, o hip hop, que segundo sua opinião, traz a tradição da música angolana e a diversidade cultural do país.⁵⁵

Katrogi é definido como

⁵² LOPES, Mário. Entrevista com MCK em Voz de Angola, 2012. Disponível em: <www.centralangola7311.files.wordpress.com/2012/05/>. Acesso em 17 jan. 2015.

⁵³ Idem.

⁵⁴ HEBREU, Anderson. Entrevista com o grande rapper angolano MCK, 2013. Disponível em: <www.noticiarioperiferico.com/>. Acesso em 17 jan. 2015

⁵⁵ LOPES, Mário, 2012.

um rapper que utiliza o hip hop como arma de intervenção e cuja música, divulgada nos candongueiros que transportam as populações no lufa lufa do cotidiano, publicada pelos piratas que vendem CDs na rua, partilhada em larga escala na net, se transformou na voz não oficial de Angola, o que muito desagrada ao Estado angolano, tendo um caminho premiado de proibições. É também representante de uma geração que conheceu a guerra civil que paralisou o país durante décadas, mas que não aceita que a guerra continue a ser invocada pelo Estado como desculpa para as injustiças sociais (LOPES, 2012).

Percebemos que MCK cria suas músicas com as mesmas intenções que levaram à produção dos dois filmes, seja construir um discurso capaz de discutir problemas e construir identidades. Na sua fala podemos entender também que a pirataria é o espaço ocupado por aqueles que são censurados pelo governo, ou excluídos da mídia por alguma razão.

O título do filme leva o nome da música de MCK, “*É dreda⁵⁶ ser angolano*” que, segundo Ondjaki, brinca com uma característica dos luandenses. Aquela que Kiluanje disse não existir ainda à época da produção de *Oxalá*: o orgulho de ser angolano.

Ele está a auto-ironizar: é dreda ser angolano! Porque ele está a brincar com uma coisa absurda que os luandenses fazem (...). Primeiro eles acham que são os melhores do mundo, depois, eles acham que são os melhores de Angola, depois eles são os melhores do bairro, os melhores da rua, etc. E eles brincam com isso, quer dizer, é dreda ser angolano. Ele diz que os luandenses atraem as miúdas da África do Sul, apesar do cheiro ao lixo que temos aqui na banda – na banda é Luanda! A banda não é a banda de tocar, a banda é a cidade de Luanda (ONDJAKI, 2011).

Notamos que existe um reconhecimento de pertença. Todos os realizadores, em entrevistas, artigos e depoimentos, afirmam ser angolanos.

Pedro Coquenão⁵⁷

Ikonoklasta⁵⁸

MCK⁵⁹

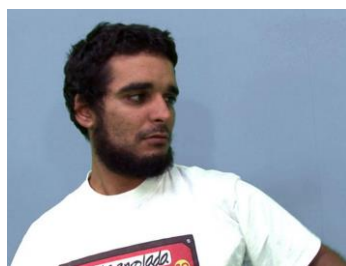
⁵⁶ É dreda; é o máximo, é ser o melhor.

⁵⁷ Facebook, perfil.

⁵⁸ Disponível em: < www.tvi24.iol.pt>. Acesso em 17 jan. 2015.

⁵⁹ Facebook, perfil.

A distribuição é um dos aspectos mais complicados da pós-produção de um filme, no



entender de Ondjaki. Em sua experiência pessoal, a filmagem em si não apresentou grandes problemas, foi possível fazer. Também foi feita uma cópia, em Digital Betacam⁶⁰, que foi enviada para Rádio e Televisão de Portugal (RTP), para a Televisão Pública de Angola (TPA), e para o Canal Arte, da França.

No entanto, este formato não é comercializável, é preciso transformá-lo em DVD. Segundo ele, aqui começam os problemas mais sérios, pois não há uma empresa ou produtora que faça este trabalho – mais ainda, que se dedique à distribuição deste material. E mais, em Luanda, não existem lojas especializadas em venda de DVDs, os filmes aparecem na rua, vendidos nos sinais. Assim, muita coisa que é produzida por estes jovens não chega sequer ao conhecimento do grande público. Novamente a pirataria aparece na fala de um dos realizadores como sendo a forma de distribuir informação.

Kiluanje aponta para a intenção inicial de Ondjaki de comercializar, distribuir o filme, mas ele mesmo nunca se interessou por não se considerar alguém com visão comercial. “Mas também é um bocado por essa coisa de nós acharmos sempre que o governo, o Estado, tem obrigação de financiar. Por isso eu também não me sinto na legitimidade ao comercializar o filme (...)” (LIBERDADE, 2013). A distribuição também interfere no tempo final dos documentários, uma vez que

A única comercialização do filme que é feita, que não sou eu que o trato, é através da distribuidora, nesse caso francesa, mas que vive em Portugal. E ela trata da comercialização dos filmes para outras cadeias, para cadeias de

⁶⁰ Formato de vídeo profissional

televisão. Ou, como tem acontecido ultimamente, a venda de filmes para as companhias aéreas (LIBERDADE, 2013).

Portanto, o tempo normal do documentário europeu está sendo algo entre 50' e 60', pois é um padrão que se adequa à televisão, e aos voos curtos. Chamamos a atenção para o fato de ser uma empresa estrangeira que dá acesso à mídia oficial, função que o Estado angolano não cumpre.

Quando Kiluanje Liberdade nos concedeu uma entrevista em 2013, afirmou ter havido uma produção significativa até 2010, quando se chegou a fazer três a quatro filmes por ano. Depois a produção cinematográfica do país entrou novamente em recessão, havendo boas produções apenas a cada dois ou três anos, como a obra de Zezé Gamboa, *O grande kilapy* (2012). Aponta como causa a continuidade da falta de estrutura para financiamento, produção e distribuição (LIBERDADE, 2013).

Ao fim de nossa análise podemos constatar que, à exceção de MCK, todos os realizadores fazem parte de uma geração que não viveu todo o tempo em Angola, tendo estado algum tempo fora, a fim de completar seus estudos. Apesar disso, todos eles afirmam ser angolanos, e em suas obras buscam construir um discurso capaz de afirmar essa identidade, que é tão plural. A começar pelos mesmos, que são em parte estrangeiros.

A Família Fazuma conta ter procurado dar espaço em seu documentário para aqueles que não encontram espaço na mídia. Curiosamente são eles mesmos personagens do documentário de Kiluanje e Ondjaki.

De todos, o único que segue produzindo documentários é Kiluanje Liberdade. Apesar de ter feito um curso de cinema nos EUA, Ondjaki optou por seguir a carreira literária.

Do Coletivo Fazuma, ou Família Fazuma, nenhum fez formação em cinema, sendo sua produção quase um experimento. Julgamos importante lembrar que o trio não contou com nenhum tipo de financiamento, e talvez por isso tenham podido fazer em sua obra um discurso de protesto, posicionando-se explicitamente contra o governo. Eles vêm se dedicando à produção cultural de forma mais geral, sempre ligada à música, como programas de rádio, shows e novos discos. Esse fato aponta para a necessidade de versatilidade, de criatividade que a juventude descobre para produzir cultura e sobreviver em Angola nos tempos atuais (2015).

Em seu documentário, Ondjaki buscou construir uma narrativa da juventude angolana salientando seu aspecto de alegria e esperança, apesar das muitas dificuldades em que se encontram. Kiluanje tinha a mão mais pesada, mais contundente, quis construir uma imagem dessa juventude em que pudesse somar sua alegria de viver à aridez e violência do cotidiano

em Luanda hoje. Essa divergência foi a principal dificuldade que encontraram na hora da edição (ONDJAKI, 2011 e LIBERDADE, 2013). Conciliadora, a atuação da portuguesa Inês Gonçalves foi fundamental nesse momento. O resultado pode ser analisado no filme, cuja crítica ao governo aparece de forma velada.

Percebemos que os cinco são representativos dessa parte da juventude angolana que hoje vem conseguindo produzir e alcançar espaço na mídia. Brancos, mulatos, negros, oriundos de todas as partes de Angola, a maioria tendo se formado fora do país, são eles que estão fazendo o cinema em Angola. Segundo Ikonoklasta, “Quer a voz se erga ou não em disco ou em manifestações, quer falemos de gente que nasceu e sempre viveu em Angola, quer falemos daqueles que tiveram o privilégio de sair para estudar fora e conhecer o mundo, é inegável nesta geração um desejo de futuro, de construção”.⁶¹

Infelizmente os mais autênticos, os filmes caseiros que também estão sendo feitos nos musseques e na periferia, não chegam a nós, e sequer às ruas de Luanda. Sob todos esses aspectos, e parafraseando Kiluanje, entendemos que o cinema angolano propriamente dito está a ser, e seus realizadores são paradoxal – e simultaneamente estrangeiros e angolanos.

2. Vulnerabilidade:

Iniciamos nosso trabalho analisando as situações individuais e coletivas de vulnerabilidade, como elas nos são apresentadas em nossas fontes. Existe uma rede, tramas sobrepostas de situações que precisam ser compreendidas por partes, mas nem sempre nos foi possível separá-las.

⁶¹ LOPES, Mário, 2012.

2.1. A mistura étnica:

Começamos fazendo uma reflexão acerca da grande mistura étnica, uma das principais características da cidade de Luanda, oriunda da grande movimentação de populações na região, ao longo da história desses povos.

O filme *É dreda é ser angolano* se inicia com um texto em letras brancas, sobre fundo preto, que diz assim:

Angola (nome que deriva da palavra bantu Ngola⁶²) é um dos países da costa ocidental do continente africano. Foi colonizada no século XV pelos portugueses, passou para o domínio holandês entre 1641 e 1648 e manteve seu estatuto de colônia até 1975. Após as lutas armadas motivadas pela Conferência de Berlim em 1884-85 e pela libertação do colonialismo português entre 1960 e 1974, os 26 anos de guerra civil provocaram o deslocamento de 2 milhões de habitantes e terão afetado mais de 4 milhões de angolanos. Desde 1992, Angola rege-se por uma ‘democracia multipartidária’, personalizada na figura de José Eduardo dos Santos e na promessa de eleições livres. É suposto esse candongueiro arrancar de vez em 2008.

Em *Oxalá creçam pitangas* há uma cena em que três jovens, duas moças, Olissassa⁶³ e Manucha e um rapaz, o taxista⁶⁴, conversam em *off*, enquanto passeamos nosso olhares pelo alto dos barrancos vermelhos que circundam os musseques⁶⁵, por trás dos prédios, por trás dos armazéns que circundam a cidade, ao som de um sax.

Olissassa: “Isso é uma coisa que precisa mudar em Luanda. Há muita gente, há todo mundo concentrado aqui, muita gente na rua, a pedir, tem de tudo. Tem núcleos das províncias todas”.

Taxista: “Aqui tem benguela, tem sumbe, tem huambo”.

A região onde hoje é Angola foi habitada por grupos étnicos diferentes até onde nosso olhar alcança no tempo. Nas sociedades em que esses coexistem, “é provável que tais divisões interajam com a guerra, mesmo que não estejam na sua origem” (MINTER, 1998, p. 80). O país possui três grandes grupos etno-linguísticos, sem homogeneidade cultural: ovimbundos,

⁶² Título de um dos potentados mbundo que existia no antigo reino do Ndongo, entre o Anzele, Ambaca e Pungo Andongo (as atuais províncias do Bengo, Kuanza Norte, Kwanza sul e Malange) no tempo do início da expansão da influência dos portugueses sobre o antigo reino de Ndongo, na segunda metade do século XVI. Disponível em <www.introestudohistangola.blogspot.com>. Acesso em 26 jun. 2014

⁶³ Atualmente (2014) faz parte de um coletivo de artistas plásticos em Luanda.

⁶⁴ Atualmente (2014) trabalha nos escritórios de uma operadora de telefones móveis onde ajuda a tratar dos problemas de vistos para os funcionários estrangeiros que trabalham para a operadora.

⁶⁵ Bairros compostos por cubatas (construções extremamente precárias de moradia) sem saneamento básico nem infraestrutura que cresceram desordenadamente. São similares às favelas, no Brasil.

mbundos e bakongos, e outros tantos grupos menores. Os ovimbundos falam umbundo e são originários do planalto central: das províncias de Huambo e do Bié. Em 1960 representavam quase 40% da população nativa. Os mbundos falam quimbundo e são oriundos do centro-norte: nos atuais Bengo, Cuanza-Norte, Luanda, Malange e parte do Cuanza-Sul. Esses estabeleceram um relacionamento mais contínuo com os colonizadores que, já em 1576, haviam fixado uma colônia em Luanda, com fins de traficar escravos. Foi o único grande grupo étnico a ser governado pelos portugueses, até a partilha da África, cujo marco foi a Conferência de Berlim (1884-1885), que dividia o continente africano entre as grandes potências europeias. (HODGES, 2002).

Como na maioria dos países africanos, as fronteiras do atual Estado angolano foram impostas pelos colonizadores, sobrepondo-se às divisões sociais e culturais pré-existentes, e fazendo com que “a formação de uma ‘nação’ identificada com este território particular” não acontecesse simultaneamente (MINTER, 1998, p.81)⁶⁶.

Ao longo do tempo, diferentes grupos étnicos buscaram proteção nas cidades, por conta dos muitos anos de guerras. Primeiro, a guerra colonial, que provocou “convulsões populacionais” (HODGES, 2002, p.46), metamorfoseando a configuração das sociedades locais. Com características de guerra de guerrilha⁶⁷, a guerra pela independência levou à destruição tudo que não se podia mover, como cidades, vias férreas, plantações, aldeias e fábricas, entre outros. As distâncias geográficas possibilitaram que esses grupos guerrilheiros usassem como estratégia o isolamento das áreas rurais em relação às urbanas (MINTER, 1998).

Em 1961, milhares de bakongos do noroeste angolano, fugindo da repressão colonial, tiveram que se refugiar no Congo (RDC). Quando mais tarde, em 1980, finalmente estes refugiados puderam retornar ao país, também se dirigiram a Luanda, para lá tentar viver do mercado paralelo.

Ainda nos anos 1960, o governo colonial obrigou as populações rurais a se agrupar em aldeias, para melhor controlá-las. E ao fim da guerra de independência, em 1974, uma migração massiva de colonos, e angolanos que com eles se identificavam, em direção a Europa, ajudou a exacerbar as diferenças étnico-políticas. Estes são exemplos da interferência da guerra colonial na configuração da atual população angolana, mais ainda em Luanda.

⁶⁶ O conceito de nação utilizado por nós está definido no capítulo 4, p. 151.

⁶⁷ “Os componentes fundamentais da guerra não-convencional, as operações de guerrilha e contra-guerrilha, são encarados numa base de assimetria entre insurgentes e forças defensoras. Os guerrilheiros, desprovidos de força para uma confrontação prolongada numa batalha convencional, procuram compensar essa situação por

Em Luanda a guerra não é uma coisa extremamente presente, isto é, a guerra em si, os bombardeamentos. O que era presente em Luanda, além das consequências naturais – falta d’água, falta de luz, o que houve foi um grande êxodo rural. As pessoas vieram viver para Luanda, para junto de seus familiares, justamente porque Luanda era um sítio seguro, relativamente seguro, em comparação com outras províncias, como o Bie, as Lundas, o Kuango Kubango. Portanto é natural que não tendo sido bombardeada no sentido literal, Luanda tenha essa vivência de acumulação de pessoas (...). Você vai a Luanda e tem vários bairros, além dos bairros mais misturados, mas há bairros específicos, com gente do sul, há bairros específicos com gente do Uíge, de Cabinda. E Luanda é isso, é essa mistura (ONDJAKI, 2011).

Em sua entrevista, Kiluanje também afirma essa característica da cidade, concordando com o depoimento de Ondjaki quando afirma que em Luanda todos sabem quem vem do norte, quem vem do sul, quem vem dos outros lugares⁶⁸.

Em *Oxalá cresçam pitangas*, um personagem, o Dr. Cornélio Calei⁶⁹, em dado momento afirma, sobre a população da cidade: “Quinhentos mil habitantes, para um milhão de habitantes, passar para cinco milhões”. Escutamos sua voz em *off*, pois a câmera, sempre atenta em somar informações, leva nosso olhar em passeio por uma grande panorâmica sobre um campo de futebol de chão batido. Ao lado, uma imensa chaminé de fábrica impera por cima de milhares de cubatas⁷⁰, depois se seguem os armazéns e os grandes navios atracados na baía de Luanda.

Outro grupo étnico importante, o povo ovimbundo era tradicionalmente importante para a economia da região da cidade de Luanda, além de ser uma grande parte da população, foi recrutado em massa pelas forças armadas, desde o início da luta pela independência. Em 1996 estariam integrados ao governo, por fim.

Em maio 1991, Angola conheceu um breve momento de paz. Os chamados Acordos de Paz de Bicesse, assinados no Estoril (Portugal), entre o então presidente de Angola, José Eduardo dos Santos, e o presidente da UNITA, Jonas Savimbi, previam um cessar-fogo monitorado pela Comissão Conjunta Político-Militar (CCPM), composta pelo MPLA e pela UNITA, tendo como mediadores Portugal, EUA e URSS. Estes últimos se comprometiam a não interferir nos grupos armados internos. Marcaram-se eleições livres para setembro, e a

meio da mobilidade, surpresa e falta de ligação a posições permanentes que devam manter e defender” (MINTER: 1998, 93)

⁶⁸ KILUANJE, 2013.

⁶⁹ Calei sempre trabalhou para o Estado e para o MPLA. Formado em sociologia é atualmente vice ministro da cultura (2014).

⁷⁰ Como são chamadas as casas extremamente pobres, os barracos, em Angola.

CCPM passaria o controle para quem as vencesse. Neste período alguns grupos buscaram retornar a sua região. Mas os efeitos destes acordos nunca chegaram a ser sentidos os conflitos retornariam. A guerra civil, que se seguiu à guerra de independência, foi terrivelmente mais violenta que a primeira, causando igual ou maior deslocamento na população do país, que em pânico procurava refúgio nas cidades – sendo que muitas já viviam um segundo deslocamento.

Como analisamos acima, essa mistura de povos, oriundos de todas as províncias do país, deu-se em consequência dos muitos anos de guerra. Uma população que experimentou muitos traumas. Partimos então, para a análise dos principais sistemas de pensamento identificados em ambos os documentários como importantes pontos de vulnerabilidade dessa população.

Definimos vulnerabilidade tomando inicialmente o que Robert Castel chamou de eixos de vinculação/desvinculação. Seriam dois eixos principais, o sociofamiliar e o econômico-social, indo da vinculação mais profunda ao abandono, do assalariamento e estabilidade ao desemprego e à marginalização. “Entre uma e outra há inúmeras possibilidades de vulnerabilidade, precarização, instabilidade, irregularidade, desemprego recorrente, ocasional, cíclico, rendimentos decrescentes e informalidade” (ESCOREL, 2000, p. 142).

A estes dois eixos iniciais, introduzimos mais três: primeiro, o político no qual temos “a formalização e a experiência dos direitos, identificando a amplitude de situações que são apreendidas e a igualdade no acesso e usufruto”, que na esfera pública se apresentam como cidadania plena universal, infracidadania e o estilhaçamento da cidadania. O segundo, o eixo cultural em que “os processos do mundo da subjetivação, da construção de identidades, a relação com o mundo e as representações sociais” muitas vezes marcam “trajetórias de desvinculação” que “podem conduzir à experiência de não encontrar nenhum estatuto e nenhum reconhecimento nas representações sociais (...)” (ESCOREL, 2000, p.143). E há, por fim, o terceiro eixo, do âmbito de vida, no qual podemos analisar as “trajetórias de inserção/desvinculação relacionados à saúde/doença e à violência”. Nesse último eixo, incluímos as questões relativas à “morbidade, mortalidade, diferenças de esperança de vida”. Esta graduação parte da discriminação, depois pela negação da identidade, chegando à banalização completa: “(...) atingindo estas a distância máxima quando recusa-se a qualquer similitude – até a mais geral (humanidade)”. (ESCOREL, 2000, p. 144).

Percebemos que esses eixos se apresentam, enquanto placas de coerência, muitas vezes sobrepostos ou misturados nas duas obras analisadas, como poderemos perceber adiante.

2.2. Desvisculação sociofamiliar:

Como vimos acima, as guerras foram o principal fator da perda de vínculos entre familiares. Em *Oxalá cresçam pitangas* temos um depoimento acerca desses acontecimentos – o recrutamento forçado, o isolamento das áreas rurais, a precariedade da saúde pública, o desmantelamento das famílias. Um pequenino e rosado sol nos olha do horizonte infinito, sobre praia, baía e cidade, numa grande angular. Cubatas mergulham na beira do rio, enquanto uma música – um lamento é ouvido. Um rapaz, chamado Chico⁷¹, inicia sua narrativa em off: “A minha mãe costumava me chamar de Chiquito, ou Chiquinho. O meu nome de casa é Chico. Meu pai foi caminhonista. Naquela altura, os caminhonistas como passam em várias províncias...”.

Agora a câmera nos revela o dono da voz. Dentro de sua casa, sentado na cama, Chico veste uma camiseta branca:

Nessa, se encontraram, conheceram-se, então ela depois de grávida, o meu pai fez questão de lhe fazer me vir nascer aqui. Porque lá as pessoas nascem tradicionalmente, não há médico, não há nada, só são as parteiras, aquelas que já conhecem, velhas adultas, vão apertando aquilo e é um risco. Então, ele pra não ter de arriscar, trouxe ela aqui. E assim foi. Eu nasci aqui, mas depois de ter nascido, acho que passei aqui um mês, e regresssei, junto com a minha mãe. Fiquei lá. Ao regressar, posto na paragem, a Unita apareceu. Apareceu... carregaram todas as crianças. Ela como era a mais velha e uns senhores como já eram adultos....

Durante a narrativa a câmara guia nosso olhar por um muro pintado, grafitado, já sujo, com imagens da guerra. O grafite mostra guerrilheiros de forma bastante agressiva, num entendimento nada romântico desses acontecimentos. As imagens reforçam o discurso de Chico: “...tiveram que regressar para casa. E avisaram-nos: olha, aqui a situação tá mal”.

Entendemos que as razões da guerra civil eram alheias à maioria da população, no ponto de vista desse personagem. O engajamento das pessoas que o circundavam foi forçado.

Num *traveller*, a câmara nos mostra outro mural, longo, um mosaico de pastilhas, guerrilheiros armados que avançam entre as árvores. Este, supostamente um mural “oficial”, feito pelo governo, onde os guerrilheiros estão limpos, com roupas de camuflagem e bem armados, dando a ideia de heroísmo, contrastando com o discurso anterior. Percebemos aqui uma crítica velada ao Estado que aparece construindo a figura do guerreiro defensor de uma causa.

⁷¹ Chico morava no centro de Luanda, no Bairro Prenda, quando das gravações. Agora (2014) foi removido pelo governo para uma outra casa, no âmbito de um projeto de reinserção social, muito longe do centro.

Chico: As tropas da Unita pegavam jovens para lhes transformar nas tropas deles. Eles levam e eles vão adquirindo aquele hábito, aquela educação, e quando crescerem sabem que o objetivo deles é combater e cumprir as ordens que lhes dão. Era aquilo que eles faziam, não só rapazes como raparigas. Ao fim do dia, as mães, tiveram que nos esconder à beira de um rio, onde havia uma cave⁷², nós ficamos aí, dormimos aí, todos os jovens.

Por meio dessa cena, somos levados a constatar que a ida para a cidade também não era uma boa solução. Salvos da guerra, continuavam expostos a situações como a fome, a falta de moradia, o desemprego. E para qualquer lado, fosse o MPLA, fosse a UNITA, não havia saída.

Pela janela vemos um pequeno pátio, outras cubatas e um prédio grande, com a mesma aparência do que vemos início do filme⁷³ – talvez seja o mesmo, são todos muito iguais, como que favelas verticais. Essas imagens parecem buscar mostrar aquilo que o narrador vai explicando.

Chico: “De manhã muito cedo partimos. Quando cheguei aqui eu vi que Luanda era uma cidade de muita fome.”.

A câmera segue nos mostrando crianças saindo de um estreito beco, carregando um engradado de plástico. Há muitos baldes, bacias, copos e pentes de plástico nos dois filmes, substituindo cerâmicas, cuias e outros utensílios. A sensação que nos causa é que esse espaço da arte e do artesanato foi destruído e substituído por objetos de plástico. Acompanhando essas imagens, seguimos ouvindo a voz de Chico, contando sobre a diferença da qualidade de vida que tinha no campo, e a que encontrou na cidade:

Porque lá no mato come-se bastante. A pessoa logo que acorda, se não tem um bombó⁷⁴ já, que a avó fez, um bombó com jinguba⁷⁵, talvez até o funji⁷⁶ que dormiu ontem. Aquecem e você come. Quer dizer, logo que tu acordas, lavas a boca, comes logo. Porque nós quando mudamos para uma cidade, encontramos os habitantes, a primeira preocupação é saber como é que essa população vive, o que fazem para sobreviver.

Ainda desta fonte, tiramos outro exemplo desse discurso de descompromisso da população para com os ideais da guerra civil. Três rappers, que se apresentam num show, em

⁷² gruta

⁷³ Vide p. 66

⁷⁴ Tubérculo da mandioca, fermentado e enxuto, que pisado um pilão, produz a farinha que se faz o infúndi, ou junji. Disponível em: <www.dicio.com.br>. Acesso em 12 ago. 2014.

⁷⁵ Amendoim.

⁷⁶ Espécie de polenta cremosa feita de farinha de mandioca ou milho, muito popular como acompanhamento de outros pratos. Disponível em: <www1.folha.uol.br>. Acesso em 31 ago. 2014.

um momento do filme, são também protagonistas e contam suas histórias. Sentados na cama do quarto de um deles, MCK, conversam com o entrevistador. E quem começa é o dono da casa:

Nos anos 80, quando éramos putos, sempre víamos nossos irmãos mais velhos, vizinhos e amigos a fugir das rusgas e nós pensávamos ingenuamente que quando crescêssemos a guerra já teria acabado. Só que infelizmente, quando chegou a nossa vez de cumprir o serviço militar, a guerra continuava. Eu tive uma história muito engraçada com as rusgas. Eu ia apanhar peixinhos, era puto, então um militar ST ou PCU⁷⁷, os que mais batiam, chamou-me: ‘vem, puto, vem’....

Atentemos para o fato de MCK fazer parte da família Fazuma, realizadora de nosso outro documentário. A participação dos três realizadores de *Dreda* como personagens de *Oxalá* aponta para uma aproximação discursiva entre as duas fontes.

Enquanto escutamos a narrativa de MCK, agora em *off*, a objetiva mostra muitos navios atracados na baía. Num barco, crianças pescam. A imagem nos leva a imaginar essa infância que MCK está a narrar. Vemos a cidade do outro lado, ao fundo – além do mar de águas, um outro mar, de musseques:

MCK: “...ya⁷⁸, eu fui, na boa, o kota⁷⁹ me berrou, ‘vai chamar o teu irmão, diz que o kamba⁸⁰ dele está aqui’. No entanto era pra cumprir a vida militar obrigatória. Eu fui, voltei para o cubico⁸¹, depois pensei bem, ‘o meu irmão foge dos militares, se esconde debaixo da cama, como é então que estão a chamar o meu irmão de kota?’ Nem fui apanhar peixinho nesse dia.

MCK narra que, ainda menino, percebia a guerra como não sendo dele, sendo-lhe sempre inimiga, invasora, agressiva e prejudicial, não importava de que lado se estivesse.

De fato, no período de 1992 a 1994 houve dois violentos choques interétnicos na região de Luanda, principalmente na área dos musseques. A rivalidade política entre os dois principais partidos – UNITA e MPLA – começava a correlacionar-se com suas principais etnias, mostrando um ponto vulnerável na relativa paz urbana, que até então reinava. E quem mais sofria era a população pobre.

⁷⁷ Posto de Comando Unificado, que integra forças policiais, do exército e de outros órgãos de segurança de ordem interna. Disponível em: <www.redeangola.info>. Acesso em 31 ago. 2014.

⁷⁸ Sim.

⁷⁹ Mais velho, camarada.

⁸⁰ Amigo, em quimbundo. Disponível em: <https://br.answers.yahoo.com>. Acesso em 31 ago. 2014.

⁸¹ Mesmo que cubata.

O Protocolo de Lusaca foi uma nova tentativa de acordo de paz, assinado entre a UNITA e o MPLA, na Zâmbia em 1994. Quatro anos depois, no entanto, a guerra se tornava ainda mais intensa e generalizada, deixando as populações rurais cada vez mais em situação de vulnerabilidade extrema, dando continuidade ao fluxo de migração para as cidades, que já não comportavam mais gente. Em meados de 2001, calculava-se que quase um terço da população havia se deslocado.

Consideramos as fronteiras impostas, assim como as migrações forçadas, tanto pela demarcação da Partilha da África, como pelas guerras de independência e civil, fortes causadores de desestabilização social, que levaram também as populações urbanas a um grave estado de vulnerabilidade.

Em *É dreda ser angolano*, encontramos outro exemplo de desvinculação sociofamiliar, chegando ao extremo de abandono, na passagem em que um rapaz é entrevistado na rua. As famílias são separadas, algumas passam por vários casamentos e é natural viver pelas ruas. Alguns jovens se reúnem em grupos, e vivem clandestinamente, muitas vezes da criminalidade. Um rapaz sem camisa, de boné, muito agitado, chega perto das filmagens.

Entrevistador: Você chegou, assim, pra dizer qualquer coisa que te afeta?

Rapaz: Eu, simplesmente, nada me afeta. Eu tô aqui, tô de saúde. Mas meu povo lá não me liga. Eu cheguei aqui em noventa e nove e tou aqui, hoje, em dois mil e cinco. Meu pai tá em Benguela. Assim mesmo enquanto eu estou a falar, ele vai escutar. Na minha casa tem televisor. Se ele ficar sentado, eu tou! Só isso que eu quero falar.

Entrevistador: Calma, é assim, eu só quero te fazer uma pergunta. Você está a dizer que os teus familiares não estão a ligar. Porquê que não estão a te ligar?.

Rapaz: Porque a minha mãe morreu, tô com a minha madrastra. E o meu pai é o Diretor Máximo da (distorção proposital, pelo visto a família é importante!).

Entrevistador: Já é muito bonito, teu pai sendo diretor da (pí). Você acha que teus familiares não te ligam... é claro que você tenha feito algo de errado na tua família. É por isso que não te ligam, o que é que você acha isso?.

Rapaz: Eu tinha trezentos dólares. Eu só falei no meu pai, Meu pai, aumenta mais trezentos pra ver se eu consigo tirar a carta. Ele não me ligou. Por isso, as minhas neuras subiram. Saí lá.

Entrevistador: Ya, só quis te fazer uma pergunta. Agora, assim com este nervo que tu tens, né? Já tás cá, né, em Luanda, mais ou menos, o que é que você pretende fazer quanto aos teus pais?

Rapaz: Eu... daqui... como eu sair daqui... só vou lá lhe pedir de novo, a primeira palavra que tava a lhe falar dos trezentos dólares, pra ver se ele me assume.

Entrevistador: Só isso?

Rapaz: Só.

Entrevistador: Então você não pensa em fazer algo que afeta nenhum povo, roubar ou fazer algo, né? Chegaste é pra trabalhares e voltares... conseguir os teus trezentos dólares e tirar a tua carta de condução.

Rapaz: Sim, sim. Eu trabalho, estão aqui os meus amigos, tão aqui do meu lado. Conhecem a minha pessoa. Eu trabalho, vendo. Vivo aqui ao lado do campo do Inter.

Entrevistador: Muito obrigado, valeu pela força.

Rapaz: Meu pai vai me ver em ponto grande, filho da puta!

Nessa fala, percebemos uma maior agressividade crítica em relação ao funcionamento dessa sociedade. Em nenhum momento de *Oxalá* se faz referência a uma figura pública de forma tão direta. Há um padrão de normatização no qual esse rapaz não se incluiu/foi incluído. Casamentos e separações, novos casamentos e desestruturação familiar, segundo essa construção narrativa, não poupam as grandes figuras do poder, da elite. A maneira como o entrevistador faz a abordagem ao rapaz nos leva a crer que esse seja suspeito de praticar assaltos. Sentimos, nesse posicionamento, certa censura em relação ao comportamento do pai, que mesmo tendo poder, não acolhe o filho.

Como vimos nas duas construções narrativas, as crianças e os jovens são as principais vítimas desta fragilização que muitas vezes chega até ao desmantelamento deste eixo sociofamiliar. Assistimos a essa realidade quase que todo o tempo nas duas fontes. Vemos um exemplo, em *Oxalá*, na cena em que a lente foca um grupo de crianças em pé, num largo de terra batida em meio a cubatas, e estas olham de volta para a câmera. Crianças pequenas seguram outras ainda menores no colo, meninos e meninas. Um menino, todo arrumadinho, segura cadernos e lápis. Uma menina de vestido estampado também segura seus cadernos. Todos estão contra um muro, estáticos, como que para uma pose de fotografia. Percebemos aqui a assinatura de Inês Gonçalves na direção de fotografia. Em grande angular desse pátio vemos, junto com o olhar da objetiva, muitas crianças, à toa. O texto que ouvimos é a voz de irmã Domingas⁸²:

Os adultos daqui, todos os dias, a partir das quatro da manhã, saem. Vão pra cidade, vão pras praças. Uns vão para o Roque, outros vão para os Congolenses, outros vão para o Mercado do Prenda⁸³, outros vão fazer os negócios para a luta pela sobrevivência. Então, quem fica? As crianças. As crianças é que fazem tudo. Por isso é que só veem crianças. As crianças cuidam das outras crianças. Por isso é que vocês só veem crianças, crianças, crianças, todo o dia. Mas há adultos, sim. A maior parte dessas crianças ou vive com um tio, ou uma tia, ou uma avó, ou um pai. Mas só que toda essa

⁸² Irmã Domingas é uma mulher franzina, freira católica, que faz um trabalho assistencialista junto à população dos musseques.

⁸³ Roque Santeiro, Congolenses e Mercado do Prenda eram imensos mercados populares, a céu aberto.

gente, se tu vieres aqui as cinco, seis horas da manhã, a paragem está cheia de adultos. Estão a ir para a cidade.

Tios, tias de crianças que se reestruturam, se inserem em estruturas familiares possíveis, mas que, ainda assim, estão largadas nas ruas.

2.3. Acesso à cidadania:

Constatamos que os dois documentários reivindicam esta inclusão, esta cidadania, durante todo o tempo. Escolhemos dar aqui o exemplo da situação de abandono dos órfãos de guerra, que nos é narrada em *Oxalá*, num *off* de irmã Domingas:

A maior dificuldade que temos é criar e educar a criança órfã. Tu tens crianças órfãs ali naquela casa que não têm um parente. É sozinha na vida. No estatuto está que até os dezoito anos ela tem que ficar independente. Com dezoito anos tu dizes ‘ó, terminou teu prazo, vai embora’. Já imaginaram o que vai acontecer com esta criança?

Em *Dreda*, somos apresentados a um artista, “um artista de arte livre”, como o entrevistador o identifica. Seu nome é Shunnoz, e em seu depoimento, em sua obra, ele fala da hipocrisia de uma sociedade que nega cidadania à maioria de sua população, como veremos no item 2.4. Aponta a porta de ascensão dentro da rígida hierarquia social angolana. É preciso ter um parente e se rebaixar, beijá-lo em sua parte mais baixa, proibida, para se conseguir um emprego ou ajuda. E seja feliz aquele que tiver tal oportunidade. Nesse discurso, a elite africana censura hipócrita e veladamente sua própria ética, ou falta de, na estruturação da sua sociedade, das relações entre seus extratos sociais.

A reivindicação por cidadania está presente ao longo de todo o documentário *É dreda ser angolano*, como na seguinte cena. O personagem se apresenta: “Antes de tudo, eu sou o Afro...”. A objetiva foca numa vala, que percorre uma longa distância, cheia de lixo. Existem muitas casas pobres, dos dois lados. Na imagem observamos uma criança ao longe, em pé na beira.

Afro: “...esta é a minha bwala⁸⁴, né?”. A câmera vai em travelling até chegarmos ao lado do menino. “Eh, pá, eu gostaria de mostrar como é que meu povo vive aqui na minha bwala”. Outro menino se aproxima. Os dois estão descalços e sem camisa. “Putos sem camisolas, outros sem camisa ou sem camisola, mas é assim, a malta vive numa vida

⁸⁴ Em quimbundo significa casa, aldeia, comunidade onde se dá o encontro. Disponível em: <www.bwala.org>. Acesso em 26 jul. 2014

precoce”. Outras crianças nos são mostradas como que brotando da vala. Uma delas, pequena, abaixada em meio ao lixo, faz suas ‘necessidades’. “Ya, vivemos numa vida precoce... Mas é assim. Eu já tou quase há trinta... há seis anos ou dez. Nós temos muitos problemas na nossa rua”. Outra rua nos é mostrada onde dois meninos olham-nos através de grades, por sobre o muro de uma casa; pulam e correm para se juntar a um grupo grande, que caminha. Em cena, uma menina carrega uma criança só de calcinha, às costas. Através do olhar do cineasta vemos muitas crianças, com poucas e surradas roupas, e percebemos nessa construção de texto e imagens sua intenção de nos apresentar a situação de vulnerabilidade dos moradores do musseque.

Numa outra cena, mais adiante, no mesmo musseque, a imagem mostra que de uma parede, o esgoto sai e, caindo no chão, forma uma grande poça esbranquiçada, onde começa a juntar lixo. Esta parte da vala está completamente entupida de lixo. Crianças pulam na frente, para aparecer no filme. A insalubridade nos é exposta de forma crua pelos cineastas. Percebemos que os cineastas dão espaço a Afro que, aproveitando a filmagem, reivindica seu direito à cidadania: “A energia, aumentar mais a escola, mais postos de saúde. E as recolhas também de lixo, que também são um dos fatores de doença”.

Outro importante critério de avaliação do estado de vulnerabilidade de uma população, a educação, também é bastante representado em ambos os filmes. O problema existe desde a época colonial, por ter Portugal investido muito pouco neste setor, em Angola.

Na década de 1970, o primeiro governo independente tentou, sem sucesso, minimizar esta deficiência, pois não fez os investimentos necessários. Durante os anos 1980, a intensificação da guerra civil levou o governo a reduzir ainda mais os recursos direcionados à educação. Já no final dos anos 1990, o governo verificava, através de estatísticas, a estagnação do número de matrículas nas escolas, enquanto aumentava a população em idade escolar.

Dos ingressantes nos estudos, cujo aproveitamento é duvidoso, poucos chegam ao ensino médio – e menos ainda ao superior. Atribui-se a isso a falta de profissionais qualificados e de materiais didáticos. Estima-se que muitos dos que completam os primeiros anos do primário sejam analfabetos funcionais⁸⁵.

Em seu depoimento, Ondjaki comenta o caso de Chico, que chegou a Luanda fugido de uma zona de guerra, tendo vivido alguns anos na rua, mas à época (2011) cursava o segundo ano de uma faculdade. Afirmo ser esse um bom exemplo de exceção: um rapaz que teve a vida completamente mudada pela guerra, mas que conseguiu se tornar cidadão.⁸⁶

⁸⁵ HODGES, 2002.

⁸⁶ ONDJAKI, 2011, p. 3.

A precariedade das escolas dos bairros pobres nos é apresentada em *Oxalá cresçam pitangas*, na cena onde Irmã Domingas, que faz um trabalho assistencialista junto à população da zona da Estalagem⁸⁷, escolhe uma escola para ser filmada. A câmara leva nossos olhos a ler numa parede esburacada: “seja benvindo rua santa esperança”, construindo um paradoxo que se estabelece entre texto e imagem.

A trilha sonora são as vozes de crianças, enquanto somos guiados pelas imagens a caminhar junto dessa mulher rodeada por crianças, muitas, algumas brincando pelas ruelas. Entramos com a irmã numa casa grande, pintada de vermelho até a metade. Ao vermos umas dez fileiras de bancos longos, feitos de tábuas, sobre o chão batido, ocupados por crianças com cadernos na mão, entendemos que estamos numa escola.

Não há carteiras ou mesas. O uniforme das crianças é uma camisa de tecido branca, manga curta, muitas rotas, rasgadas. Na parede, uma cruz vazada deixa passar luz. Entendemos que os cineastas quiseram-nos mostrar a importância da presença da Igreja como agente no processo de educação em Angola. Subentende-se uma forte influência cristã. O professor, vestindo camisa social, dá aula para o grupo de crianças. Vejamos a aula.

Professor: Qual foi a aula de ontem?

Criança: Da borboleta.

Professor: Falamos da borboleta, não é?

Coro: Sim.

Prof. : Borboleta vermelha e....

Coro: Preta.

Prof.: Vimos que ela habita mais aonde?.

Coro: Nos jardins e nos campos.

Irmã Domingas, sentada num banco bem atrás, conversa com uma menina pequena, carregando um bebê: A tua mãe vende quê?

Menina: Vende Omo.

Irmã Domingas: Ela vai na praça a que horas?

Menina: Sete horas.

Irmã Domingas: E volta a quantas horas?

Menina: A hora que ela vem.

Irmã Domingas: Ela vem à noite, né?

A menina está tentando aquietar o bebê, que chora: Não.

Irmã Domingas: E assim o bebê não chucha?

Menina: Não.

Irmã Domingas: Você que lhe faz comida?

Menina: Sim.

Irmã Domingas: O que ele come?

Menina: Arroz.

Irmã Domingas: E quando você vai na escola ele fica com quem?

Menina: Com a irmã mais velha.

Irmã Domingas: Tem uma irmã mais velha?

Menina: Sim.

⁸⁷ A zona da Estalagem reúne um conjunto de musseques, formando um bolsão de pobreza.

Irmã Domingas: E ela já foi para a escola?
 Menina: Sim.
 Irmã Domingas: Assim que você chega da escola fica com ela?
 Menina: Sim.
 A câmara passeia pelo rosto das outras crianças, que assistem à aula.
 Irmã Domingas: E a mana mais velha estuda aonde?
 Menina: Estuda no colégio.
 Irmã Domingas: E você estuda em que classe?
 Menina: Terceira.
 Irmã Domingas: E a mana estuda em que classe?
 Menina: Quarta.

A objetiva nos induz a perceber que não existem livros, o material didático apresentado é bastante precário: um quadro verde bem velho, giz, cadernos sujos e amassados, pontas de lápis. A imagem imprime uma tentativa de uniforme escolar. A didática e a metodologia passam basicamente pela exposição oral e repetição dos alunos. Dessa forma nossos cineastas nos apresentam uma improvisação e a precariedade do sistema de ensino, tanto pelas instalações e recursos materiais, quanto pelo despreparo do profissional de educação.

Essa questão da falta de cidadania, como vemos, imbrica-se com a questão econômica, assim também como não conseguir encontrar espaço nos meios de comunicação, não ter acesso à saúde e educação, à trabalho e moradia também são formas contundentes de negação de cidadania. Analisaremos essas questões nos itens que se seguem.

2.4. O reconhecimento nas representações sociais/culturais:

Esse aspecto é exposto já *a priori*, antes mesmo de entrarmos na análise das construções discursivas das fontes. Como nos foi exposto no capítulo I, há em Angola uma imensa dificuldade em produzir cultura, mais especificamente, cinema e música. Não existem leis de incentivo em vigor, assim como também não existe uma burguesia interessada nesse consumo. A luta pelo espaço na mídia, feita tanto pelos rappers como pelos cineastas, acontece pelas vias do mercado informal, segundo depoimentos, e a censura é muito grande. Dessa forma os dois documentários, enquanto objetos, nos possibilitam analisar esse fator de vulnerabilidade social, a dificuldade de encontrar um reconhecimento nas representações sociais da mídia oficial.

Em *Dreda*, Shunnoz, mostra ter plena consciência deste processo de exclusão cultural, e, por conseguinte, social. Estamos nas filmagens, no município de Ingombota, mais

propriamente no bairro do Maculusso, e quem entrevista é MCK, já então muito conhecido em Luanda. É um longo monólogo, mas fundamental em nosso trabalho, por isso citamo-lo na íntegra:

Shunnoz: Fizeste-me acordar uma dor antiga, com toda a sinceridade... e eu ainda vejo o sangue do parto quando pego daquelas folhas (meio declamando, trágico-cômico). Que foi um parto difícil. Ele foi recusado pela sociedade. Ele foi recusado pelos pensadores angolanos. Porque ele falava do cu. (tentando ser dramático). Porque o título era ‘O cu na poesia’ (quase chorando, cínico). E o povo olhou pro título, leu o título... (tentando prender o riso), ficou triste. ‘Por que o cu, com tantas coisas pra falar?’

Um grande crítico literário, que não vou citar o nome, reconhecido no país e internacionalmente, foi ele que leu o livro e criticou. E disse ‘o senhor não tem ética!’. E eu agora pergunto-me, será que o cu não nos pertence? Será que quando nós cagamos, quando nós defecamos, quando nosso cu entra em diálogo com a vida, nós não falamos? Será que a verdade que está no livro não é verdade? Não é uma filha da realidade? Que cá em Angola não se consegue lançar um livro que fala da vida como ela é?

Porque hoje criaram-se uns mitos, o mito da dor, o mito do amor, o mito da caridade? As pessoas acreditam que essas todas palavras são necrologia? E que elas já não têm forças dentro do homem? Mas são elas que dão vida ao homem! E ‘O cu na poesia’, este triste livro, que nasceu num ato alegre, doloroso, ele traz a mensagem do cu, porque em Angola não se sobrevive sem beijar o cu de alguém. Como é que tu vives sem beijar o cu, explica-me? Eu olho para a câmera, a câmera não tem... nem a câmera tem a resposta! Como é que tu vais viver e sobreviver sem beijar o cu? Se não tiveres um tio ministro, que beijas no cu, tu não consegues emprego!

E logo a seguir optas pelo vandalismo. Ou te tornas num caçador de telemóvel⁸⁸. Num caçador de fio d’ouro nas ruas. Olha a rapidinha da sorte. É isso? ‘O cu na poesia’ fala sobre isso. Em Luanda, a rapidinha, a raspadinha ou seja lá o que for, o povo agora acredita mais na sorte. De tanto beijarem cus já ninguém quer estudar. Já ninguém quer arranjar emprego. Já ninguém quer fazer algo decente. Inventaram sortes. E hoje todos vivemos a voar atrás da sorte. Os jogos passam na televisão, todo o povo junta dinheiro.

Sei lá, até já esqueci o número de pessoas porque tantas nascem todos os dias e morrem, e tantas estão aqui e não conseguem viver. Eu já esqueci o número das pessoas, mas eu sei que toda Angola tem que juntar dinheiro pra uma família ser feliz. E ‘O cu na poesia’ fala sobre isso. Agora, irmãos, e eu falo pra mim, eu quero viver! Eu vou beijar o cu de quem? Eu não tenho tio ministro! Meu deus, eu vou beijar o cu de quem? Vou beijar o cu dum sobrinho para me ligar ao cu do tio? Pra dar o beijo e depois recusar-me? Dizer que os meus lábios não eram doces? Porque a minha árvore genealógica é oposta? Será que eu não sou filho do útero de Angola?

Isso é a pensologia na sua essência, amados. Ela não segue padrões éticos ou morais, porque ela é livre. Livre como a vida é. E a ética e a moral têm matado o homem. E eu sei disto, eu já tenho visto as armas. Ninguém vai me mentir mais. Ainda há dias o civismo me apontou uma arma, e eu acreditei... que o civismo tinha a solução pra minha vida. E eu então, vou ser sincero, eu falo pra vocês e para a câmera, eu vou ativar a minha vida instintiva na totalidade, eu vou desprezar o raciocínio, e serei livre de vez.

⁸⁸ Telefone celular.

Eu vou à selva, e na selva hei de viver feliz. Eu não consigo estar com o social, o eu social não existe pra mim. Porque quanto mais tento tornar-me social, menos humano torno-me. E então eu prefiro entornar isso ao esquecimento. Outra pergunta, por amor à vida....

De forma extremamente irônica Shunnoz faz uma crítica profunda à sociedade angolana. Inteligente, começa mencionando uma parte do corpo que todos temos, mas que é socialmente renegada. No entanto, não se vive sem ela, como não se vive sem os renegados sociais, como ele mesmo naquele momento em que sua obra foi rejeitada. “Em Angola não se fala da vida como ela é”, há o interdito, a censura, principalmente sobre aqueles que discordam da elite e do governo. Este mesmo órgão do corpo, que é negada a existência, é o caminho para a escalada social, como analisamos no item anterior.

Nas entrevistas e depoimentos, percebemos a dificuldade de produção e divulgação de cinema e TV, já vista no capítulo I.

Nos dois documentários encontramos placas de coerência quanto à falta de espaço para a música produzida por essa juventude. Não existem gravadoras, lojas de venda e nem apoio institucional para essa produção. É um tema relevante, mas o trataremos mais profundamente no próximo capítulo.

2.5. Saúde, doença e violência:

Em *Dreda*, numas das entrevistas à população das ruas, encontramos a cena que se segue.

Homem: Afinal, quando você é convalescente és precisado toda hora. Que você... és ficar burro... Quando você faz kilapi⁸⁹ toda a gente te acompanha atrás. Sabias disso? Mas por quê?

Entrevistador: É assim... kilape, né? A pessoa quando deve, tem que pagar. Sabias disso?

Homem: Mas isso não estava certo. Não estava certo, sabes por causa de quê? Não tá certo como quando tá deve, ele te pediu. É uma pessoa que não tem... simplesmente para ter a formação de....

Entrevistador: Ya, então é assim....

Homem: Eu, quem me rusgou, não é minha mãe, nem o meu pai. É minha mãe? Savimbi é meu pai? O dos Santos é meu pai? O Agostinho é meu pai? Em que meteram no meu pai?

Entrevistador: Então é assim, tu estás a expor um problema teu... Escuta, senhor. Tu estás a dizer que foste, és convalescente, né? Então, eu acho que a maioria dos convalescentes têm ganhado qualquer coisa....

Homem: Ganhamos mesmo, é isso. Ganhamos agora, que está a nos pagar em dobro. Dobro a toda a hora. Você deve X e te pagam X. E por quê?”

⁸⁹ Comprar fiado.

Entrevistador: Então esse salário que te pagam não chega pra sustentar a tua família completa?

Homem: Espera só. Não, não chega. Eu... pago ainda kilapi dele... como a bexiga estava inflamada... a dever dinheiro.

A intenção dos cineastas foi mostrar que este homem, extremamente revoltado, mutilado de guerra, abandonado pelo Estado e pela sociedade, não se identifica com nenhum dos líderes que estiveram à frente da guerra civil. Aqueles que aparecem nos painéis do governo como heróis são hoje um estorvo para a sociedade. Partindo dessa construção narrativa, podemos inseri-lo em quase todos os eixos de vulnerabilidade.

Considero a exclusão social como um processo no qual – no limite – os indivíduos são reduzidos à condição de *animals laborans*, cuja única atividade é a sua preservação biológica, e na qual estão impossibilitados do exercício pleno das potencialidades da condição humana (SCOREL, 2000, p.140).

Desta forma, entendemos a exclusão social como a mais extrema situação de vulnerabilidade. A exemplo disso, tiramos a seguinte passagem do Filme *É dreda ser angolano*. As imagens nos levam às margens da Baía de Luanda, onde vemos muitos barcos, alguns virados, outros quebrados. Sobre uma lona marrom, rota, armada por quatro varas de madeira, alguns homens estão abrigados. Do outro lado da baía, os prédios. Um rapaz em plano médio dá seu depoimento:

Sou o único mesmo aqui. Não tenho ninguém aqui. Sou sozinho mesmo. Dormir à fome como não dormir, o Deus é que sabe, tá a ver? A minha família do resto não sabe de onde estou. Só sabem que o puto foi no tempo de guerra. Eu saí mesmo no tempo de guerra. Aquela guerra de nove meses do Bié⁹⁰. A primeira guerra que o Savimbi também acabou da vida dele. Eu tenho dois estilhaços da guerra. Tenho um aqui na cabeça... tenho um aqui (aponta para uma parte do corpo fora de quadro). De guerra mesmo. Só era isso.

Sobre a violência nas ruas do musseque, Afro dá um depoimento em *Dreda*:

Afro: Jovens já não conseguem andar das 20 às 21. Acima das 21... um exemplo completo, a semana passada, estava a vir de uma festa... cheguei e me deparei com três jovens. Tiraram-me toda a roupa, até, infelizmente, tive que vir aqui nu em pelotas. Tiraram todo o dinheiro. A sério. A polícia, neste beco, é difícil mesmo entrar.

⁹⁰ Província de Angola

Dreda procura construir um discurso sobre este estado de desvinculação sociofamiliar e de violência vivido pelas crianças que se tornam adultas nas ruas, tendo que lutar sozinhas por sua sobrevivência, como na seguinte cena: em uma rua qualquer da cidade, um rapaz conta-nos sua história. Está sentado numa escada no chão, na entrada de alguma loja, fechada, relativamente bem vestido, de calça comprida e camiseta. Atrás dele, outro jovem dorme deitado num degrau, uma camiseta fazendo as vezes de lençol.

Me chamo Abel Kissua, tenho dezoito anos. Sim, sim, sou de Luanda. Não, meus pais são de Malange, mas eu cresci cá em Luanda. Da vida, durante o dia, há momento que às vezes... sou órfão de pai e mãe. As irmãs também estão atrás do prejuízo. Por isso é que há momentos em que às vezes saio de casa, venho cá na cidade, lavando um carro. Mais outro carro. Tenho duzentos kwanzas⁹¹ ou quatrocentos, yá, já dá pra fazer qualquer coisa na minha vida. Sim, temos muitos problemas.

Cineasta: O que é que se passa? O que é que acontece quando os fiscais aparecem?

Kissua: Os fiscais quando reparam lá no chão que o carro tá molhado, embora que tu fugiu, mas pronto, é sempre apanhado. És levado para o comando geral para fazer um bom trabalho...

Cineasta: E o que é que eles fazem lá?

Kissua, visivelmente irônico: Sim, sim, lá nós temos direito de apanhar alguma sova. E depois mais tarde nos mandam fazer algum trabalho. Se não lavamos as panelas, limpamos o chão. Aí acontece muitas coisas. Por exemplo, temos a kandambala, que é a catana⁹². Depois temos um fio, que é o cabo de aço. Além do cabo de aço, temos o purete⁹³. O purete aí é que já tem que descontar. Ainda temos a mangueira também. Não dá, não dá. Nem pra cavalo dá esse tipo de chicote”. (Aponta para o amigo, deitado atrás de si.) “Esse meu amigo anteontem foi batido. Encontraram-no a lavar um carro. Até nem acabou de lavar, só a tirar a poeira, eles levaram-no para a unidade. Deram-lhe porrada. Até a essa hora está aqui a descansar... Meu sonho é voltar a estudar.

Aqui é mostrada a figura da polícia, que deveria estar dando segurança e proteção a esses jovens. Entendemos que os realizadores quiseram nos mostrar o contrário, que a polícia de Luanda maltrata essa população vulnerável. Seguindo a lógica da hierarquia social que nos foi apresentada anteriormente, a polícia aparece tendo como função proteger a elite, no caso os cidadãos, dessa população sem lugar certo na sociedade, sem direito a cidadania.

Uma das maiores preocupações, sobretudo para as ONG que trabalham com crianças, tem sido, por exemplo, os abusos cometidos pela Polícia contra as

⁹¹ Unidade monetária de Angola, código AOA, símbolo Kz. Cem kwanzas equivalem a dois reais e trinta centavos. Disponível em: <www.xe.com> e < www.wap.economia.uol.br>. Acesso em 26 jul. 2014

⁹² Espada, faca.

⁹³ Porrete.

crianças de rua em Luanda, entre os quais se contam detenções arbitrárias e violações (HODGES, 2002, p.119).

Segundo nossas fontes, a violência sofrida pelas crianças e jovens na rua não vem apenas da polícia. Eles são mostrados nas duas películas como muitas vezes sendo vítimas também de si mesmos. Numa passagem de *Oxalá*, Chico segue com seu relato pessoal, lembrando-se dos tempos em que vivia nas ruas:

Os momentos mais difíceis foram à noite. À noite havia uma altura que era assim: tu dormes, os que já lá estavam na rua há mais tempo... que te encontram tu assim a dormires ao relento, esses papelões de caixa, eles dobravam, faziam aquilo assim, parece um caniço, te encontram aí a dormir... chamava-se 'visita'. (Faz um gesto como se estivesse batendo com o 'caniço'). Há uma própria hora, zero horas ou duas horas, 'vamos visitar'... chegam aí te encontram a dormir: 'Ei, não é esse gajo que tava aí a pedir esmola? Mostra lá o dinheiro!'. 'Num tenho...'. 'Não tem dinheiro? (Gestos de que está batendo). Te entram, vão embora.

Na mesma sequência deste filme, a cena é construída com a imagem de uma grande praça de terra vermelha onde vemos muitas crianças brincando, e a voz de irmã Domingas a nos contar:

Agora uma coisa que nos preocupa, a nós que trabalhamos aqui nas comunidades. É que quem está agora a ser violento são as crianças entre os treze, quatorze, quinze anos. Não sei se foi por causa da guerra, as crianças estão mesmo violentas. Elas agora lutam com caco de garrafa, mesmo entre elas. Elas dizem 'vou te matar', e mata mesmo o colega. Partem a garrafa de cerveja e cortam o colega com quem tem uma pequena briga, até o colega perder o sangue todo e o colega morrer. Até nas escolas há um clima de medo agora. Tudo miúdo de doze, treze e quatorze anos.

Esse depoimento do filme gerou polêmica entre seus realizadores. Kiluanje queria ser mais contundente em sua crítica, e quis manter a fala de irmã Domingas na íntegra. Preocupado com a imagem do país no exterior, Ondjaki preferiria tê-la cortado. Sua argumentação foi que as crianças de Luanda não andam se furando, se matando, pelas ruas da cidade. Isso pode ter acontecido onde a irmã mora, uma região de muita miséria e violência, pode ter sido apenas um episódio. O conflito de ideias foi reflexo do conflito entre as concepções dos dois. Ondjaki alegou que Kiluanje esteve muito tempo fora, e, portanto, tinha uma visão muito diferente da sua. Quem intermediou o problema, já na ilha de edição, foi

Inês, e a cena foi mantida. Acreditamos que a cena foi mantida por ser relevante no resultado final do documentário, em função do que a equipe queria construir narrativamente⁹⁴.

Numa outra passagem desta mesma obra, é apresentada outra descrição do grau de marginalização a que essas crianças, desassistidas, acabam chegando. Estamos na candonga com o trio, passeando pelo centro, vemos a rua pelo vidro da frente. Nesta parte da cidade as ruas são asfaltadas e as casas, antigas. Alguns sobrados sobreviveram de pé.

Olissassa: Os famosos ‘granelistas’, são gangs.

Taxista: São dez, onze miúdos.

Olissassa: Não te lembrás? Eu e a Márcia estávamos na Praia do Bispo, estava a subir um grupo enorme de miúdos, mas todos baixinhos. Mochilas, cabelos assim, já todo no ar....

Na trilha sonora uma música se inicia, e nas imagens da rua podemos pressentir a aproximação da orla, pelo horizonte que se anuncia. O centro é uma área bastante valorizada da cidade.

Taxista: Na mochila tem armas....

Olissassa: Meu amigo estava ali, a dizer que no bairro do Kinaxixe, esses miúdos quando estão a roubar, têm já armas e roupas na mochila. Eles fazem um assalto, tiram a t-shirt, põe a outra e vão. São vândalos.

Taxista: Quer dizer, a ‘confusão’ cá em Luanda ganhou o apelido de ‘granel’.

Quanto à saúde, em ambos os filmes as câmaras mostram-nos a água sendo vendida por ambulantes, a preços absurdos. Da mesma forma, o esgoto é mostrado correndo a céu aberto, pelos becos e ruelas dos musseques. O lixo acumula-se pelos cantos, para deleite dos ratos, que vemos passeando pelo meio. Refletimos sobre a questão da insalubridade que parece coincidir com a alta taxa de mortalidade infantil nestas regiões, justificando-a. Essa narrativa está presente nos dois filmes.

Esse trio saúde/doença/violência superpõe-se de tal forma ao problema econômico, de infraestrutura, de falta de saneamento básico, acesso à água, luz, sinal de TV, precariedade de moradia, policiamento e outros tantos problemas urbanos, que para não nos repetirmos, analisaremos conjuntamente no item abaixo.

2.6. Eixo econômico-social:

⁹⁴ ONDJAKI, 2011, p.12.

Deixamos esse item para o final do capítulo por entendermos que ele tange todos os outros já analisados.

Percebemos na construção narrativa de *É dreda ser angolano* a intenção de mostrar os vários níveis de abandono em que a maioria da população encontra-se. O país estava em paz apenas há seis anos, e seus realizadores fazem parte de uma geração cujo desafio de sobrevivência já não é mais fugir das guerras, mas sim lutar contra a corrupção, a falta de emprego, a pobreza extrema, o abandono, enfim, do caos consequente⁹⁵.

A maior parte da população urbana concentra-se em enormes bairros que cresceram espontaneamente à volta das principais cidades, com poucos ou nenhuns serviços e infra-estruturas, como eletricidade, água canalizada, esgotos e recolha de lixo, devido à quase total ausência de planeamento ou investimento nessas áreas peri-urbanas (HODGES, 2002, p. 52).

Esta poderia ser a descrição literal da paisagem que nos é apresentada nas duas obras selecionadas. Em *Oxalá*, isso se dá de uma forma mais suave, explorando imagens de grandes angulares e panorâmicas, e, dessa forma, acrescenta um pouco mais de contemplação ao discurso. *Dreda* constrói seu discurso sobre o estado de vulnerabilidade de forma mais explícita, através de imagens, mas principalmente pelo comportamento e relatos de seus personagens.

Podemos constatar esse fato numa passagem de *Dreda*, na cena em que Afro⁹⁶, um dos personagens, nos fala do Bairro de Rocha Pinto⁹⁷. Ele está com uma camisa vermelha e branca que aparenta ser de um time de futebol, e usa brinco. Na tela aparece, em fundo preto, um letreiro que anuncia: “Aqui há crianças que nunca viram luz”, explicitando a intenção dos realizadores na construção da sequência.

A imagem dirige-se de volta a Afro, em close, e, por trás dele, as paredes das cubatas sem revestimento e seus telhados de folha de alumínio. As moradias são precárias e frágeis. Por meio dessas imagens podemos enxergar como os realizadores do filme nos querem

⁹⁵ LOPES, Mário. Entrevista com MCK, Voz de Angola, 2012. Disponível em: <www.centralangola/311.files.com>. Acesso em 17 jan. 2015.

⁹⁶ Afro é rapper.

⁹⁷ O deslocamento de populações em direção a Luanda em busca de segurança, face à incapacidade do sistema oficial de construção em dar resposta ao crescimento urbano acelerado, deu origem a bairros inteiramente informais como é o caso dos bairros Rocha Pinto, Kikolo e Morro Bento. De acordo com o Administrador Municipal da Maianga, o Bairro Rocha Pinto passa a ter a sua existência legal a partir de 1999, no quadro de uma reestruturação político-administrativa que integra no Município da Maianga os bairros da Maianga, Prenda e Cassequel e institui a Comuna Rocha Pinto, composta pelo Bairro Rocha Pinto, pelo Bairro Morro da Luz e pelo Bairro Morro Bento/Gamek. Disponível em: <www.multiculturas.com/angolanos/carlos_lopes_luanda_informal> Acesso em 26 ago. 2014.

mostrar a vida quotidiana das pessoas nos musseques. Diferente das panorâmicas que dominam a linguagem de *Oxalá*, quando aborda essa placa de coerência, *Dreda* coloca sua objetiva dentro do musseque, das paredes e do chão das cubatas e ruelas, num discurso mais direto. É nesse trecho que Afro fala da ausência da polícia, já citado no item 2.5, no qual percebemos a intenção explícita de delação da ausência do Estado nos bairros pobres.

Com a equipe de filmagem, chegamos num pequeno pátio onde está uma mulher. Com ela, um menino pequeno, só de short vermelho, passa por uma cortina estreita, à entrada de uma cubata. “A polícia fica mais onde tá a iluminação. Na escuridão, a polícia não entra. Já estamos quase há seis anos sem ter luz”.

Neste ponto, a narrativa começa a entrar no cerne da questão que se propôs a chegar, o problema da falta de luz. Num primeiro movimento, o depoimento relaciona a falta de policiamento e de segurança a ela.

Ouvimos o cineasta perguntando: “Quer dizer, há crianças aqui que nunca viram luz, né?” A imagem de uma menininha aparece. “Tens quantos anos, bebê?”. Resposta: “Tenho seis”.

A falta de cidadania e o abandono por parte das autoridades nos são denunciadas pela crueza das imagens do chão de terra, a grande vala e esgotos a céu aberto, por onde muitas crianças perambulam.

No que diz respeito às moradias, a urbanização, o que assistimos nos filmes é o caos. Um dos problemas desta população deslocada é a posse, a documentação que regulariza a propriedade, não só dos imóveis construídos nessas periferias, como também dos apartamentos localizados mais ao centro. Estes últimos foram abandonados desde 1975, quando do regresso dos colonos para a Europa, e, confiscados pelo Estado, ainda hoje muitos não estão legalizados. A situação agravou-se quando, durante a década de 1990, o país conheceu um gradativo empobrecimento, enquanto a guerra civil assolava seu território. Apesar disso, o presidente Eduardo dos Santos conseguiu se manter no poder, entre outros fatores, graças a uma política de “privatização de pequenos negócios e propriedades”, beneficiando não apenas as elites, como também milhares de famílias que puderam comprar a preços simbólicos apartamentos pertencentes ao Estado (HODGES, 2002, p. 86) . Porém

A maioria da população urbana, constituída pelos deslocados e outros migrantes mais recentes, a viver nos bairros peri-urbanos improvisados à volta das cidades, não beneficiou da privatização da habitação estatal, porque não morava em prédios pertencentes ao Estado. O mesmo se aplicou

aos subsídios à eletricidade e à água, que beneficiaram mais os residentes na ‘cidade do asfalto’ do que os habitantes dos bairros peri-urbanos, a maior parte dos quais não possui eletricidade e, em virtude de não estarem ligados à rede pública de abastecimento de água, têm de comprar este bem, a preços muito mais elevados, a vendedores particulares (HODGES, 2002, p. 87).

Desde 2001, parte da população das zonas periféricas urbanas de Luanda foi sendo expulsa, pois as áreas mais próximas ao centro vêm se valorizando, e os interesses imobiliários em construir condomínios de luxo e *shopping centers* preponderam. Isso tem significado mandar estas pessoas para mais longe de seu local de trabalho, aumentando sua situação de miséria.

O filme *Oxalá cresçam pitangas* apresenta-nos, logo no início, e depois ao longo do filme, imagens da cidade em que podemos constatar essa desordem urbana, essas ocupações irregulares, acompanhar com eles a Luanda que querem nos mostrar. Primeiro vemos um pátio de prédio velho e inacabado, arruinado, já descrito na página 66. Todas essas informações estão contidas em um único frame⁹⁸. A impressão que experimentamos é que mesmo entre aqueles que vivem precariamente, existe diferença de padrão de vida. Alguns nem conseguiram terminar de construir sua unidade de moradia, e tem na sacada uma ameaça, o precipício. Em outras unidades, onde vemos sofisticadas antenas de tevê e ares-condicionados, as lajes das sacadas são muradas, configurando-se em varandinhas.

Sabemos que nestes enormes prédios não existem elevadores. De forma bem humorada, esse detalhe nos é apresentado em outro momento, nesse mesmo filme. É quando os três jovens, já citados no início desse capítulo, conversam ao entardecer, estacionados ao lado da Baía de Angola, dentro de uma candonga⁹⁹. O taxista afirma: “Vives no 10º andar, não precisar te dar ao trabalho de descer sei lá quantos degraus para deitar o lixo. Pegas no mambo¹⁰⁰ e lanças da janela”. Outro traço de vulnerabilidade é exposto: a falta de coleta de lixo, consequente da desestruturação econômica do Estado.

Essas grandes construções aparecem nas duas fontes, vez por outra. Aliás, um ponto em comum entre elas é o fato de suas filmagens terem sido feitas majoritariamente nas ruas da cidade. Nesse aspecto, a intenção dos realizadores foi a mesma, levar o espectador a vivenciar o caos urbano no qual as enormes diferenças sociais mostram-se evidentes, tanto na distribuição das construções quanto em sua qualidade. Em alguns trechos da cidade, vemos

⁹⁸ Este prédio é provavelmente o mesmo que aparece na passagem da p. 66.

⁹⁹ Tipo de vã muito comum em Luanda, usada como transporte coletivo. A cidade não possui muitas linhas de ônibus, sendo as candongas o transporte mais popular.

¹⁰⁰ Mambo é uma gíria angolana que pode significar muitas coisas. Aqui, apresenta o sentido de *tralha*, *coisa*.

construções mais caras, casas e prédios surgirem em pequenas ilhas em meio ao mar de musseques e prédios decadentes.

Em *Dreda* há uma cena em que nos é mostrada uma vala sendo usada como rua. A objetiva leva-nos para dentro da vala, numa parte onde não há tanto lixo. Um menino dança ao som de uma batida de rap. A vala às vezes é funda, às vezes é bem superficial. Existem muitas cubatas ao redor, que vamos observando enquanto nosso olhar caminha por dentro dela. Algumas pessoas andam na direção contrária, levando-nos a perceber o hábito de ir e vir pela vala, algo cotidiano para essa população.

Enquanto isso, ouvimos a narrativa de Afro:

Às vezes também, quando aqui tem águas, às vezes leva criança... Você quando vai lá naquela praia na Mabunda encontra três, quatro crianças, senhoras com bebês nas costas mortas. Nós estamos a andar assim. Se passa água nós somos levados. Somos levados mesmo. Aqui não tem sítio para nós se segurar.

Com esse depoimento de Afro, em *Dreda*, os realizadores buscam dar voz a essa reivindicação por cidadania, delatando o descaso das autoridades e o oportunismo dos comerciantes: “Aqui já na bwala, é difícil você encontrar um contentor e meterem lixo. É muito difícil. Tás a ver lixo?”. Afro caminha pela vala, enquanto nos mostra o lixo acumulado ao redor dela, no meio do qual um menino permanece em pé. Neste trecho, a vala está cheia de lixo. Como podemos constatar, esse é outro traço comum nos dois documentários, a reclamação sobre a ausência de coleta de lixo. Mas, em *Oxalá*, o relato é bem humorado, ao passo que em *Dreda* possui um tom de reclamação.

Aqui às vezes nós jogamos bola. Por enquanto, eu também jogo bola aqui. Às vezes, se queremos jogar temos que tirar esse lixo. Água aqui, canalização é difícil. Aqui a água é só nos tanques, vem um cisterna e enche os tanques a malta. Aproveitamos quando a cisterna....

Na cena, Afro caminha, acompanhado por um grupo, sempre um bando de crianças/jovens ociosos e curiosos. “... mas quando a cisterna está mal, nós temos que bazar até lá na Samba”. À pergunta do cineasta, se eles compram água, Afro responde que “Comparamos água no bidão. São trinta kwanzas”, um valor alto para essa população.

Inferimos que existem interesses, por parte de comerciantes da cidade, para que as coisas continuem como estão, pois eles lucram com isto – como é o caso dos donos de caminhões-pipa, fornecedores de água aos musseques luandenses. A questão da ocupação dos

espaços urbanos é muito grave, promovendo inclusive imensas remoções de famílias de áreas que vão se valorizando no centro para áreas ermas e distantes.

Afro: As condições que a malta mais ou menos insiste no governo é só: a canalização da água... e aqui no gueto, onde a luz tá bem fraca e a água não sai. Os poucos kotas¹⁰¹ a bombar, salário não cai, e o das comadres com três filhos, cada um, um pai. Quando pôs água na pia, vamos, não vai....

Em *Oxalá*, este problema nos é exposto na fala dos três jovens que conversam dentro da candonga, ao entardecer, quando vemos a Baía de Luanda, seus barcos e a cidade ao fundo.

Taxista: “A falta d’água é o maior stress”.

Olissassa: “Água e luz”.

Manucha: “Tem que acartar¹⁰² água”.

Todas essas questões relativas à educação, ao saneamento básico, à violência, à falta de espaço cultural na mídia, experimentadas pela população de Luanda, nos são apresentadas em *É dreda ser angolano* através da rádio de uma candonga¹⁰³, seu eixo narrativo. Enquanto o veículo se movimenta, os passageiros vão ouvindo o rádio. Logo no início do filme, um leteiro anuncia: “A rádio Fazuma humildemente apresenta um mambo tipo documentário inspirado no disco Nghonguennhação do conjunto Ngonguenha”, deixando explícita essa proposta. Como quando a voz do locutor informa: “As chuvas que se registram em todo o país, a deficiência de saneamento básico, é possível a contaminação das fontes de água de consumo”, enquanto a imagem de um menino fazendo xixi em um muro é mostrada, complementando a informação. Fica claro, nesta passagem, como os eixos de vulnerabilidade muitas vezes formam liames, nós difíceis de serem separados.

Muitos são os problemas sociais surgidos a partir dos anos 1990, como o abandono de crianças que, para sobreviver, vendem de tudo, mendigam ou se prostituem, sendo que esta última atividade inclui também mulheres adultas. Sem acesso à educação nem a remédios, nenhum tipo de assistência, esta população luta por sua sobrevivência. Em 2001, sua esperança de vida era estimada entre 42/45 anos¹⁰⁴.

Angola não é um país pobre, possui uma imensa riqueza natural, majoritariamente, o petróleo. Mas, devido à péssima distribuição de renda, a maioria de sua população vive em situação extremamente precária. Nos leiteiros de abertura de *É dreda ser angolano*, podemos ler que “Apesar da riqueza do subsolo do país, a população angolana vive em condições de

¹⁰¹ Camaradas. Disponível em: <www.mwangolé-angola.blogspot.com.br>. Acesso em 05 ago. 2014

¹⁰² carregar

¹⁰³ Vide nota 31.

¹⁰⁴ HODGES, 2002.

extrema pobreza, com menos de dois euros por dia, Angola possui as maiores taxas de fecundidade e de mortalidade infantil do mundo”. Taxas que também são marcadores de vulnerabilidade, como citamos acima.

Em 2002, ainda não haviam sido feitas novas eleições, e o regime “democrático” ia perdendo sua legitimidade¹⁰⁵. Neste ano acabou a guerra civil, mas o país encontrava-se completamente destruído, com sua população desestruturada e a grande maioria deslocada, com dificuldades para se reorganizar, em completo estado de vulnerabilidade.

Constatamos que os cineastas quiseram mostrar a permanência desta situação, até quando da realização do filme *Oxalá cresçam Pitangas*, quando um rapaz nos conta sua história, sentado num banco, num pátio externo de uma sala de aula. Algumas moças atrás dele vestem roupas de malha bem coloridas: vermelho, amarelo, laranja. Estas cores fortes são dominantes nas roupas dos jovens, nos dois filmes. Outros rapazes estão sentados juntos.

Rapaz: O ano passado eu vivia com meus tios. Primeiro vivia no golfo. Lá no golfo estava a trabalhar na Grinnall¹⁰⁶, então eu vi assim que não adianta só trabalhar, sem estudar. Porque estava muito atrasado, não sabia nem ler nem escrever.

Na edição, irmã Domingas segue à narrativa do rapaz, em *off*, enquanto seguimos vendo a imagem do grupo na tela:

Para nós que trabalhamos com o povo, é muito difícil convencer aos doadores que as pessoas precisam. É difícil você chegar ali no Alvalade e dizer ‘olha, eu estou a trabalhar na Estalagem, lá há muita pobreza’. As pessoas acham que quem está em Luanda tem tudo, não tem necessidades....

Outro rapaz, do grupo, dá seu depoimento: “Comecei a estudar agora, lá na minha província não tinha apoio, não tinha dinheiro para me meter na escola, por isso que só comecei a estudar agora”.

A irmã segue sua fala, se referindo à indiferença das elites para com a situação do povo, o que escuta deles:

...Luanda não precisa de ajuda, você tem é que obrigar essas pessoas que você está a alfabetizar a voltar para as províncias. A irmã tem que falar com povo para voltar para as províncias. Tudo bem. Como é que uma mulher que vive sozinha, com cinco filhos, vai regressar para a província sem nada?

¹⁰⁵ HODGES, 2002, p.120.

¹⁰⁶ Consecionária de veículos. Disponível em: <66.109.21.180/B2C/Vehicles-Brand-Vehicles/Angola-Grinnall-93086.html> Acesso em: 12 set. 2014

Nosso cenário agora mostra uma situação de extrema pobreza. Um banco de tábua crua, uma cadeira de ferro velha, sobre chão de terra batida e duas pias externas, numa parede caiada ao fundo, esse é o pátio da escola. O primeiro rapaz segue sua narrativa: “Nasci lá no Moxico. Bairro Bomba”.

Em contraponto à fala do rapaz, ouvimos a voz da irmã em off, sugerindo o discurso de uma mãe: ““Nós queremos regressar. Mas nós não temos mais marido, quem vai construir a casa pra nós?””.

Rapaz: “Moxico fica na província do Luena. Capital do Luena. Eu vim parar aqui porque lá tava sozinho. Então, saí de lá, vim morar com os meus tios”.

Segue o off da irmã:

‘Eu aqui fiz uma casinha de bloco, já tenho aqui uma casa, vou mais no mato pra começar do zero? Nós até queremos voltar, mas será que estas eleições vão ser seguras? E depois das eleições, se tiver carro, a irmã pode vir aqui, nós vamos voltar depois das eleições. Mas agora temos medo de voltar’. Esse povo que está aqui, já não regressa nunca.

Percebemos nessa narrativa como os produtores entendem o problema do regresso às províncias. Muitos homens morreram nas guerras, deixando suas mulheres e filhos sem recursos para voltar. Nessa passagem também podemos perceber a importância dada às famílias, já instaladas na cidade, para aqueles que se chegam sem nada, à procura de abrigo. Os vínculos familiares, tios, tias que substituem a figura dos pais, são uma possibilidade para a restauração de laços afetivos. Pelo depoimento de irmã Domingas, percebemos que os realizadores quiseram nos mostrar a insegurança e o medo dessas pessoas acerca do futuro do país. As tentativas de mudanças, através de eleições, na curta história de Angola pós-independência, resultaram em mais guerra.

Irmã Domingas passa a falar em discurso direto para a câmara, que focaliza suas expressões de rosto:

Então, no meu ponto de vista, a política devia ser desenvolver esses bairros, que é pra população que está aqui sentir-se bem, porque no fundo é daqui que saem todos os delinquentes que invadem a cidade de Luanda todos os dias de manhã. Eles não vão lá, roubar de propósito, mas o nível de vida está tão baixo que já não sabem o que fazer. Eu sei que a maior parte dos jovens que invadem a cidade de Luanda, boa parte são daqui, da nossa área. Que até já fizeram um levantamento e chegaram à conclusão que a maior parte dos meninos de rua que estão em Luanda, são da zona da Estalagem. E a zona da Estalagem é toda, a partir daqui até chegar a Viana-vila. Porque quando eu passo na rua os miúdos me reconhecem, ‘irmã Domingas da Estalagem!’. Há muitos grupos-foco. Por exemplo, os miúdos que estão na

zona da Marginal, que estão na Sagrada Família, no Primeiro de Maio, e me reconhecem. Se reconhecem-me, é porque eles são daqui desta área.

Esse depoimento coincide com a afirmativa de Ondjaki, de que de fato a área de atuação de irmã Domingas é um grande bolsão de miséria e violência. Como ele afirma, segundo seu ponto de vista, os meninos que vivem aqui roubam para sobreviver, por não terem nenhuma outra opção.

Agora o close é no rapaz que segue sua narrativa, concordando com a opinião da irmã:

Atualmente aqui se encontram muitos jovens, se não fazer um biscato para conseguir dinheiro, tá mesmo mal. Tem que batalhar, às vezes lava carro, para conseguir um dinheiro para sobreviver, pra não roubar, se não conseguir, se põe na vida das drogas e pronto, fica já frustrado. Ou fica nos becos, começa a assaltar. Pronto, né! Aqui mesmo a vida é difícil, mas é mesmo assim, puxa um bocado aí, um bocado aí, tá a sobreviver.

O abandono, o descaso do governo, a falta de oportunidade de educação e de trabalho são apontadas como as principais causa do alto índice de criminalidade da cidade. Sabemos que o funcionalismo público, nos anos 1990, era a principal fonte de empregos do país. Mas os servidores possuíam baixa escolaridade (3% possuíam nível universitário, 16% ensino médio), e o salário de um funcionário público já não sustentava uma família. Por isso, a partir de então, surgiu a necessidade de criação de outras fontes de rendimento privadas também por este setor, grossa maioria no mercado informal. Lembramos ser a informalidade outro marcador do estado de vulnerabilidade de uma população. O alavancar desse mercado aumentou a inadimplência dos funcionários do serviço público, mais ocupados com suas atividades privadas, como no caso dos médicos – daí a dificuldade de atendimento encontrada pela população nos hospitais públicos¹⁰⁷.

O armamento da população explica-se pelo fato de que, durante os anos de guerra civil, ex-soldados carregaram consigo suas armas para fora do exército, e civis foram fortemente armados para enfrentar as forças da UNITA. Até mesmo a Polícia se corrompeu, sendo que “muitos crimes violentos, incluindo assaltos, roubos de carros, agressões e raptos, violações e assassinios, foram cometidos por elementos da Polícia e do Exército” (HODGES, 2002, p.120).

Em *Dreda*, há uma passagem em que seus realizadores procuram demonstrar o estado de abandono e desproteção da população carente, em relação aos serviços da polícia. Um homem, com uma camiseta surrada, usando gorro, chupa uma grande pedra de gelo. Por trás

¹⁰⁷ HODGES, 2002. P. 120.

dele passa uma bacia de plástico na cabeça de alguém – chama a atenção a existência de muitos objetos de plástico colorido nos mercados populares, aliás, por toda parte.

Entrevistador: Como é a vossa venda aqui? Tem tido feito mesmo... muito bem as vossas vendas?

Homem: Não, as vendas aqui é feito mesmo que se bem. A maka¹⁰⁸ é que... o vender aqui... é só vender, assim, com respeito, porque aparece grupo que rouba. É preciso dar dinheiro, sabe? Esse mambo¹⁰⁹ já não dá. Tipo, que aqui, na via pública, não tem polícia... Se tivesse polícia nesse mambo aqui não havia roubo. Muito roubo há aqui. Eu vou dar um apelo, ê pá, se esse mambo está a gravar ou não está a gravar aí... pra dar um apelo, que a polícia tem que trabalhar mais. A gatunice é demasiado!

As populações em situação de carência ou vulnerabilidade não possuem assistência oficial do governo, apenas de ONGs. Estas têm sido responsáveis pela distribuição de recursos humanitários doados por órgãos internacionais, como a ONU, a PAM (Programa Alimentar Mundial) e a USAID (Agência dos Estados Unidos para o Desenvolvimento Internacional), entre outros, pelo simples fato de que carecem de instituições governamentais preparadas para tanto.

O desenvolvimento de organizações comunitárias tem sido contrariado pela situação de vulnerabilidade, marginalização e impotência que reina entre uma grande parte da população, devido à guerra, às deslocações forçadas e à intensificação da pobreza, e pela falta de tradição de uma auto-organização, que não foi encorajada nem pelo regime colonial, nem pelo sistema monopartidário que lhe seguiu (HODGES, 2002, p. 129).

Podemos entender o trabalho de irmã Domingas, narrado em *Oxalá cresçam* pitangas, como exemplo de esforço de organização comunitária. Numa cena ela caminha por uma ruela de musseque, abraçada na menina pequena carregando um bebê às costas, a mesma com quem conversava na sala de aula. As roupas das pessoas neste lugar são sempre muito simples e surradas, a maioria com os pés descalços. Em quase toda parte, aliás, mas aqui, em especial. São roupas ocidentais, quase sempre muito coloridas, misturadas com capulanas aqui, ora ali, ora enrolado na cintura, ora carregando um bebê.

Irmã Domingas: “Agora, a gente pede ajuda a todos à nossa volta. A construção do centro infantil comunitário não ponhas muito caro...”.

Conforme ela vai andando, várias crianças vão se juntando a ela. É impressionante a quantidade de crianças soltas, sozinhas nas ruas, que estão representadas em ambos os filmes.

¹⁰⁸ Discussão, confusão.

¹⁰⁹ Transa, lance, jogada.

De dentro de um carro preto, agora ela fala ao celular, enquanto duas meninas dançam atrás, na caçamba. É uma cena que nos dá a impressão de que a irmã está falando mais para as câmeras, ou para o espectador, do que para a pessoa com quem fala ao telefone:

... porque nós com 15 mil dólares podemos construir o centro. E dizer qual é o objetivo do centro, quais são os problemas que nós vivemos nas comunidades. Os pais saem de manhã muito cedo, vão às vendas, e os adolescentes ficam com as crianças, então nós pra podermos ter os adolescentes nas aulas precisamos de ter um espaço para ocupar as crianças. As crianças ficam todo o dia sozinhas, abandonadas ali no bairro a passear, a brincar nas lixeiras, e aí é um foco de doenças. Então nós gostaríamos de ocupar essas crianças no centro infantil, já que também é um pedido das mães.

Percebemos que ambos os filmes nos apresentam Luanda como uma cidade com sérios problemas urbanos. A falta de água encanada, de recolhimento de lixo, de tratamento de esgoto, ruelas de chão, ruas esburacadas colocam em evidência o grau de vulnerabilidade a que sua população está submetida. Como uma denúncia, as duas fontes constroem depoimentos de abandono por parte da sociedade e do Estado, a polícia que ameaça e não protege, a carência de empregos e oportunidades, a ausência de saúde pública, a violência e a enorme quantidade de órfãos abandonados, perdidos de suas famílias, perambulando pelas ruas. Luanda nos é mostrada como uma enorme mistura de povos, vindos de todas as regiões de Angola, como uma grande colcha de retalhos. E nos falam também da impossibilidade desse excesso de migrantes regressarem para suas regiões.

Como analisamos, há convergências discursivas sobre todos os aspectos e eixos de vulnerabilidade propostos. Encontramos diferenças na forma de construir cada discurso, sendo *É dreda ser angolano* uma obra mais explícita e incisiva.

3. Resiliência:

A cinematografia angolana testemunha vários processos de resiliência, como é o caso de nossas duas fontes. Definimos resiliência como a habilidade de sobreviver às perdas, de refazer-se psiquicamente após um evento doloroso. É a capacidade de retomar seu “próprio desenvolvimento após uma experiência traumática”. Entendemos como trauma quando “um impacto externo deteriora de maneira permanente o universo psíquico por um longo tempo”. (CYRULNIK, 2009. p. 48). No capítulo anterior, cuidamos de analisar os vários tipos de traumas vivenciados pela população de Angola, e mais especificamente de Luanda. Neste capítulo, vamos estudar como determinados fatores corroboraram para, a partir dessas situações, permitir a existência de um processo resiliente nesta sociedade.

A resiliência não é uma qualidade estática, como acontece quando se supera uma adversidade. Ela é um processo permanente, “constante de reconstrução que é colocado em marcha, depois do evento traumático.” (ARAÚJO, 2011, p. 11). Como processo, ele se estende por toda a vida, e como é dependente também de fatores externos, relaciona-se com os outros, constrói-se na própria relação, na interação.

3.1. O esporte:

Entre esses elementos que colocam o indivíduo interagindo com outros elementos da sociedade, fortalecendo o sentimento de pertença, está o esporte. Este dado nos é mostrado em ambos os filmes, nos mais diversos momentos.

Em *É dreda ser angolano*, já no letrero de abertura, podemos ler que “a equipa angolana de basquetebol, ganhou 8 Campeonatos Africanos desde 1989, participou em 5 fases finais do Campeonato do Mundo e tem marcado presença em todos os Jogos Olímpicos desde 1992, proporcionando algumas razões para o povo angolano sorrir”.

Algumas vezes aparece de forma sutil, como nos rápidos *frames* de abertura em que podemos ver, em meio ao caos urbano, na rua, duas crianças jogando bola. Num outro momento, um dos personagens principais, Afro, faz um relato relevante, de dentro da vala:

Aqui às vezes nós jogamos bola. Por enquanto, eu também jogo bola aqui. Às vezes, se queremos jogar temos que tirar esse lixo. Água aqui, canalização é difícil. Aqui a água é só nos tanques, vem um cisterna e enche os tanques a malta. Aproveitamos quando a cisterna....

Entendemos que a intenção dos cineastas nesta cena foi delatar a situação de abandono do bairro. No entanto, para além dessa intenção, podemos perceber o movimento de reutilização criativa, de resignificação do espaço. O futebol, apesar do e sobre o lixo, vai abrindo seu espaço de interação, de convivência, do brincar e do riso. Qualquer lugar é um bom lugar para se jogar bola.

O esporte está presente a todo momento, registrado pelas imagens mesmo quando não é de forma intencional. Passeamos nosso olhar pela cidade de Luanda, enquanto na narrativa o filme traça a trajetória de seus personagens. Na beira da praia há uma trave de futebol, com a rede esfarrapada, perto dos blocos de contenção do mar, onde muitos meninos conversam sentados, em pé, ao redor.

Em *Oxalá cresçam pitangas* o esporte também aparece já nos primeiros frames, com a imagem do pátio do prédio velho, e nele a tabela de basquete, enferrujada e com a rede rasgada, onde meninos jogam. Onde há espaço, com os objetos possíveis, adolescentes reconstituem quadras e garrafões. Refletimos sobre a infância abandonada nas ruas, como exposto no capítulo anterior, e a importância da prática do esporte, nesse momento de reconstrução da cidadania.

Nesta trilha de imagens inicial, aparece também uma menina fazendo embaixadinha com uma bola, sem campo, sem trave, apenas ela e a bola. Em determinada cena, numa filmagem panorâmica, do alto, vemos um campo de futebol de chão batido, vermelho, ao lado de uma chaminé de fábrica, em meio a um musseque. Nele, numa cena mais adiante, um menino joga basquete. Enquanto nos são mostradas essas cenas, ouvimos a voz de Chico:

Basquete é muito importante. Primeiro porque é um desporto bonito. Segundo, acho que combina conosco. E terceiro, é um desporto, e o desporto faz bem à saúde. E é o desporto que as pessoas têm mais possibilidade de praticar, porque temos várias tabelas aqui na cidade de Luanda. E porque fortalece o corpo.

Sua narrativa segue em *off*, enquanto vemos meninos empoleirados numa estrutura de suporte de condicionadores de ar, junto à fachada de um prédio, passando uma bola de mão em mão. Uns garotos maiores estão sentados ao chão, olhando outros, que com blusas de basquetes, aguardam para jogar, reclamando da demora desses meninos a terminar um jogo.

A narrativa de Chico ilustra as imagens: “Pra crescer rápido é muito bom”.

Na sequência, a câmera mostra-nos do alto uma larga praça de terra vermelha, com um grupo de meninos lá longe, ao centro. A câmara aproxima nosso olhar, e nos achamos no meio

de uma partida de futebol. Alguns meninos estão tendo aulas com um professor. Bolas cor de tijolo se perfilam na areia vermelha.

Lembramos que quando da produção de *Oxalá*, a guerra tinha acabado há muito pouco tempo e o país estava completamente destruído. Segundo Ondjaki, o governo precisava estabelecer prioridades. O desporto profissional era muito apoiado pelo governo, principalmente o basquetebol, mas também o handebol feminino e masculino, e em menor escala, o hóquei, a natação e o atletismo. “O futebol, fingimos que sabemos jogar, mas está assim, mais ou menos, ainda estamos a tentar” (ONDJAKI, 2011). Mas quanto à cena descrita anteriormente, sobre o professor que aparece ensinando os meninos, o realizador não nos soube precisar quem o financiava. Existia o Ministério dos Desportos, mas esse não seria um “grande instrumento ao nível escolar”.

Ele afirma que existe muita vontade de praticar esportes por parte dos jovens, e que existem muitas tabelas pelas ruas de Luanda, talvez por ser mais fácil de abrir um espaço do que para uma jogo de futebol. Ainda nesse depoimento, Ondjaki conta que o basquete virou uma paixão nacional, e que a seleção angolana nesta época já tinha sido campeã africana dez vezes, sendo que sete foram consecutivas.

A narrativa que acompanha as imagens que nos são mostradas agora vem do rádio: “Jovens de ouro: os obstáculos por vocês superados reanimaram e encheram de alegria e orgulho todos os angolanos, independentemente da posição social, partidária, ideológica ou religiosa, de cada um”. O rádio estava se referindo à chegada da seleção de basquete, vitoriosa no campeonato continental daquele ano (2005).

Nosso olhar é conduzido até o aparelho de rádio, que pertence a alguns rapazes sentados em bancos plásticos, tomando cerveja, próximos à praça onde jogam os meninos.

O locutor segue: “..e é com este sentimento de angolanidade e irmandade que devemos caminhar como um só povo e uma só nação para os próximos desafios sócio-políticos. Durante o difícil campeonato africano de basquete...”. Acreditamos que seja a rádio oficial do governo, pela entonação cerimoniosa da voz, e pelo discurso.

A escolha dessa narrativa na construção do discurso do documentário induz-nos a entender o uso do esporte pelo Estado como um instrumento de reestruturação social, de construção de uma cidadania, de identidade comum ao povo angolano, a “angolanidade”, como define o locutor da rádio. O time, que usa a camisa de Angola, cria um elemento emocional capaz de envolver a todos que com ela se identificam. Discorreremos melhor sobre essa questão no capítulo quatro. Aqui queremos demonstrar como o esporte é caracterizado no

documentário como um caminho para a atenuação dos traumas e do caos experimentado ao longo de tantos anos por essa sociedade.

Ficamos com as imagens do treino dos meninos na pracinha, intercalado com as dos rapazes bebendo. Elas nos mostram muitos adolescentes envolvidos com o esporte, muitos de pés no chão, alguns sentados na terra vermelha, outros jogando.

A locução da rádio segue em *off*: “...que nosso país venceu pela oitava vez, souberam demonstrar que o espírito de iniciativa e de coletividade é a raiz de todo crescimento genuíno do indivíduo. Jovens campeões: com este feito...”. Como já falado no capítulo um, a rádio é o veículo de maior alcance em Angola. A construção desse discurso estimula a autoestima, a vontade de interação social, uma vez que busca a identificação dos ouvintes com a seleção. Lembremos que esse é o discurso do Estado, visto através do discurso narrativo do documentário.

A imagem de um grupo de garotos jogando totó numa área de musseque passa a se intercalar às outras. Supostamente também estão escutando as notícias, enquanto somos informados subliminarmente de outra modalidade de esporte, o totó.

Locução: “...mais uma vez a juventude angolana defendeu e demonstrou, através de vocês, bravos campeões, que nós, angolanos, também só queremos o que é concedido naturalmente a todos os povos do mundo, sermos senhores do nosso próprio destino, não o dos outros...”.

Nessa passagem, podemos analisar os vários artifícios usados nesse discurso oficial, sejam eles a substituição dos atletas pela “juventude angolana” como um todo, ficando esta com o mérito do campeonato; a inclusão dos ouvintes por um coletivo, “nós, angolanos”, e, por fim, a relação construída entre o desejo de ganhar o campeonato com o direito de ser “senhor do próprio destino”, como “todos os outros povos do mundo”. Vincula-se, assim, esporte e política. Nas entrelinhas, percebemos o peso da mão de um Estado forte e opressor, mas que busca reconstruir a sociedade, criar uma unidade neste momento difícil da vida do país.

Na tela, pés em chinelos e uma chuteira vermelha muito gasta entre eles. Então, é mostrado um apanhado da juventude da cidade, praticando algum esporte nas ruas, enquanto escutamos a banda sonora:

Rádio: “...e termos cooperação e amizade com eles”.

A imagem agora é o sol do fim dessa tarde, amarelo-ovo, como que a celebrar alaranjando o céu.

Rádio: “...bem haja a nação angolana. Viva Angola, viva a juventude, parabéns bravos campeões...”.

Anoiteceu. A câmera documenta muitos carros circulando na avenida que contorna a baía de Luanda, iluminada com luzes vermelhas.

Rádio: “...o governador oficial de Luanda, que deu as boas vindas à seleção nacional que, para além do título continental assegurou a presença no mundial no Japão do próximo ano”.

Na película, as luzes dos prédios estouram contra o breu da noite. Na rua, muitas motos, uma sirene e algumas candongas. Vemos o povo comemorando a vitória da seleção masculina de basquete. Muitas pessoas em caçambas dos carros, penduradas nas janelas, caminhando ou dançando nas ruas. Uma música toca alto, vinda de um porta-malas aberto, que passa, como uma grande caixa de som. Algumas bandeiras de Angola tremulam. Vemos muita irreverência na festa. Num caminhão aberto, todo enfeitado com balões e faixas brancas e vermelhas, vemos homens de camisa branca, gravata e calças pretas - o time campeão, que desfila como herói. O povo segue-os, caminhando ao lado, a polícia pelo meio, com a sirene de seus carros ligada, como em comemoração também. A batida de kuduro¹¹⁰ embala a cena do grande engarrafamento, misturada com o som das buzinas.

A impressão que temos com essa cena é a de que há uma concordância entre o discurso oficial e o ponto de vista dos realizadores. O entusiasmo da população mostrado no filme e a própria festa comemorativa resulta em um sentido de união e de alegria, gerados pela conquista do campeonato, provocando um gesto resiliente em meio a tanta vulnerabilidade.

3.2. As rádios e a pirataria:

Os dois documentários apresentam outro forte elemento de interação da população da cidade de Luanda, as rádios. Após os Acordos de Paz de Bicesse, em 1991, quando foi criado um novo sistema eleitoral, permitiu-se também a criação de estações de rádio privadas, entre outras medidas, como parte de um movimento para a descentralização do Estado.

Este meio de comunicação foi confirmando como o mais popular do país. Econômico e de fácil acesso, as rádios passaram a servir de veículo de expressão, afirmação, informação,

¹¹⁰ Kuduro significa quadril "duro" em quimbundo, e é um gênero musical que surgiu em Angola. O ritmo disseminou-se por Portugal e chegou ao Brasil, fazendo muito sucesso, em especial pelo ritmo alegre e pelas letras em português. Muito influenciado pelo reggae e pelo rap, possui letras fáceis de decorar, cheias de humor e erotismo. Disponível em: <www.significados.com.br/kuduro> Acesso em 26 set. 2014

divulgação, de troca de opinião e de valores, enfim, servindo de amálgama para esse processo resiliente que essa sociedade vem vivenciando.

Em ambas as fontes, as rádios aparecem de forma bastante evidente, sendo que, em *É dreda ser angolano*, elas estão presentes em todas as partes, como nas praças, bares, casas e praia. De dentro da candonga, a rádio torna-se mesmo o fio condutor da história, tendo a função de personagem principal.

Vejamos esta passagem. Enquanto a câmara leva-nos a passear pelas ruas da cidade, junto com alguns passageiros, escutamos com eles: “Está a sintonizar a rádio Dreda, a rádio mais recente aqui em Luanda”.

A candonga usada nas filmagens é do fabricante Toyota, um padrão seguido por todos os taxistas, que criam suas marcas para serem reconhecidos. Nessa, o sinal de identificação é um plástico no vidro de trás onde está escrito ‘Sabrão’.

Rádio: “... acabamos de escutar o jovem Condutor¹¹¹”.

Dentro da candonga, viajam pessoas apertadas, cinco homens e duas mulheres, escutando atentamente às palavras que vão sendo ditas: “... na sua homenagem ao transporte nobre de eleição da população de Luanda. De eleição, né? É o único. Onde é que eu já ouvi isso?”. Condutor é extremamente irônico em sua narrativa, uma vez ser o transporte público um dos grandes problemas da cidade. Mas a ironia é um traço de resiliência, uma vez que é capaz de fazer rir das dificuldades, ressignificando-as. A dificuldade permanece ali, apenas passa a fazer parte da vida de outra forma, positivada.

Coquenão justifica sua escolha por construir a narrativa a partir de um programa de rádio, escutado dentro de uma candonga:

O lugar onde todos ouvimos mais música será eventualmente no carro, e o candongueiro¹¹² é o meio de transporte mais usado em Luanda. (...) Do produtor para o condutor, o candongueiro assume-se assim como um influente DJ que atinge centenas de pessoas por dia, com isso, consegue influenciar a divulgação e promoção dos artistas. É um dos atores principais (COQUENÃO, *apud* BAGULHO, Francisca, 2010).

Nesse mesmo artigo, Coquenão fala da importância da pirataria, portanto, do mercado informal, para a liberdade de divulgação de produtos culturais. Declara a existência de uma grande produção musical que não encontra editora, e que a informalidade é um meio alternativo mais democrático.

¹¹¹ Um dos rappers de maior sucesso à época, algumas vezes fez parte da formação do Ngonguenha.

¹¹² A palavra candongueiro é usada para designar o veículo e também quem o conduz.

Ao longo desse filme, os passageiros vão mudando, e tornando a serem os mesmos, passando-nos a impressão de que as pessoas que escutam a rádio são as mesmas, e também, outras. A rádio segue: “... candongueiro, é verdade... lugar de muitas conversas e descobertas. Não só através do CD pirata mais recente, mas também através da sua Rádio Dreda”. Nesta passagem percebemos que a rádio não nos é mostrada apenas como um espaço de crítica, como também de divulgação cultural, da renovação trazida pelos mais novos e pelas ruas:

Na emissão de hoje, tem muita música moderna que você só escuta aqui, nesta sintonia. Vamos ter convidado. Shunnoz, Fridolim, Sebem e anônimos como você que têm lugar aqui na Rádio Dreda. Uma rádio feita por gente, com gente, para toda gente. Vai ter ainda reportagem com o indigente K, Keita, Afro, Joel, L e Ikonoklasta. É verdade, é melhor você ficar sintonizado, porque vai bater! Depois do espaço publicitário, continuamos a nossa rubrica ‘a minha bwala’. Todas as semanas aí, as histórias contadas na primeira pessoa. Você, né! Na semana passada estivemos no Sambila com os Turbantes. Esta semana tem aí Afro no Rocha Pinto. É já de seguida....

Através da rádio, a população compartilha músicas de cds piratas, pois os oficiais, quando existem, são de muito difícil acesso. Muitas vezes o cd que chega foi gravado em estúdio caseiro, por músicos sem acesso à mídia oficial. Nos dois filmes podemos ver vendedores de dvds e cds por todo canto.

Mas o Estado também segue usando o alcance das rádios e o faz de forma eficiente, o que não é o mesmo que ser eficaz. Fora o exemplo dado, quando tratamos dos esportes, no início desse capítulo, temos mais exemplos na construção desse discurso, como quando, junto com um grupo de passageiros, dentro da candonga de *Dreda*, somos levados a escutar o seguinte noticiário:

Locutor: ... desencadeando epidemias de doenças como a cólera, a malária e outras. Por isso a Direção Nacional de Saúde Pública apela à população a observar as seguintes medidas de prevenção. (voz de mulher): ferver água de beber ou então desinfetar com quatro gotas de lixívia. (voz de homem): desinfetar os alimentos que comem crus, tais como as saladas num recipiente d’água com vinte gotas de lixívia durante vinte minutos. (voz de mulher): manter sempre tapados os recipientes com alimentos. (voz de homem): evitar o consumo de alimentos descongelados durante muito tempo. (mulher) Evitar alimentos vendidos em lugares sem higiene. (homem): lavar sempre as mãos com água e sabão antes de preparar os alimentos, antes de comer ou dar de comer aos bebês e depois de fazer necessidades. (mulher): manter as unhas limpas e cortadas. (homem): varrer sempre a casa e o quintal pelo menos duas vezes ao dia. (mulher): manter sempre limpo os lugares onde brincam as crianças. (homem): queimar ou enterrar o lixo. (mulher): usar a latrina para fazer as necessidades e mantê-la sempre tapada. (homem): ao primeiro sinal de diarreia e vômitos procure imediatamente o Centro de Saúde mais perto de casa.

Esse texto interage com as imagens da câmera, que nos mostra as ruas do Rocha Pinto, com crianças fazendo xixi nos muros, as valas negras a céu aberto, a falta d'água, de luz, e toda a situação de abandono que foi relatada no capítulo anterior. A imagem, assim, faz um contraponto ao texto, quase que paradoxal. Inferimos que os narradores querem passar a mensagem de que as ações do Estado são impotentes. Percebemos também que, nessa construção narrativa, o Estado faz-se presente mesmo nas rádios alternativas, confirmando seu rígido controle midiático sobre que se fala.

Uma parte muito pequena da população de Angola possuía rádios (33%) ou tevês (9%) em 2002, e quase todos nas zonas urbanas, principalmente em Luanda¹¹³. Este dado ajuda-nos a pensar que a construção de laços identitários, através dos processos resilientes, estivesse acontecendo muito mais nos centros urbanos, e sua irradiação para as zonas rurais ainda fosse fraca, devido ao alcance dos meios midiáticos. Mas falaremos mais sobre o tema das identidades no próximo capítulo.

O maior alcance destes veículos dá-se pelo seu compartilhamento com os vizinhos, principalmente no caso das tevês, ou nas candongas¹¹⁴, como nos mostram nossas fontes. Por esta razão a censura incidiu mais sobre esses meios de comunicação do que sobre a imprensa. Essas rádios chegam a transmitir “em 15 línguas, incluindo as principais línguas africanas faladas em Angola” (HODGES, 2002, 129). Isso porque a televisão é um canal de comunicação ainda muito limitado, além de ser um monopólio do Estado – a Televisão Pública de Angola (TPA). Para terem notícias de seu país por outras “lentes”, que não as oficiais, os interessados procuram estações de rádio internacionais.

Por essa razão, a função fundamental da rádio, descrita por Pedro Coquenão, não só em Angola, como por toda África é que, para além do hábito e da tradição do meio entre os povos, ela é mais acessível “em termos de logística e financeiros, do que a televisão ou a *internet*. Portanto, um lugar onde todos se podem “rever”. Afirmo ser por essa razão ainda tão controlada pelo Estado, que não permite a existência de rádios totalmente livres de censura. “Mais do que existirem estações temáticas musicais ou estilos diferentes, existem as estações do Estado, da igreja e da oposição”.

Mas reconhece que existem “preciosas” exceções nas quais se consegue driblar a censura por um tempo.¹¹⁵ Identificamos um traço de resiliência na capacidade desses jovens

¹¹³ HODGES, 2002.

¹¹⁴ Vãs de transporte de pessoas, para uso público.

¹¹⁵ BAGULHO, Francisca, 2010.

que, ao romper com a censura, transformam seu sofrimento e sua insatisfação em música de protesto, em comemoração, ao compartilhar com os ouvintes essas experiências, criando vínculos com esses, e mostrando-se fortes o suficiente para abrir caminhos para sua arte, expressão e cultura.

Podemos inferir que, sendo a rádio um elemento central desse filme, uma personagem-eixo, a obra fílmica em si se mostra como elemento facilitador de resiliência. Aliás, como toda forma de arte, como podemos constatar. E no filme, assim como na rádio, o poeta tem espaço de liberdade de expressão, desviando-se da censura, na medida do possível.

3.3. A música, a poesia, o cinema - as artes:

Segundo Ikonoklasta, a música em Angola, especialmente o hip hop, vem tendo um papel importante como instrumento de contestação. E quando ele afirma que se expressa cantando “meu coração, minha essência, minha consciência”¹¹⁶, torna tudo isso público, confirmando o que acabamos de inferir acima.

MCK também compartilha a opinião de seus companheiros de banda, quando, ao falar de suas influências musicais, já citadas no capítulo um, diz que via neles o desejo comum de uma valorização cultural, um desejo de maior integração social. Aponta a criatividade cultural como forma de reverter a condição da opressão.

Associei isso ao fato de o elemento mais forte de transmissão de conhecimento que temos em Angola ser a oralidade. Tem força vinculativa e faz com que a música não seja só música. É um instrumento de luta, de partilha de educação, de passagem de testemunho (MCK *apud* LOPES, Mário, 2012).

Através desse depoimento, podemos perceber de que forma a rádio, como veículo, e a música, como mensagem, são capazes de romper com um dos eixos de vulnerabilidade estudados no capítulo anterior – a exclusão cultural. Emissor e receptor ligam-se num mesmo movimento resiliente quando, ao se reconhecerem reciprocamente nas injustiças e traumas cantados, os realocam dentro de si, fazendo deles cultura musical. Indo um pouco mais além, Coquenão afirma ser seu documentário, assim como o hip hop que ouvimos na rádio do carro, um veículo de intervenção. Ele entende que a música, o cinema e a arte, de modo geral, “para além do potencial de entretenimento, podem ser ótimas ferramenta para provocares, intervires,

¹¹⁶ Entrevista com Luaty Beirão, Maka Angola, 2012.

expressares preocupações ou exorcizares demônios” (COQUENÃO, apud BAGULHO, Francisca, 2010).

Nos dois filmes, a música é apontada como uma das mais fortes expressões dessa capacidade dos luandenses, não só nas rádios, como também nas ruas. De *Dreda*, selecionamos a cena de um campeonato de rap, meio improvisado, com amplificadores e microfones, sob lonas vermelhas. Percebendo a logomarca da *Coca Cola* nas barracas e coletes, como os usados em treinos esportivos, levando-nos a refletir sobre a possibilidade de ter havido algum *merchandising*.

A objetiva mostra-nos um rapaz de boné, com um colete como descrito acima, sobre sua camiseta, improvisando no microfone, embaixo de uma das barracas.

MC Sembele: De repente vejo o Big Nelo dentro da cabina. Será não tenho possível de eu ter uma bina? Cala-te boca, Dona Umba! A tua cara parece que você tem macumba, xê! Não é mentira o que Sembele está a dizer. Mas a verdade é que a people está a me ver. Rima de momento na cabina eu crio. Vou bater esses niggas¹¹⁷ todos com um fio. Quem é que duvida, yo? Quem é que duvida, yo? Sim, quem é que duvida? Ninguém, yo. Neste momento ninguém pode duvidar, xê! Quem tentar duvidar vai apanhar. E quando chegar na banda¹¹⁸, ninguém vai me falar, yo. A guerra acabou, mas continua o sofrimento. Por isso estou a ver o meu povo com pensamento. A guerra acabou, mas continua o sofrimento. Por isso estou a ver o meu povo com pensamento. Quarto de abril, o dia da paz? Nem com isso o povo consegue viver em paz. Quatro de abril, o dia da paz? Nem com isso o povo consegue viver em paz, yo. Neste momento vou tentar improvisar....

Podemos analisar como o sofrimento nos é mostrado como capaz de se transformar em expressão afirmativa, em arte, rap, um dos elementos identitários que trataremos melhor no próximo capítulo. A câmera nos mostra jovens e muitas crianças assistindo, acompanhando com palmas.

Sembele: ... mas o people vai gostar e vai me mandar chamar. Sembele está a dizer coisas que o povo gosta. Não é mentira que você não mete bota. Se você é camaleão, vou te trazer dois balão, nigga. Sente só, mas não fica nervoso. Eu canto bem pelo bem deste país porque eu sou angolano e conheço a raiz. Eu canto bem pelo bem deste país porque eu sou angolano e conheço a raiz. Angola, Angola, Angola é o meu país.

¹¹⁷ *Nigga* é um termo pejorativo, que vem da palavra *nigger*. Nos tempos da escravidão esse termo era usado para se referir aos escravos africanos. Disponível em: <www.noticiario-periferico.com>. Acesso em 19 set. 2014.

¹¹⁸ Área onde a pessoa mora ou atua; “pedaço”.

A reação da plateia nos é mostrada de forma a nos fazer entender que Sembele canta coisas de que o povo gosta, porque se identifica, porque se encontra nela. Através dela ele se insere socialmente, aproveitando os fragmentos, o que restou em termos de cultura e de história, para se criar um significado próprio dentro dessa sociedade.

Pudemos constatar a presença de guerra o tempo todo, nas duas fontes. Muitas vezes de forma subliminar, percebida como causa do estado de vulnerabilidade dessa sociedade, outras, de forma explícita, como no rap acima.

Em *Oxalá* a música também está presente todo o tempo, e com ela a dança. Enquanto ouvimos *Isto é Angola*, de Hélivio, música que nos introduz o filme, assistimos a uma trilha de imagens, e entre elas, vemos duas meninas dançando com passos marcados na caçamba de uma caminhonete. As roupas coloridas, as trancinhas balançando no ritmo, imprimem em nós uma comemoração à vida.

Mas não é só a música que as rádios divulgam, há também notícias de toda sorte, inclusive poesia. É o que *Dreda* busca nos mostrar, a rádio como o lugar onde também o poeta marginal pode achar seu espaço:

Está a sintonizar a Rádio Dreda, a rádio mais recente aqui em Luanda. Acabamos de escutar a nova geração do kuduro. Kuduro consciente. Os Turbantes¹¹⁹. Diretamente do Simbila¹²⁰. Também direto continua o nosso repórter do dia. Repórter especial MCK, que está com Shunnoz. Shunnoz, tu tens algum nome artístico?

Shunnoz: O nome artístico é o nome nato. Shunnoz Fiel dos Santos. E pensólogo.

MCK: Clarifica claramente para a nossa audiência qual carreira que tu segues?

Shunnoz: Eu tenho seguido a carreira de sofredor profissional. E também sou um dos adeptos da pobreza clássica. E eu acho que a carreira que eu estou a seguir é essa.

Percebemos de que forma a ironia é um dos instrumentos de resiliência, na medida em que tira o sofrimento e a pobreza, por exemplo, do lugar da tragédia. E a poesia funciona como a música, assim como qualquer manifestação cultural, rompendo eixos de vulnerabilidade e positivando as cicatrizes, os traumas. Mas apesar de seu humor contundente, Shunnoz é levado muito a sério no meio intelectual alternativo de Luanda¹²¹.

Há outro momento de poesia, através da rádio, mostrado nesta obra, quando o versátil Fridolim é entrevistado. Ele escreve livros e consegue espaço para declamar suas poesias, em

¹¹⁹ Os Turbantes é um outro conjunto representativo do hip hop de protesto, por isso é parte da trilha sonora do filme.

¹²⁰ Bairro de Luanda.

¹²¹ BAGULHO, 2010.

audiências, diferentemente de Shunnoz. O artista está de terno, óculos grossos e pretos, utilizando também sua forma de vestir como expressão. Sentado num banco de praça, ele é entrevistado por MCK:

... está a sintonizar a Rádio Dreda. E antes do sinal horário, avançamos para a Praça da Independência¹²² onde está MCK, que nos traz novamente as palavras de Fridolim. Não é assim, MCK?.

MCK: Mais do que as palavras, vamos passar à parte prática do Fridolim.

Num *fade out*, com fundo preto, lemos o letreiro: “Praça da insônia”.

MCK: Gostaríamos que fizesses uma declamação.

Fridolim: Praça da Insônia. Praça da Insônia sobre as ruínas de Bagdá. Vem comigo, Maria. Vem. Vem comigo, Maria, plantar ondas no vazio tímido das idades, no bordel da cidade amiga. Amigas de bocas pendentes e suores martelados. Vem, mulher de corpo azedo, mulher de sonhos despenteados. Oh, cristal de rosa quebrada. Vem plantar pétalas e suadurias no amor cinzento da gravata. Gravata eleita capitão de noites, noites que comem rostos felizes de papagaios calados e lábios que abraçam poeira azul nos tabuleiro da rua. Oh, morna rua. Vem, Maria, vem. Vem erguer um monumento ao sonho, no umbigo da febre que ama os botões da hora. Mas a vida tem o mesmo preço tanto em Washington como em Bagdá. Mesmo valor aritmético, tanto na Índia como no Paquistão. Por isso, vem... Vem plantar rosas na praça da Insônia. Vem.

Podemos constatar a existência de múltiplos elementos externos à cultura desses povos, como a citação das cidades de outras partes do mundo, além da influência portuguesa na poesia, a exemplo do nome escolhido da musa, sem entrarmos em análises muito literárias, desnecessárias ao foco de nossa questão neste capítulo. Esse é apenas mais um exemplo que queremos dar da pluralidade de vozes que são ouvidas na “Rádio Dreda”, a rádio criada pelos documentaristas para dar seu recado. Analisamos também a forma como a música proporciona capacidade de resiliência.

Também bastante abrangente é o alcance das obras cinematográficas, principalmente na sociedade urbana desse país. Mais uma vez somos levados a pensar na informalidade e na ilegalidade como instrumentos possíveis, alternativos para a busca de espaço e reconhecimento por parte de uma população que não se vê representada pelo discurso oficial.

¹²² A praça é uma marco central da cidade, onde se situa a estátua de Agostinho Neto, primeiro presidente de Angola. Muito grande, imensa rotatória, alguns a chamam de parque. Disponível em: <www.aaaio.pt/public/10and600.htm www.angonoticias.com> Acesso em 19 set. 2014.

3.4. As Igrejas e escolas:

Durante a década de 1990, nos movimentos de contestação ao governo, os novos meios privados de comunicação foram muito importantes. Quando houve a remoção de centenas de famílias, das áreas que se valorizavam no centro, para a periferia, a Rádio Eclésia, católica, manteve a população informada do que acontecia. Aliás, as igrejas tiveram um papel muito importante no processo de paz, tendo criado até, após o fim da guerra civil, um movimento pacifista, o Comitê Intereclesial para a Paz em Angola (COEIPA). (HODGES, 2002). Essas entidades foram muito importantes para a recepção das famílias, tanto das que chegavam quanto das que já lá estavam, perdidas, auxiliando em seu processo de inserção social e reestruturação, buscando romper com esse eixo de vulnerabilidade. Nesse sentido, essas ONGs vêm tendo função geradora de capacidade de resiliência.

Percebemos o indicativo dessa atuação também em nossas fontes, quando, vez por outra, o trabalho das igrejas nos é mostrado, em especial no caso da irmã Domingas, de *Oxalá cresçam pitangas*. Como na cena em que, numa sala de aula, ocupada em sua maioria por mulheres, tendo um ou dois homens, uma mão rude escreve com dificuldade num caderno. A banda sonora é o *off* da Irmã:

...e nosso objetivo é: trabalhar com os pais para que eles melhorem o nível de vida das crianças. E neste momento nós temos três mil e nove alunos na alfabetização. A maioria são mulheres, jovens e adolescentes. E o nosso objetivo era alfabetizar as mamãs, elas aprenderem a ler e a escrever e acabou. Só que depois elas chegaram e disseram ‘não, não, irmã, nós também queremos continuar, estudar’, então agora estamos a entrar noutra fase. Chamamos a fase da pós-alfabetização. Então já temos outras necessidades. Já precisamos de fazer umas pequenas escolas...

A imagem procura documentar o professor, que escreve contas com giz num quadro-negro. A escola escolhida como locação é tão precária quanto as outras que aparecem no filme. Mas apesar disso, há um professor, as pessoas estudam e aprendem. A educação é mostrada nesse discurso como saída para essa desvinculação social, o desemprego, e o povo como capaz de carregar consigo todo o sofrimento, e, ainda assim, lutar para mudar o futuro.

Irmã: ...e como também temos crianças no projeto, quando o Ministério da Educação veio aqui, disse ‘não, aqui esta situação não é boa para crianças, temos que criar uma outra situação’, então estamos agora numa outra fase, em que temos que criar uma outra situação pra crianças, porque senão não dá – que é a construção de pequenas escolas, para pôr as pessoas que já

foram alfabetizadas, e darem continuidade e o governo poder vir examiná-las, para elas terem um certificado de quarta e sexta classe.

Os produtores procuram mostrar como essas instituições vêm cobrindo áreas onde o Estado não consegue chegar. Percebemos uma crítica velada nesse discurso.

Na cena, o professor continua a aula. Uma mulher está com seu bebê sentadinho sobre a mesa e, enquanto o professor corrige os cadernos, ouvimos o bebê chorar. A mãe o amamenta, enquanto o professor, a seu lado, ajuda-a na correção. A montagem apresenta um nível de tolerância do grupo para com a mulher, e também a força de vontade dessa. A escola é representada como também capaz de gerar laços afetivos, de vínculo social, em que a rede relacional vai aos poucos sendo refeita. A fala da irmã confirma esse diagnóstico: “Aqui as crianças precisam de ter uma proteção. Então essa é uma das minhas angústias, porque eu crio laços afetivos com essas crianças formidáveis”.

3.5. Clandestinidade e informalidade:

Ser resiliente é ser capaz de “resignificar o evento adverso que causou o desequilíbrio, considerando-o como uma possibilidade de desenvolvimento e individuação e como uma oportunidade de fortalecer o vínculo com a vida.” (ARAÚJO, 2011, p 11). Portanto, as pessoas resilientes, além de possuírem esta capacidade de se refazer, de se curar, são capazes de aprender com a experiência negativa, tornando-se, em geral, “mais fortes e mais resistentes”. A criatividade é uma forte marca dessa capacidade.

Um exemplo que os dois filmes narram é quanto à questão da falta de eletricidade. Ela não deixou de ser um problema, mas os luandenses deram seu jeito, de forma criativa, e os filmes mostram seus personagens divertindo-se com o fato de estarem driblando um sistema que não lhes atende. Como em *Dreda*, quando nos é mostrada a seguinte cena. Primeiro aparece o fundo preto, com o letreiro: “Como conseguir luz na bwala”.

Afro: Nós trabalhamos assim com um sistema de... puxar um fio de cabos....

Cineasta: Como é que é? Como funciona isso?.

Afro: Eh, pá, isso funciona assim, um vizinho puxa um cabo num sítio, nós também. Pá, vizinho, como é? Nós queremos a luz e não sei quê... e eles dão a luz. Mas também tens que pagar um pouco. Uns trezentos. A ligação, fazemos o seguinte, não há risco, aquilo é isolar o fio com plásticos (o ator faz mímica imitando os gestos de enrolar um fio) e então nós puxamos de um cabo pro outro para nossas casas....

As imagens ilustram a voz que ouvimos, mostrando os fios atravessando o céu nublado, bem em cima de nossas cabeças. No poste, eles se encontram num emaranhado. Fios de todas as espessuras cortam o céu. A imagem volta ao pátio de terra, onde meninos passam por baixo daquele liame. O lugar é bem pobre. Nele existe uma caixa de concreto grande, provavelmente de água, com inscrições pintadas em branco ‘proibido sentar’. O perigo é que, provavelmente, o tampo afunde. Alguns adolescentes agrupam-se, colados em Afro, atentos às filmagens. Uma galinha passa por um galão de ferro que tem sobre si garrafas e latas de bebidas vazias. Imprime-se para nós o risco, a pobreza e a falta de perspectiva dessa juventude, que não aparece se ocupando com nada. A câmera faz para nós uma perspectiva do mar de cubatas, feitas com blocos de cimento e tetos de folha de alumínio, estendendo-se infinitamente. Enquanto nosso olhar vaga pelo lugar, ouvimos a continuação do diálogo:

... e aí a luz vai passando de casa em casa.

Cineasta: E não perde potência?

Afro: Perde potência se há casas mais ou menos, que tem artigos que puxam mais luzes. Só pode ligar a televisão e a iluminação de casa.

Cineasta: Geleira¹²³ não tem há seis anos?

Afro: não tem, não tem. Nada de guardar, se guardar apodrece. Exemplo concreto também aqui. Aqui tinha uma casa.

O foco muda nossa atenção para um terreno baldio onde restos de madeira formam como que um depósito no chão.

Afro: “Os fiscais vieram a dizer que tem que cobrar a coisa. Esta casa paga imposto, porque tá ao lado da...vala!”.

A dita ‘casa’ não tem a altura de uma pessoa e nem três metros de largura, mas de fato fica próxima à vala. O teto é feito de um aglomerado de lixos de ferro.

Afro: “Não tem gente, aqui é uma casa de... que fazem bebidas: kapuka¹²⁴ e outros mambos”.

Cineasta: “Ainda está no ativo?”.

Afro: “Sim, tá no ativo”.

Como podemos perceber, a cena ainda nos permite identificar outro fator de criatividade para sobreviver, que é a produção clandestina de bebidas. O curioso que o filme quer nos mostrar é ser este estabelecimento cobrado por fiscais do governo, quando há a proibição de fábricas desta natureza.

¹²³ geladeira

¹²⁴ Bebida “espiritosa” feita às vezes com “carvão de pilha” ou seja, ácido de bateria. Disponível em: <www.books.google.com.br>. Acesso em 16 set. 2014.

Também em *Oxalá* essa solução criativa/paliativa dada pela população carente nos é apresentada, tanto na questão da energia elétrica, como da água e do sinal de TV. Na candonga, com o taxista, Olissassa e Manucha, acompanhamos a seguinte conversa.

Olissassa: Falando nisso, lá na rua da Nádia, na minha prima, sabes o que fizeram? Eles não pagam a água. Porque eles cavaram, ligaram já uma cena ali diretamente, sai já água na casa de todo mundo e nunca vem conta... tipo, a EPAL¹²⁵ não cobra.

Manucha: Eles nem tem contador.

Olissassa: E tem sempre água.

Taxista: Olha, se a tua casa for numa ponta, e a da Manucha for na outra, vão se dar energia, né?

Manucha: Ya, é só passar o fio.

Taxista: Aqui no meio vem um gajo também, pega um fio, pesca energia. (faz o gestual de quem roda algo na mão e joga pra cima, divertindo as garotas).

Olissassa: Sem pedir autorização aos outros dois que já estão....

Taxista: Tu nunca vais dar conta. Só vai dar conta como, tipo, depois de um tempo vais começar a ver que a energia tá muito fraca.

Olissassa: Lá no ‘casulo’¹²⁶, em tempos quando estragou a luz, lá na nossa rua, a luz não está boa.

Taxista: Então, é puxada!

Olissassa: É que são “gatos”¹²⁷...

Taxista: Gatos grandes, aqueles mesmos grossos.

Olissassa: Lá na outra rua, acho que fizeram... a luz na minha casa de repente ficou bem fraca... A caixa principal lá da rua pegou fogo.

Taxista: Sabes o que que eu acho, até? Que até a própria TPA¹²⁸ tem sofrido esses mambos¹²⁹. Acho que o pessoal do Cazenga não assiste a TPA em direto. O sinal da TPA desde ali, das Ingombotas, ou da Maianga, até no Cazenga¹³⁰, pô, até chegar lá, bué¹³¹ de puxadas no caminho, chega lá assim já fraco, já fraquinho.

(Risos).

Taxista: Chega indeferido. O noticiário de hoje, só vão ver depois de amanhã.

O grupo ri, divertido, enquanto nós somos conduzidos, pela câmara, a um passeio pelo alto dos barrancos vermelhos que circundam os musseques por trás dos prédios, por trás dos armazéns que circundam a cidade, ao som de um sax que logo se cala. A imagem sugere-nos o espaço onde essa criatividade acontece: aparentemente, pela cidade inteira, ao longo dos muitos musseques.

¹²⁵ Empresa Pública de Águas de Luanda.

¹²⁶ Lugar onde se vive; casa; apartamento. Disponível em: <www.dicionarioinformal.com.br/casulo>. Acesso em 05 ago. 2014.

¹²⁷ Puxada ou gatos significa a mesma coisa: ligar a luz clandestinamente. Dicionário angolano. Disponível em: <mwangole.angola.blogspot.com.br>. Acesso em 05 ago. 2014.

¹²⁸ Televisão Pública de Angola

¹²⁹ Coisa, algo, assunto. Disponível em: <www.dicionarioinformal.com.br> Acesso em 17 ago. 2014.

¹³⁰ Cazenga, Ingombotas e Maianga são bairros de Luanda. Vide mapas no anexo 2.

A diferença narrativa entre os documentários nessa placa de coerência está na forma, na opção de *Oxalá* em mostrar essa resiliência com mais humor, enquanto que em *Dreda* o discurso reivindicatório é mais incisivo.

Oxalá apresenta-nos também o roubo como sendo, não apenas um ato de violência e criminalidade, mas também como forma criativa de sobreviver. Em seu depoimento, o sociólogo Cornélio Calei comenta com humor:

Os angolanos criam. Até a mentira para ganhar o dinheiro. A forma para tirar o dinheiro de alguém, é criada aqui no Sambila, passado no Rocha Pinto, passado um bocadinho em todo o canto. Ela é articulada, dois jovens fazem uma artimanha para roubar uma carteira, e esta fórmula pega e imediatamente se espraia.

A câmera corta para pegar o testemunho de um rapaz:

Neste dia, jogou Angola [versus] Chade. Eu tinha quinhentos kwanzas, meti neste bolso. Quando subi no taxi, chegamos aqui na Frescangol¹³², tavam a cobrar. O que acontece, o jovem que subi com ele, tava a falar, ‘Angola ganhou viva! Viva! Viva Angola!’, afinal ele estava a me pôr a mão no bolso. (rindo). Eu vi...Não pode! Fechei o bolso, como é que está aberto?

Somos levados de volta a Calei:

Vou citar muitas formas disso: primeiro, a cidade de Luanda é muito cosmopolita. Segundo, nós desde a independência fomos confrontados com a afluência de povos diversos. Temos que ter isso em conta: a História de Angola está muito ligada à internacionalização.

Novamente um corte leva-nos para junto dos três rappers, MCK, Revú e Grande L, no quarto do primeiro. É ele quem fala:

Comparativamente ao passado, acho que os assaltos são mais modernos. São mais inteligentes, principalmente. No passado eram mais violentos, os bandidos te batiam. Hoje os bandidos estão a roubar educadamente, alguém chega aqui e quer roubar o fio d’ouro do maninho, e diz ‘com licença, estou a tirar’. Recebem-te o telefone e entregam-te o chip. São generosos até. São roubos amigáveis. Eu digo inteligentes porque se tiver ao lado de um polícia, ele nem sequer se dá conta, porque chegam e cumprimentam, como se fossem conversar contigo. É negociável o roubo.

Voltamos a Calei:

¹³¹ Muitas.

Nós devemos tirar a positividade nisto. Porque se nós somos bons, vamos lá... em simular, também devemos ser bons na ciência, não é? É agora que devemos... para mim, lamento só o seguinte: é que não estamos a estimular o suficiente as crianças a estudarem. Isto é que é a parte muito negativa. É agora também. Da mesma maneira que a criança começa, para atingir o seu objetivo, com duas ou três crianças criam a sua artimanha, ‘como que vamos tirar a carteira àquele senhor’... e criam uma fórmula que o velho nunca ouviu falar. E tiram-lhe a carteira. Mas as crianças devem ir à escola, não é? Para fazer uma matemática como deve ser. Há uma grande capacidade de ação entre os angolanos.

Tirar a positividade das coisas, eis um gesto resiliente. Nessa narrativa o roubo, os assaltos não são mostrados de forma negativa, eles são ressignificados. Entendemos que o documentário busca nos mostrar que os roubos em Angola acontecem sem agressão física, são planejados, calculados e executados de forma criativa, chegando mesmo a divertir aqueles que nos narram esses episódios.

Ondjaki conta-nos que, em Luanda, as pessoas são muito criativas em todos os domínios, tanto no desporto como no roubo. Os angolanos possuem uma imensa criatividade para sobreviver. Com a mesma tônica bem humorada do filme, o realizador narra que “nós é que ensinamos aos sul-africanos uma maneira mais técnica de roubar!”, explicando como funciona a tal técnica. Conclui seu depoimento reforçando a sugestão de Caley para uma utilização melhor da criatividade das crianças que roubam: “ir pra escola e para fazer uma matemática como dever ser” (ONDJAKI, 2011, p. 14).

Percebemos esta estratégia criativa também no âmbito econômico. Apesar de o petróleo garantir uma grande entrada de capital, este fica nas mãos de poucos, característica da má distribuição de renda do país. O desemprego crescente levou a população à criação de uma gama de subempregos, tentando garantir minimamente sua sobrevivência, fazendo uso de sua criatividade. Em resposta à queda dos salários públicos e da decadência do setor formal, a partir da década de 1980, o setor informal começou a se desenvolver de forma clandestina, agigantando-se a partir dos anos 1990. Hoje já é a maior fonte de renda da população urbana ativa, e é uma atividade essencialmente comercial, não produtiva. Existiam, à época, imensos mercados populares informais a céu aberto, como o Mercado do Prenda, o Congolenses e o maior de todos, Roque Santeiro, que aparece nas duas fontes. Este dia a dia dos vendedores ambulantes, das mais diversas mercadorias, é visto o tempo todo nas ruas da cidade nos dois filmes.

¹³² Empresa estatal, distribuidora de produtos perecíveis

Na opinião de Ondjaki, seria necessário formalizar essas práticas econômicas, “que na realidade são a maioria”. Exemplifica com o caso das zungueiras¹³³, que trabalham no mercado informal. Essas senhoras vendem nas ruas para ter condições de educar seus filhos, ganhar dinheiro para tirá-los da rua e possibilitar que esses estudem. Inferimos que na opinião de Ondjaki, a descoberta de caminhos criativos para sobrevivência, através da informalidade, transformou a vida dessas pessoas de forma tão positiva que o Estado deveria rever a situação dessas economias paralelas, para que elas se legalizem.

Em *Dreda*, essa situação nos é apresentada de diversas formas. Citamos a seguinte cena. Na rua, nosso câmera segue com suas entrevistas: “Quais são os motivos que te levam a vender no meio do asfalto? Não procuras mais ou menos uma empresa pra ganhar, assim, mensal?”.

Fitas de dvd (filmes) estão empilhadas na mão de um homem, que usa boné e camisa paramilitar, sem as mangas, e está num lugar movimentado:

Homem: Pá, é, sabe, é a procura da vida. Temos que trabalhar, né. O que é que acha, mô mano?

Câmera: Achas que trabalhando por dia é melhor do que esperar mensal?

Homem: É melhor... depende, né. Depende de cada um. Cada um tem os objetivos dele, né, enquanto que, para mim, pá, vender diariamente é melhor.

Câmera: É melhor, não é? Então, mais ou menos, quanto é que você vende diariamente que dá pra sustentar essas tuas famílias, e outros mambos?

Homem: Ah, isso é um segredo, mô mano, isso não posso falar.

Câmera: Êh, pá, muito obrigado, agradeço imenso.

Nosso câmera/entrevistador dirige-se a outro homem, com o riso largo que nos aparece em close.

Câmera: Onde é que arranjas os filmes?

Homem: Ah, compramos nos mercados.

Câmera: No mercado. Mas há pirataria, não?

Homem: É, pá, você já sabe, né! Aqui todo mundo sobrevive de pirataria, mô mano. Enquanto você espera do original nunca é, ganhas boa massa.

Nessas cenas, são mostrados exemplos de funcionamento do mercado informal e algumas razões que levaram as pessoas a essa atividade. O principal problema apontado aí é a má remuneração oferecida pelo mercado formal, quando há esta opção. Podemos constatar também o processo descrito anteriormente, sobre a distribuição de filmes. A pirataria, além de

¹³³ Zungar: vender na rua, de modo ambulante.

ser uma saída econômica é também um meio difusor da produção cultural que não consegue entrada no mercado formal, suprindo também a falta de estabelecimentos comerciais voltados para o setor. É dessa forma, inclusive, que muitos artistas conseguem driblar a censura.

O câmera escolhe agora um rapaz de cabelo raspado e camiseta surrada para entrevistar:

Qual é o serviço que você faz aqui?

Rapaz: Eu sou chamador aqui do parque.

Câmera: Chamador do parque? Quais são os motivos que te levam com que você faça esse tipo de serviço?

Rapaz: Eu faço esse motivo porque...as coisas que...eu trabalho aqui porque...eu não dependo muito da minha mãe. É o seguinte... Eu não dependo muito da minha mãe. As coisas...heim? (falando com outra pessoa)
Calma, calma aí, cara. Yá. (Olhando pra câmera) Tá a me filmar, meu?! Para me levar onde? Corta.

Entendemos que os cineastas buscaram nos mostrar que, em meio aos vendedores, há toda sorte de pessoas, com ocupações estranhas e, muitas vezes, ilícitas. O fato de o rapaz ter fugido da gravação induz-nos a essa conclusão.

Os documentários mostram-nos que até mesmos os meninos que vivem pelas ruas descobriram suas maneiras de ganhar algum dinheiro, de sobreviver. Citados nos dois filmes, eles aparecem na função de lavar carros, por exemplo, como vimos no capítulo anterior. Não nos foi dada a explicação do porquê a polícia considera ilegal esta atividade, por que prende e tortura esses meninos por lavarem carros. Mas é esse algum trocado, conseguido com essa atividade, que possibilita aos meninos continuarem sonhando. Assim nos é dito ao fim da cena de *Dreda*, em que um menino de rua conta o que a polícia faz quando é pego. Aliás, é o título do letreiro que antecede a cena: “Meu sonho é voltar a estudar”. Num outro momento desse filme, em meio às crianças largadas na ruas de Rocha Pinto, nos é demonstrado o uso da criatividade para sobreviver, e o desejo de um futuro diferente.

Cineasta: Encontrei você a varrer o carro. Ya, você varre o carro por quê?

Menino: Varro o carro para me pagar. Varrer, trinta kwanzas.

Cineasta: Então por que que você... não estás a estudar? Só estás a lavar o carro? Estás a estudar? Estás a fazer que classe?

Menino: Terceira.

Cineasta: Quantos anos tens?

Menino: Tenho doze anos.

Cineasta: Qual é teu nome completo?

Menino: Laranja”.

Chega outro menino, que também é entrevistado.

Cineasta: Como é que te chamas?
 Menino: Wilson.
 Cineasta: E o teu nome completo?
 Menino: Wilson Maneira.
 Cineasta: “E quantos anos tens?”.
 Menino: Onze.
 Cineasta: Estudas?
 Menino: Sim.
 Cineasta: Estudas que classe?
 Menino: Terceira.
 Cineasta: E no futuro, que que desejas ser um dia, quando cresceres e acabares teus estudos?
 Menino: Desejo ser...como é que é...um profissional.

A construção narrativa dessas sequências nos leva a inferir que o investimento nos estudos é uma justificativa para o exercício da atividade econômica informal, essa sim uma estratégia de sobrevivência.

No discurso de irmã Domingas, de *Oxalá cresçam pitangas*, já citado no capítulo anterior, podemos encontrar a afirmativa de que as crianças e jovens vão para as ruas fazer qualquer tipo de biscate para conseguir dinheiro, e lavar carros é o mais comum. Alguns roubam mesmo para sobreviver. Em várias cenas, ao longo do filme, podemos observar engraxates, vendedores de balas e amendoins, sendo que algumas imagens foram feitas como que se estivessem pousando para foto – a imagem parada, enquanto os fotogramas passam. Temos a impressão de ver um catálogo de ocupações criativas, de jovens e crianças. Essa é uma marca da fotografia de Inês Gonçalves, como já citado.

Através dessa fonte, também nos é apresentada a narrativa de Chico, de como através da lavagem de carros ele conseguiu criar vínculos e se inserir na sociedade luandense. Os realizadores escolhem como locação um musseque, uma cubata, um quarto, que descobrimos ser o quarto dele.

Chico: Tudo na vida, o que vem com brilho, é só aquilo que tu trabalhaste honestamente. Isso foi sempre assim. Eu aprendi isso há muito tempo. Porque havia uma altura na rua, em que só lavava carros, minha vida era só lavar carros. Acordava de manhã, transportava água, lavava carro, tanto limpar dentro, aquele pó dentro, como os pneus, enfim, encontrava assim uns trocos, e uns discos, e não mexia. E eu via que cada vez mais, eles não demonstravam, mas cada vez mais tinham confiança em mim.

Estamos com Chico agora do lado de fora de sua cubata de madeira. De pé, encostado na parede externa onde uma cortina de renda branca cobre a porta de entrada. Daí, ele observa uma criança brincando. Neste pátio, cheio de bacias plásticas coloridas, existem outras

crianças brincando. O filme mostra-nos um ambiente familiar e protegido, apesar dos poucos recursos. Seguimos ouvindo-o contar:

Fiquei na rua um certo tempo. Acho que foi entre os dez e onze anos. E passei lá os doze, treze, quatorze, quinze. Ao princípio tinha muito medo, mas o tempo foi passando e as coisas foram se familiarizando comigo. Via que...eu vivo isso, então é isso que tenho que encarar como uma coisa normal. E assim foi. Depois o medo passou. Até já havia aquelas atitudes em que via, o outro estão a ameaçar e ele pra se defender...então eu aprendia com os outros.

Percebemos em seu movimento que não houve a eliminação da adversidade, mas a capacidade de transformá-la, permitindo a modificação de sua situação, a reconstrução de laços com a sociedade.

O roteiro nos leva de volta a seu quarto, onde nos é mostrado um pôster de um ídolo de basquete preso na parede. A seguir, vemos Chico em sua cama, contando-nos suas estratégias de sobrevivência na infância:

...quando era mesmo assim para lutar, tinha que se lutar mesmo. Tanto o cacimbo¹³⁴ como o tempo chuvoso, os dois períodos eram horrorosos. Porque no cacimbo, o que te atormenta tanto era o frio. Tu és obrigado a subir no prédio, quando tu vês, ‘naquela varanda tem roupa, e eu aqui morrendo de frio, mas também eu não morro com roupa aí’, então tu sobes, tiras roupa, mas com muito cuidado, porque se te agarrarem...

Salientamos que trauma não é destino, pois pode existir uma capacidade no ser humano para superar, para viver e para se desenvolver apesar do estresse e apesar da adversidade, os quais poderiam acarretar a possibilidade real de um prognóstico negativo. Portanto, depois de um forte trauma, como a guerra, migração forçada e violência, por exemplo, a pessoa emocionalmente ferida ainda consegue se reestruturar e continuar a vida.

Apontamos outro exemplo em *Dreda*, quando Afro fala de sua realidade, afirmando essa necessidade de se transformar: “A vida na bwala aqui é bué complexa, sabe. Aqui só vive que tem jeito e que é esperto. Se não, dá-se mal”.

No discurso construído em *Oxalá*, ouvimos afirmação semelhante de MCK, na cena em que ele está em casa, com seus dois outros amigos: “Tu tens sempre que inventar maneiras de tu manter teu estilo de vida, de conseguir pagar sempre as tuas contas, e não ficar a calotar¹³⁵, a dever pessoas, e a fazer quilape¹³⁶”.

¹³⁴ Sereno intenso, característico de uma época do ano, em Luanda.

¹³⁵ Dar calote, não pagar.

Nesta mesma fonte, encontramos o depoimento do taxista da candonga que, dirigindo pelas ruas de Luanda, vai narrando em *off*:

A vida de taxista é muito dura. É um congo por causa das muitas confusões ou turbulências que se vive esta vida de taxista. É bué complicada mesmo... Passageiros, a polícia, o trânsito em si. Acho que só visto, e muita gente tem o hábito de criticar bué esse trabalho, mas às vezes as pessoas não imaginam o esforço que se faz, tipo, pra ter que tirar de um ponto para o outro.

Enquanto o escutamos, as imagens nos mostram pessoas andando pelo meio dos carros, no trânsito, vendendo de tudo, mostrando muitas vidas igualmente duras, lutando por sobrevivência em meio ao caos urbano. Isso, de certa forma, exemplifica o que está sendo dito.

O *off* continua:

É bué complicado, principalmente pra quem está no volante. Depois os clientes não entendem, muitas vezes mandam-te parar em sítios impróprios mesmo. Às vezes é uma desordem organizada que se procura fazer. Porque a pessoa está a trabalhar, está com o coração na mão, praticamente. A maior parte dos carros que existem cá em Luanda não são licenciados. Então estás a trabalhar e o receio é que vá aparecer um polícia. Ouves com cada palavrões de alguns agentes que o tempo que ficas ali, querendo lhe fazer sentir que ele está errado, perdes dinheiro.

As imagens, que seguiam em meio à confusão da avenida, mostram agora um jipe da polícia pela contramão. A polícia é mostrada, assim, como autoridade arrogante, a quem é permitida a transgressão e, mais uma vez, apontada como corrupta e discriminadora, extorquindo dinheiro das pessoas que tentam sobreviver na informalidade, ao invés de protegê-las. Entendemos também a ilegalidade acontecendo como norma e não como exceção, na cidade de Luanda.

Por meio destes três depoimentos podemos averiguar a importância da criatividade neste processo de se resignificar.

3.6. Sentimentos e afetos:

A resiliência também possibilita uma resignificação da existência: “Não se trata apenas de ultrapassar a adversidade, mas de transformar uma catástrofe em um catalisador

¹³⁶ Dívidas.

para uma mudança criativa, de forma a conduzir a vida como se essa fosse uma ode à alegria” (ARAÚJO, 2011, p. 6).

Gostaríamos de enfatizar essa diferença entre ultrapassar a dificuldade, superar o trauma, e aprender a viver com ele, transformando-o através da criatividade. O trauma, a cicatriz, a adversidade passa a ser a razão para se encontrarem novas formas de sobrevivência: roubar, fazer música, dedicar-se ao esporte, à poesia.

Araújo aponta a alegria e o humor como comemoração dessa capacidade de se reconstruir que algumas pessoas possuem. Já citamos ao longo desse item sentimentos como a ironia e a criatividade, capacitores desse potencial. No capítulo anterior demos um bom exemplo disso, com a declamação de Shunnoz, de seu texto *O cu na poesia*. Partindo de uma situação de vulnerabilidade, o artista relata sua realidade através da literatura, da poesia, com muito humor. Em seu diálogo com MCK, ele nos explica sua “pensologia” e a função da arte, na sua visão, nesse outro trecho:

MCK: Olá, viva, boa tarde. Estamos no município de Ingombota¹³⁷, mais propriamente no bairro de Maculusso. Estou perante um artista de arte livre, se ele permite que eu assim o chame, chama-se Shunnoz. Boa tarde Shunnoz.

Shunnoz: Muito boa tarde, caríssimo!

MCK: Vamos desenvolver uma conversa amistosa, esperamos bem que seja natural, né. Gostaria que antes de falares da tua ‘pensologia’... não sei se está corretamente dito...

Vemos os dois conversando, MCK de boné e camiseta, uma forma de vestir que fomos identificando ao longo da análise dos filmes como sendo uma marca dos rappers, e dos jovens que se identificam com esses. Shunnoz está com uma camisa social, de manga curta, branca, contrastando com o padrão da juventude que nos é apresentada. Atrás dele há uma casa de cimento rebocada, de janela larga.

MCK: Que me respondesses, pra ti o que é a arte?

Shunnoz: Para mim a arte, para além de ser o que eu vivo todos os dias, mas a arte é o que me rodeia. É o que sinto. É esta projeção que eu vejo na natureza, que eu vejo nos homens, e que eu vejo no universo em geral. A arte para mim é isso... os políticos, os padres, os pastores...

¹³⁷ Ingombota é um dos nove municípios que constituem a área urbana da cidade de Luanda, no centro. É composto pelas comunas da Ingombota (sede), Maculusso, Patrice Lumumba, Ilha do Cabo e Kinanga. Disponível em: <wikipedia.org/wiki/>. Ingombota é uma região industrial, nobre da cidade. Na parte alta, onde é rodada a cena, existe maior mistura de construções. 16 set. 2004.

Segurando um microfone numa mão, e folhas soltas, de algum caderno, na outra, aparentemente a preparação prévia do que vai dizer, continua:

Shunnoz:... não deixam de ser artistas, porque eu admiro mais, até pra mim os maiores artistas da terra são os políticos, por terem, de qualquer maneira, uma capacidade artística de ESCULPIR a própria vida de um povo. Eu queria ser político, muito sinceramente, meus caros irmãos. Eu queria ser. Queria saber da onde vem esta arte... o país, o mundo onde eles foram comprar esse dom? Queria mesmo saber, com toda sinceridade do meu coração, porque eu também queria dominar uma população. Isto também é uma doença que tenho na minha alma, também quero dominar uma população. Mas agora eu não sei, se método de governar uma população, seja essa. Se dizem que o homem nasceu pra comer, e quando o homem come, caga, e sendo o cocô uma das artes dos nossos órgãos ou intestinos (rindo) os erros existem, não liguem... são próprios da vida, se não erro já nasci perfeito, provando a minha imperfeição....

Shunnoz é mesmo uma personagem bastante emblemática desse humor, dessa capacidade de ressignificação das situações de vulnerabilidade dessa sociedade, da qual faz parte. Seu texto está cheio de ironia, cinismo, criatividade, alegria e indignação, em resposta à imposição de um padrão cultural em seu meio, padrão esse com o qual ele não se identifica, ao contrário, é vetado a ele, como vimos no capítulo anterior. Pegar a catástrofe e dar um novo significado a ela, fazer poesia disso, se tornar poeta é ter uma atitude resiliente.

Existe a resiliência biológica, física, que, no entanto, não está em nosso foco. Analisamos as formas psicoafetiva e sociocultural, presentes em nossas fontes. Vimos nelas exemplos de mecanismos capazes de gerar resiliência psicoafetiva, a criatividade, o humor, como já citamos, mas também o altruísmo.

O invólucro sensorial que permeia o desenvolvimento dos feridos, apoiando-os afetiva e verbalmente, é organizado por relatos familiares e mitos culturais. Alguns meios incentivam o caráter sociocultural da resiliência, enquanto outros o impedem. Os sistemas familiares de apegos múltiplos protegem melhor o sujeito, pois em caso de adversidade um ‘tutor de resiliência’ estará facilmente disponível (CYRULNIK, 2009. p. 51).

Lembramos que algumas sociedades angolanas são plurimaternais – as mulheres, já presentes emocionalmente, assumem o papel de mães quando esta falta, o que facilita um processo resiliente nos mais novos, funcionando como um “tutor de resiliência”. O sistema familiar angolano, que tem nas reações de tios/tias e sobrinhos um vínculo muito forte, favorecendo esse processo de resiliência da sociedade. Falaremos mais detalhadamente sobre tal característica quando estivermos analisando como as identidades nos são apresentadas nas nossas fontes.

Sobre a importância dos meios sociais incentivarem o fortalecimento de laços afetivos, Kiluanje dá seu depoimento, afirmando que “A pessoa está entregue a si mesma e ao seu próximo, ao seu familiar ou amigo, e é isso que a segura. E daí saem os esquemas, os artifícios para sobreviver, é daí que começa a nascer alguma esperança”¹³⁸.

Uma cena familiar de *Oxalá cresçam pitangas* chamou-nos a atenção. Vamos a um casamento, através da lente de seus realizadores. Em grande plano, uma família está em trajes de festa, suas capulanas¹³⁹, trajes femininos elegantes, e os noivos e as damas de honra igualmente elegantes, mas com trajes ocidentais: o noivo de terno e gravata, a noiva de véu e grinalda, com o clássico vestido branco.

Enquanto assistimos ao casamento, ouvimos a voz de Cornélio Calei a narrar: “Apesar de estarmos assim [as populações, as culturas todas, convivendo em Luanda], as pessoas ainda vivem cada um a sua Luanda. Isto por circunstâncias exatamente de sobrevivência”.

Outra família nos é mostrada casando-se igualmente de véu, grinalda, branco e o rapaz de smoking, enquanto seguimos ouvindo Calei: “Então obrigou que cada um encontre sua forma de resistir, de sobreviver. Como? Claro, encostar-se a um tio, a um sobrinho...”.

Mais uma cena de casamento à moda ocidental nos é mostrada, mas algumas pessoas estão elegantemente vestidas à moda angolana.

Em entrevista, Ondjaki nos conta sobre os casamentos. Existem, em Luanda, casamentos de todos os tipos, de terno e gravata, e outros com capulanas. Essa variação é determinada por cada família, não tendo relação com o poder financeiro, sendo uma opção estética. Existem os casamentos misturados, nos quais há pessoas vestidas dos dois jeitos. “Luanda é um meio muito misturado, muito misturado”. Por esse comentário final podemos inferir que, para além da escolha estética, há também a questão da pluralidade cultural de Luanda, que fica exposta nesta questão dos trajes. Com os casamentos, reconstituem-se novos laços familiares, numa grande festa comemorativa.

Um casamento envolve as duas famílias, não apenas os noivos, estreitando os laços afetivos. Percebemos a importância dos tios e das negociações que envolvem o evento, e identificamos essas cerimônias como formas de reestruturação social, um indicador de resiliência.

Insistimos em fazer uma distinção entre resiliência e imunidade ou invulnerabilidade: quando há resiliência existe vulnerabilidade, mas ela é transformada em desafio, em dificuldade a ser vencida. A resiliência é uma consequência da interdependência entre

¹³⁸ Cordeiro, 2011.

¹³⁹ Panos típicos africanos.

indivíduo e sociedade, podendo ser fundamentada em fatores biológicos, psicológicos, sociais, espirituais e ambientais. Quando há imunidade, podemos identificar quatro fatores de proteção: a redução do impacto de riscos, a redução das reações negativas a estes impactos, a manutenção da autoestima e da autoeficácia (sucesso no cumprimento das tarefas da vida) e a criação de alternativas para transformar o desfecho em um final feliz. Do contrário, temos a condição adversa: “uma relação entre o indivíduo e o ambiente, que ameaça a satisfação das necessidades básicas e a aquisição das competências para desenvolver papéis sociais de valor” (ARAÚJO, 2011, p. 8). Portanto, a resiliência acontece na presença do risco, produzindo atitudes saudáveis. Porém, ela não evita ou elimina essas situações (BARBOSA, 2011).

Tomemos o caso de Chico, do filme *Oxalá cresçam pitangas*. Nesta construção narrativa, Chico conta-nos sua história de vida, de como seu pai, caminhoneiro, conheceu sua mãe no interior. Devido às guerras, as mães e crianças da região precisaram fugir, procurando proteção em Luanda. Chico fala da fome, da necessidade de se adaptar a uma nova forma de vida, procurar uma maneira de sobreviver. Apesar de tudo que viveu e vive ainda, ele termina sua narrativa com a frase: “Então, hoje em dia, se hoje eu vivo, e sei como são as regras da vida, é graças a Luanda. Então é que, eu gosto, sim, de viver em Luanda”, mostrando ter sido capaz de pegar tudo aquilo que havia em torno de si para transformar em algo positivo, não fazendo do trauma vivido o seu destino. Porém, seu passado não foi revivido, o registro emotivo das experiências permanece. Numa cena anterior, ele relatara que

O tempo que eu estava na rua, parece que a vida para mim era escura. Aquilo era assim: eu dormia ao relento, assim nas ruas. De manhã eu acordava ficava só sentado, todas as pessoas a passarem por mim, parecia que eu não via nada. Só que depois fui refletindo, aquelas pessoas que ali passavam, cada um vai à busca do seu pão. Pessoas diferentes, com estilos diferentes, mas todos com um só objetivo, que é procurar o pão. E eu aí sentado, ‘o que eu vou fazer?’, nada. Só que hoje em dia eu tenho dito, eu vivia no escuro, e que alguém me tirou de lá, me pôs num sítio com clareza e me mostrou: ‘olha, essa clareza, vem daquela luz...’ então eu estou a dar o percurso, porque as puras dificuldades eu digo que já passei.

Com essa fala de Chico, os realizadores buscam nos mostrar a importância dessa interação com a comunidade em seu processo de reestruturação.

Pensando a questão cultural, também os preconceitos e mitos influenciam na aquisição do apego seguro, elemento fundamental do processo resiliente. Quando analisamos a movimentação de populações na cidade de Luanda, consequência dos muitos anos de guerra, como nos é mostrado tanto em *Oxalá cresçam Pitangas* como em *Dreda é ser angolano*, podemos perceber a gravidade da situação dos migrantes, que sofrem um trauma duplo:

quando são expulsos de sua região de origem, tentando se inserir em outra cultura, “de acolhimento reticente”. “Perturbações psíquicas e sociais, frequentes nessas populações, diminuem nitidamente quando os imigrantes podem preservar sua língua, suas tradições familiares, e quando há um acolhimento que favorece sua aculturação” (CYRULNIK, 2009, p. 49).

Entre as bases da resiliência angolana apontamos o orgulho de ser angolano. Anteriormente constatamos como o esporte é um mecanismo de resiliência, e é também um elemento constituinte da identidade nacional, sendo esse um assunto de nosso próximo capítulo. Podemos constatar este orgulho já no título de um de nossos filmes, *Dreda é ser angolano!*: Dreda significa “é o máximo”, “é bacana”!

Pela energia vinda da interação de grupos, a comunidade na qual as crianças e adultos vivem pode ajudar a sublimar traumas e compor pessoas resilientes. Crenças religiosas, posições políticas, filosofia de vida, o alcance pretendido de um objetivo ou uma meta podem fazer com que indivíduos e grupos reorientem suas vidas (VERGARA, 2008, p. 5).

Entre os fatores protetores de um indivíduo, identificamos

“laços familiares fortes, a coesão, a estrutura, o suporte emocional, os estilos positivos de apego, e uma relação próxima com pelo menos um cuidador. Os fatores protetores ambientais fora da família incluem experiências positivas na escola, boas relações com amigos e colegas, e relações positivas com outros adultos. (...) Esta rede de apoio social e afetivo, promovida pela família e grupos externos, está relacionada com a percepção que a pessoa tem de seu mundo social, como se orienta nele, e suas estratégias e competências para estabelecer vínculos” (BARBOSA, 2011, p. 21).

Através do documentário de Kiluanje e Ondjaki, entendemos que uma das funções de irmã Domingas junto a sua comunidade seja justamente esta, a de lhes dar este suporte emocional, formar esta estrutura familiar, fazendo as mães e, principalmente, as crianças capazes de sublimar seus traumas, como um “tutor de resiliência”.

A religião católica aparece de forma explícita como parte deste mecanismo na narrativa de *Oxalá*, quando nos mostram a cena da irmã se despedindo de uma menina. Já dentro do carro, indo embora, a menina na rua:

Menina: “Sonha com todos, até a mãe”.

Irmã: Ya, fixe¹⁴⁰. E tu, vais sonhar com quem?

Menina: Vou sonhar contigo, mano Eduardo, Maria da Rosalina.

¹⁴⁰ Legal, bacana.

Irmã: E a Inês e o Kiluanje?

Menina: Sim. Mana Gigi.

Irmã: E com Jesus, pra ver se Jesus te dá um coração bom....

Menina: Jesus vai me mudar a cabeça.

Irmã: Tá bom, obrigada. Tchau.

Como dissemos, na cena inicial de *Oxalá cresçam pitangas*, ouvimos a música de Hêlvio, *Isto é Angola*, uma trilha sonora que é acompanhada de trilha imagética. Percebemos que nem tudo é sofrimento em Luanda, segundo nossa fonte. Todas as cenas de rua nos mostram que, em meio ao caos urbano, em meio a ruínas de guerra, existem grupos que conversam animadamente, improvisam um canto com cadeiras de plástico para tomar uma cervejinha, ouvindo a rádio; algumas casas novas contrastam com o lixo nas ruas, mas todos parecem se divertir, despertando-nos o sentimento de vida que segue. Alguns mais velhos jogam damas numa mesa de cimento gasta, com as peças sendo tampinhas. As crianças aparecem sempre sorridentes. Vemos uma sociedade interagindo com o que há e com quem está ali – laços afetivos que se reconstroem no cotidiano de Luanda.

Também podemos constatar essa capacidade de resiliência da população de Luanda no discurso construído pela Família Fazuma, em *Dreda é ser Angolano*. De forma mais contundente do que nossa primeira fonte, esse documentário faz da rádio, da música, da poesia, da arte de uma maneira geral, e até de si mesmo, um instrumento canalizador das reivindicações por cidadania, rompendo com um silêncio imposto e abrindo espaço para a sua existência e afirmação cultural.

Os traumas não são superados, no sentido de que não podem ser esquecidos. A vivência da guerra e suas consequências deixaram sequelas profundas e irreversíveis, uma vez que não é possível restabelecer a situação original. As cicatrizes ficam – telhaços, como diriam os angolanos. Mas é possível ressignificar essas experiências através de formas criativas, de reestruturação social, do restabelecimento de laços afetivos, da canalização para a música e outras manifestações artísticas. Recolher os escombros, o que sobrou, e partindo daí para reafirmar, reconstruir ou construir amor próprio e identidade. Sobre isso falaremos em nosso próximo capítulo.

4. Identidades em Luanda:

Para discutirmos como as identidades nos são apresentadas nas duas obras fílmicas, optamos por trabalhar o duo identidade/alteridade, apontando o sentido que damos aos outros, o sentido que os outros se dão, e o sentido que os outros nos dão (nós, os outros). Entendemos com isso a formação de um sentido social: um “conjunto das relações simbolizadas, instituídas e vividas entre uns e outros no seio de uma coletividade que este conjunto permite identificar como tal”. (AUGÉ, 1999, p. 9).

Voltamo-nos a uma concepção de identidade que nos possibilitou um entendimento do conceito que foi além daquilo que simplesmente se é, e de diferença em relação àquilo que não se é (ou o que o outro é). Buscamos identidades e alteridades em sua relação de estreita dependência, existindo apenas em reciprocidade, mutuamente determinadas. Tal diferença é o próprio processo de diferenciação, e está na origem de tudo. Identidades e diferenças são, assim, relações sociais, sujeitas a relações de poder, ora impostas ora aceitas, às vezes negociadas e às vezes disputadas.

4.1. O espaço urbano – Luanda/Angola:

Gostaríamos de iniciar este capítulo apresentando a cidade de Luanda como uma personagem, um espaço geográfico que condiciona a construção de um discurso identitário específico. É esta a impressão que os autores de *Oxalá cresçam pitangas* provocam-nos logo nos primeiros minutos de seu filme.

Num único *frame*, vemos o pátio de um prédio velho, muito mal conservado, com as mesmas características de outro, já descritas anteriormente: apartamentos terminados de forma desuniforme, sem uma unidade estética arquitetônica¹⁴¹. Uma pequena laje aberta, à frente de cada um deles, acusa a intenção de varanda, não concluída na obra inicial. Em alguns ela é aberta, outros a fecharam, dando utilizações diferentes para o espaço: área de serviço, jardim, ou simplesmente nada. Algumas unidades possuem ar-condicionado, antenas parabólicas; outras, sequer reboco nas paredes, expondo seus tijolos crus. No pátio, uma velha tabela de basquete. São muitas informações para menos de um segundo de filme. Durante a expectativa dos dois documentários podemos observar a existência de várias dessas edificações pela cidade.

¹⁴¹ Capítulo 2, p. 66.

A seguir, somos levados a passear nossos olhares pela cidade através de uma colagem frenética de imagens. Passando ao canto direito, o prédio se verticaliza vertiginosamente. À esquerda, alguns meninos estão empoleirados num jáú¹⁴². No centro, contra um céu esmaecido, uma mão lança a bola na cesta.

A imagem corta para um outro ponto da cidade onde chegamos por trás de candongas azuis estacionadas e, junto de um menino, entramos numa delas. Vamos com ele no movimento das conduções na rua, no entra-e-sai da condução.

A câmera, então, volta-se para rapazes que estão trabalhando com pás, baldes e carrinhos de mão na terra vermelha do chão da rua, que está em obras. Algumas crianças também ajudam.

Novo corte e, num outro espaço, um pequeno grupo de moças e rapazes está sentado num quadrado grande de cimento, aparentemente recém-construído – uma caixa d'água, talvez, que se eleva pouco acima do chão. Em volta, a terra seca, o mato, uma estrada em frente. As meninas se levantam e correm para pegar um ônibus¹⁴³ que passa.

Agora, as imagens levam-nos a outro lugar, onde duas senhoras, sentadas, usando capulanas¹⁴⁴ e lenços na cabeça, conversam.

A imagem mais uma vez corta, e entram duas meninas pequenas dançando na caçamba de uma caminhonete. Vestidinhos de malha, justos e com cores fortes, e muitas trancinhas.

Um novo corte leva-nos a um outro canto qualquer onde homens discutem. Ao redor deles, paredes de cimento aparente, tábuas e ares-condicionados mostram novamente reformas e construções.

Em nova cena, a câmera filma ao entardecer, uma menina fazendo embaixadinhas com a bola, usando um colete de treino.

Corte para um close do motorista da candonga. Uma música animada toca todo o tempo, desde o início dessa sequência de montagens e segue, agora, na rádio da candonga.

Novo corte. Novo cenário, onde dois rapazes, sentados lado a lado em bancos de plástico, tomam uma cerveja, de frente para a câmera. Ao fundo, uma rua de terra, carros estacionados, uma casa nova e muito lixo na rua. Outros rapazes, encostados num carro, também estão bebendo. A grande maioria da população nas ruas é de gente jovem e crianças. Todos parecem se divertir, despertando-nos o sentimento da vida que segue. Close numa mulher, enquanto crianças, por trás dela, sorriem.

¹⁴² Estrutura metálica usada em construções.

¹⁴³ Observamos ser muito raro aparecer um ônibus em ambos os filmes.

¹⁴⁴ Panos típicos, comuns a várias regiões de África.

Corte agora para uma mesa de damas pintada no cimento, onde mãos mexem as peças-tampinhas de cerveja. A câmera, então, volta-se para a praia, onde um homem salta no mar perto de crianças que brincam.

A câmera corta novamente para dentro da candonga, fazendo close em uma jovem, Olissassa. Abrindo em plano médio, vemos uma amiga sentada ao lado: Manucha. Passeamos por Luanda junto com o motorista, o Taxista, e as meninas, vendo a cidade passar pela janela: a praia; musseques em primeiro plano, com prédios altos mais ao centro; a rua de terra com o povo sentado fora das casas, algumas barracas de praia e galões de água; entulhos de obra até nos tetos; destruição/reconstrução; carros e candongas, vez por outra, estacionados. Contra um fundo branco surge o letreiro: Histórias de Luanda – OXALÁ CREÇAM PITANGAS.

Optamos por descrever essa montagem vertiginosa de corta/cola, pois a sensação que nos dá a introdução do filme é essa, a falta de fôlego. Todas essas informações nos são passadas em menos de um minuto, enquanto escutamos *Isto é Angola*, de Hélivio. Destruição, reconstruções, cores, formas, diversidade de traços étnicos, roupas típicas e ocidentais, tudo junto imprimindo em nós um certo entendimento que os autores querem nos dar sobre a cidade e seus habitantes. Os luandenses nos são apresentados nessa narrativa como capazes de resiliência em meio a tantas situações de vulnerabilidade, desde o início, através da alegria nos sorrisos, do esforço de trabalho, e durante todo o documentário pelo humor e ironia de alguns personagens. A obra transmite-nos um certo orgulho das pessoas por se sentirem parte dessa comunidade na qual se autodenominam de angolanos. Fazemos a leitura desse fenômeno já no título de *É dreda ser angolano*, outro documentário que também se passa inteiro em Luanda. A trilha sonora escolhida para acompanhar a triha de imagens do primeiro minuto de *Oxalá* reforça essa impressão:

“Recém-chegado ao país das maravilhas
Os condongos imitar de trocar sapatilhas
(minhas tilhas nossas tilhas)
Entro na cidade pela porta do estrangeiro
(como é então mano angolano deixa lá entrar)
Mas da poeira, xé, não sou forasteiro
Só de bola só, só de trapo só, só esmola só, só farrapo

Isto é Angola
Me troca só kimguila¹⁴⁵
Isto é Angola
Me leva só cupapata¹⁴⁶

¹⁴⁵ Mesmo que zungueira, vendedora de rua.

¹⁴⁶ Motocicleta.

Isto é Angola
 As cores da minha bandeira
 Isto é Angola

Os rucas¹⁴⁷ que passam
 As damas boleia¹⁴⁸
 Os cotas¹⁴⁹ que param
 As filhas alheias
 As tias que falam
 O assunto do dia
 A vida e a morte
 Tristeza e alegria

...”

Estima-se que a população de Luanda, à época da realização dos documentários, estivesse em torno de sete milhões de habitantes. No entanto, a cidade é um lugar pequeno, relativamente. Mas nos documentários nos foi mostrado esse fator não sendo só problemático, “também gera, festa, gera dinâmica, gera contato” (ONDJAKI, 2011). Salientamos que, no primeiro documentário, o país estava em paz apenas há quatro anos e, no segundo, há seis. Compreendemos que o ângulo de visão mostrado em ambas as obras seja esse olhar em volta e ver o que sobrou. Temos a impressão que as pessoas dos filmes começaram a sair de casa, a enfrentar seus medos e buscar o que sobrou em meio à destruição, para reconstruir o que é possível, ou simplesmente construir. Luanda não foi um campo de batalha de nenhuma das duas guerras, mas a constituição da população, seus problemas sociais e urbanos são consequentes delas.

Em *Oxalá*, uma grande angular da cidade nos é mostrada, vista do alto. Uma larga avenida nova, asfaltada, circunda a orla. Ao centro, uma praça imensa de areia, tendo ao redor alguns prédios novos. Fixado na lateral de um deles, um *outdoor* da *Coca-Cola*, marcando a presença das multinacionais. Guindastes trabalham na construção de um novo edifício. Perto dali, identificamos prédios à época da colônia convivendo com edificações precárias, construções reaproveitadas, como a já detalhadamente descrita no início do capítulo.

Numa outra tomada desse filme, a cidade nos é apresentada ao entardecer, ao som de um suave sax, que nos sugere um misto de romantismo e melancolia. Estátuas de figuras históricas importantes se erguem nas praças, enquanto sobre os prédios imperam alguns letreiros, como HANOMAG, HENSCHER e SCANIA, marcas de empresas multinacionais.

¹⁴⁷ Carros.

¹⁴⁸ Carona.

¹⁴⁹ Ios, mais velhos.

Em outros momentos desse documentário, a panorâmica guia nossos olhares por um mar de cubatas, musseques que se conurbam. As ruas nos são mostradas sempre cheias de gente a pé, por ruas de barro onde não há calçadas. Nas avenidas, o trânsito pesado (caminhões, ônibus, carros, muitas candongas) divide o espaço com as gentes. Há também os becos e ruelas. A urbanização caótica da cidade coincide com o caos social, como uma enorme praça onde as disputas acontecem.

Na construção narrativa de *Dreda*, em determinado momento lemos o seguinte letreiro: “Roque Santeiro: o maior mercado a céu aberto de África”. Um ícone da cidade à época da realização dos documentários, o mercado, hoje (2014) já não existe mais. A referência a outros imensos mercados populares informais aparece em nossas fontes, como O Congolese e o Mercado do Prenda.

Por meio da análise de nossas fontes, entendemos ser o reconhecimento dessas características da cidade uma construção de discurso identitário. “Isto é Angola”, um país que vive em estado de vulnerabilidade em consequência de sua história, que não pode ser reescrita. Mas pode criar capacidade de resiliência. Assim, vulnerabilidade e resiliência aparecem como traços da identidade angolana, em que as pessoas nelas se reconhecem.

A fala de MCK também reforça esse argumento, quando diz que nesses anos “viu a paz chegar definitivamente e, com ela, surgir, por fim, a possibilidade de pensar em mais que a sobrevivência até o dia seguinte” (MCK *apud* LOPES, 2012).

Podemos constatar a associação imediata Luanda/Angola feita pelo autor da música, escolhida pelos autores do filme como texto para as imagens iniciais. Imagens e música que buscam uma síntese. A música canta o retorno de alguém ao país, chegando pelo aeroporto da cidade e reconhecendo, no movimento das ruas, os transportes, as vendedoras, o caos urbano, enfim, no cheiro da poeira, a sua bwala¹⁵⁰.

Percebemos, ao longo dos dois filmes, quer seja por regressar de estudos no exterior, quer seja pelas migrações forçadas, que se sentir estrangeiro é parte do discurso identitário de nossos narradores. Nas cores da bandeira, na letra anterior, percebemos a forte presença do nacionalismo nesse discurso, assim também como a tradição familiar na importância das tias e dos mais velhos. O duo tristeza/alegria reporta-nos ao outro duo, vulnerabilidade/resiliência. Entendemos também como o autor identifica os luandenses como angolanos, de modo geral. Muita informação, de fato, que analisaremos detalhadamente ao longo desse capítulo.

Vejamos a fala do Taxista, no filme *Oxalá*:

¹⁵⁰ Seu lugar, seu espaço, sua terra.

Taxista: “Aqui se sente em Angola, em Luanda sente-se em Angola. Porque o povo está todo aqui concentrado. Fugiram das guerras e concentraram-se aqui. Então aqui há de tudo. Daqui consegues ver Angola”.

Portanto, há gente de todas as partes do país, mas o resultado da convivência, das adaptações, é Luanda, segundo o discurso narrativo dos autores desse documentário, que aparece como síntese de Angola.

Num outro momento dessa obra, é no relato de doutor Cornélio Caley que encontramos essa afirmativa:

Luanda hoje representa um bocado de cada Angola. Ou seja, as populações, as outras culturas todas, entraram em Luanda. Luanda é de todos nós. É uma caracterização nítida e típica de Angola. Luanda é a cidade amostra de Angola, vamos chamar assim. Nenhuma outra cidade, certamente falando, e falando com franqueza, não há nenhuma outra cidade que pode representar esse papel de amostra. Não é só ser capital, mas amostra do país. É Luanda. Porque todas as comunidades, por questões de conflito armado, estão aqui. Só que é preciso ver essa Luanda em retalhos, sociologicamente, não é?

Também no início de *Dreda*, temos uma síntese imagética da cidade. Através do vidro da candonga em movimento, vemos passar a rua, as pessoas, o trânsito caótico. Numa edição rápida, com vários cortes, são mostrados aspectos do povo na rua – vendedores, candongas, crianças, chão de terra, lixo, muita informação por *frame*. É o ritmo da música instrumental que toca¹⁵¹. Pelo espelho lateral vemos o que vimos ao lado e que imediatamente ficou para trás. O presente é notadamente efêmero neste olhar. Pessoas com panos estendidos ao chão e, sobre eles, mercadorias. Pessoas que passam, muitas pessoas.

A música desacelera. Candongas azuis estacionadas num canto, no trânsito, uma fila delas. Cratera na rua. Segue nossa candonga, por uma rua asfaltada de prédios altos, uma área nobre, possivelmente. Em pé numa marquise, um menino olha para dentro de um apartamento, a seu lado uma antena parabólica indica o sinal de tevê. A cena leva-nos a perceber a criatividade para acessar as informações, nessa edificação tão eclética: a laje externa do que seria uma varanda serve de arquibancada para que o pequeno vizinho assista à tevê do apartamento ao lado.

Passamos por um valão cimentado, sem água, onde muitas crianças brincam em meio ao lixo. Um homem sem um pé, de muletas, calça jeans e sandália, caminha pela rua onde dois meninos jogam bola. Homens bem vestidos atravessam em meio aos carros, chamam a atenção pelo contraste com o resto da população. Numa ‘calçada’ de terra, margeando a rua,

vemos casas simples e pessoas andando. A candonga atravessa uma imensa poça d'água. Engarrafamento, carros novos e caros contrastam com as pessoas simples na rua, andando a pé, pegando as candongas. Uma vala negra, lixo. Numa outra calçada, sobre caixotes de plástico preto, bacias com frutas são vendidas. Muitas pessoas caminham, arrumadas, entre vendedores rotos e descalços.

Vemos outro edifício alto, cuja estrutura aparentemente foi construída e depois abandonada, tendo sido posteriormente ocupado. Seus andares foram fechados com paredes de tijolos, irregulares. Se parece muito com o prédio da abertura de *Oxalá*.

Na introdução os dois filmes se assemelham, há quase que uma simetria narrativa e uma conformidade com a mensagem que buscam passar. Numa colagem frenética, aparece a multiplicidade de tipos e traços da população, mutilados de guerra, a grande desigualdade social, a faixa etária média, em geral muito jovem, crianças nas ruas, destruição e (re)construção, o comércio informal, o caos do trânsito, as muitas candongas, principal meio de transporte do povo, a falta de saneamento, os esportes, a música, enfim, muita informação que tentaremos esmiuçar nos itens seguintes. São imagens apresentadas de forma afirmativa, nos levando ao entendimento de que todos esses elementos, difusos, confusos e caóticos desenham a identidade da cidade.

4.2. A rigidez hierárquica social:

Para analisar essa complexidade de informações contidas em nossas fontes, iniciaremos nosso estudo sobre a construção das identidades em Luanda, como nelas aparecem, buscando fazer uma breve revisão da formação dessa sociedade.

4.2.1. A mistura étnica:

Na região onde hoje é Angola, os três maiores grupos etnolinguísticos eram os mbundos, ovimbundos e bakongos. Especificamente onde hoje se localiza a cidade de Luanda, à época da chegada dos portugueses, em 1576, predominavam os mbundos, o único grupo governado pelos portugueses até a Partilha da África (Conferência de Berlim, 1885) (HODGES, 2002).

Também importantes para o desenvolvimento da economia da região de Luanda, os ovimbundos eram parte significativa da população dessa área. Foram recrutados em massa

¹⁵¹ Música de Condutor.

pelas forças armadas nacionalistas desde os tempos coloniais e, em 1996 esse grupo já havia se integrado ao governo (HODGES, 2002).

Oriundos da região das atuais províncias do Zaíre, Uíge, Cabinda e dos hoje Congo-Brazaville e República Democrática do Congo – países vizinhos, os bacongos formavam o mais forte reino da região. Sua capital era Mbanza Congo, do Reino do Congo, hoje capital da província do Zaíre. Esse grupo possui forte identidade cultural até hoje. Podemos constatar a violência da imposição das fronteiras coloniais às populações locais, observando esse exemplo.

Tal grupo étnico, fugindo das guerras, buscou refúgio na República Democrática do Congo, onde aprenderam com a economia lá vigente, a negociar e comerciar¹⁵². Bem mais tarde, nos anos 1980, ao regressarem a Angola, esses homens tomariam a frente do comércio no país, pois a ambição da elite local estava vinculada ao funcionamento anterior de Estado burocrata colonial, sem nenhuma experiência em mercado, como veremos a seguir. Esses regressados bacongos, não encontrando outro espaço na economia dessa sociedade, viriam a controlar o mercado informal (HODGES, 2002). Esse mercado está em evidência o tempo todo em ambas as fontes, como pudemos constatar já nos capítulos anteriores.

Podemos verificar essa multiplicidade de traços étnicos, bacongos, mbundos, quimbundos entre tantos outros que passeiam pelas ruas de Luanda, através das imagens registradas pelas câmeras dos dois documentários, ao longo deles, como parte da construção desse discurso de identidade plural.

Além desses grandes grupos já citados, o Estado angolano reuniu “sob uma administração comum uma vasta gama de comunidades anteriormente não integradas”, que não foram distinguidas com clareza uma das outras previamente, por serem grupos muito pequenos, com diferentes níveis ou fronteiras políticas e culturais (MINTER, 1998, p. 106). Nesses casos, as fronteiras coloniais impuseram uma união territorial a grupos que não reconheciam uma identidade comum. Não nos demoramos nesta análise, pois nos pareceu inútil fazer uma arqueologia das identidades étnicas para compreender o que pretendemos estudar.

O que nos interessa aqui é perceber que essas identidades, que estão se constituindo em Luanda, são resultantes de um vasto somatório, de um hibridismo cultural¹⁵³. O taxista, de *Oxalá*, dá exemplo de alguns grupos: “Aqui tem benguela, tem sumbe, tem huambo”. Em seu

¹⁵²(HODGES, 2002).

¹⁵³ Entendemos por hibridismo cultural o processo de “mistura”, junção, miscigenação de diferentes matrizes culturais. (SOUZA, 2013).

relato, nosso personagem cita esta diversidade para falar da multiplicidade étnica que resulta na formação da sociedade luandense.

Em *É dreda ser angolano*, essa multiplicidade étnica é citada logo no texto de abertura: “Ovimbundo, quimbundo, bakongo, bosquímano, mestiço e branco”. Nos capítulos anteriores também fizemos citações e demos exemplos de como esse fenômeno aparece representado em nossas fontes. Podemos perceber como o reconhecimento da diferença (étnica, regional, estrangeira) paradoxalmente produz uma identificação entre os habitantes da cidade, um reconhecimento, constrói um discurso identitário.

Mas a reunião desses diferentes grupos não se deu de forma pacífica, não foi essa a regra. Houve choques interétnicos extremamente violentos mesmo dentro da cidade de Luanda, por questões políticas. Também ocorridos em outras regiões do país, como em Cabinda e nas Lundas, onde as disputas por petróleo e diamantes se transformaram em embates étnicos (HODGES, 2002), alimentados, ainda, por interesses políticos internacionais.

Em *Oxalá cresçam pitangas*, através da construção narrativa de seus realizadores, temos o entendimento dos personagens sobre esses fatos históricos, na cena em que os três rappers conversam na casa de MCK. Esse explica que

É o guerrilheiro, que passa o dia lá na mata, lá na mata do Mayombe”, quem canta: “Ê, muangolá¹⁵⁴ ..., êêê muangolê, ê muangolá. O americano diz que Cabinda não é Angola, mas ele nunca diz que o Alasca não é América...” (Volta a falar): “Isso é bué interessante, né? Eu quando ouvi essa música com atenção pela primeira vez, fiquei assim...que comparação, né? Um tipo, na década de 70, fazer uma...exatamente essa comparação, do problema de Cabinda, que é um problema atual, comparar a influência que os EUA tinham naquela altura em relação aos movimentos de libertação angolanos, e o problema de Cabinda... comparar a questão, se Cabinda pertence a Angola ou não, com a questão do Alasca. É inteligente!

Segundo essa visão, os conflitos em Cabinda não são um problema de fora, mas sim do país, e é pelos angolanos que deve ser resolvido.

4.2.2. A formação da elite:

Voltando à questão da formação da sociedade angolana, sua elite começou a se constituir ainda no século XIX, quando famílias nativas enriquecidas, usando nomes portugueses e holandeses, orgulhavam-se de ter uma cultura europeia e de serem falantes de

¹⁵⁴ Mwangolê, angolano

seus idiomas. Mas Portugal desprezou este grupo social, preterindo-os aos colonos portugueses. A criação do MPLA¹⁵⁵, já na década de 1950, deu-se em parte como resultado da manifestação política da insatisfação dessa velha elite para com a política colonial. No processo, “mestiços e negros assimilados”¹⁵⁶ que tinham sido educados em escolas de missões e que também competiam no mercado de trabalho com os colonos” (HODGES, 2002, p. 66) uniram-se aos antigos, formando a elite moderna.

A partir da década de 1960, as mudanças na economia levaram a uma grande migração de brancos para Angola, capitalistas portugueses que investiram na manufatura e na construção civil, e que ocupavam as posições especializadas. Restara aos africanos as funções para mão-de-obra não qualificada. (MINTER, 1998). Era uma política que tinha como características a falta de transparência, o autoritarismo, o excesso de burocracia, não interessando ao Estado colonial que se desenvolvesse nenhum tipo de iniciativa favorável à colônia (HODGES, 2002). Por meio das obras por nós analisadas percebemos que alguma coisa dessa falta de transparência e do excesso de burocracia permaneceu na estrutura de Estado que se instalou após a independência. A política colonial possuía um sistema extremamente autoritário e centralizador, cujos objetivos eram atender aos interesses portugueses, e aos não angolanos. Como veremos, é uma característica que se adequou ao período chamado de “marxista-leninista” do país.

A Revolução dos Cravos, em abril de 1974, em Portugal, teve consequências imediatas para suas colônias africanas. Em Angola, a transição fez-se menos de dois anos após o golpe, nos chamados Acordos de Alvor, em 1975 (MINTER, 1998). Após a independência, houve um radical retorno de colonos brancos, e emigração de angolanos que com eles se identificavam, saindo do país em direção à Europa. A partida dos portugueses deixou um vazio impossível de ser ocupado pelos despreparados angolanos que ficaram (MINTER, 1998). Esses nunca tiveram oportunidade de se qualificar. As famílias da antiga elite urbana, mais ligada ao MPLA, ocuparam os espaços políticos dos colonos portugueses que retornaram, monopolizando os empregos estatais, posições, salários, e preservando a estrutura burocrática. Percebemos ser esta a maior herança colonial na estruturação da sociedade do novo estado socialista, e posteriormente, da sociedade apresentada a nós nos documentos analisados. Essa estrutura social rígida é um traço determinante na formação das identidades possíveis em Angola e, principalmente, em Luanda.

¹⁵⁵ Movimento de Libertação de Angola, partido político que assumiu o poder após a independência do país.

¹⁵⁶ O termo “assimilado” é usado para designar os negros e mestiços que falavam e escreviam português, já tendo adotado para si a cultura portuguesa. Aos dezoito anos ganhavam plenos direitos de cidadão, quando economicamente independentes.

Em 1976, o Movimento Popular de Libertação de Angola (MPLA) assumia o Governo. Originalmente formado pelos mbundos, terminou conseguindo agregar diferentes grupos étnicos.

Nesta época, o principal partidos era, além desse, a União Nacional para a Independência Total de Angola (UNITA¹⁵⁷). De maioria ovimbundo, não defendia uma divisão do território angolano. No entanto, nunca conseguiu agregar outros grupos étnicos, concentrando-se na área mais rica do país. Esses dois partidos foram os principais responsáveis pela guerra civil que se instaurou no país após a independência. Vemos, assim, os conflitos étnicos irem se tornando políticos.

Durante a luta pela independência, o MPLA foi fortemente influenciado pelas ideias marxistas-leninistas, em virtude de suas ligações com o bloco soviético, que lhe disponibilizou apoio diplomático e militar, e de suas ligações clandestinas com o Partido Comunista Português (HODGES, 2002, p.75).

Com o intuito de criar um Estado suficientemente forte, capaz de se impor a seus adversários, o modelo estalinista que a sucedeu aproveitou essa estrutura de Estado colonial ali deixada, inclusive da falta de tradição do exercício pacífico de uma democracia. Com o apoio da URSS, o MPLA criou forças de segurança e aprendeu a controlar a economia, que nos anos 1980 viu crescer suas receitas por conta do grande aumento da produção de petróleo, principal riqueza do país.

A partir de então, o marxismo-leninismo tornou-se a filosofia oficial do governo, agora de partido único. No mesmo ano, Nito Alves, antigo comandante de guerrilha, tentaria dar um golpe, mas foi frustrado. Em consequência, o presidente Agostinho Neto aproveitou para eliminar todos os seus rivais, dando origem a um novo Partido – o MPLA - Partido do Trabalho (MPLA-PT). Neto morreu em 1979 e em seu lugar assumiu a presidência José Eduardo dos Santos, sem turbulências. Mas a violência da repressão ao golpe de Nito Alves, que atingiu principalmente intelectuais dissidentes, fez surgir um medo que se prolongou até os anos 1990 (HODGES, 2002).

Durante a década de 1980, com a ajuda também da Alemanha Oriental e de Cuba (esta última até 1991), o governo manteve-se protegido dos ataques da UNITA, da África do Sul e dos possíveis inimigos internos. A experiência “marxista-leninista”, se assim podemos

chamar esse período do governo de Angola, segundo o discurso dos dois documentários, deixou marcas visíveis e perceptíveis. A rigidez da estrutura burocrática e hierárquica do Estado socialista faz-se presente através da atuação das autoridades policiais, e da hierarquia social rígida, que diferencia a elite dos demais. Esse é outro elemento da formação da sociedade angolana: a falta de uma classe média e de cidadania a que esse fenômeno conduz, desenhando o perfil dessa sociedade.

4.2.3. A função da polícia:

Esta hierarquização está representada de forma sutil e subliminar, ao longo da duração dos dois documentários, podendo ser apontada de forma mais precisa em alguns momentos. Como exemplo, citamos uma cena de *Oxalá*. O Taxista está na rua, em meio ao trânsito, narrando seu cotidiano, e fala da situação de clandestinidade da maior parte das candongas. Essa situação acontece por falta de opção, de oportunidade de trabalho para a maior parte da população. Os candongueiros trabalham duro, segundo ele, e seu maior temor é a polícia. A polícia aparece sempre como uma ameaça à população carente, tratando-a aos palavrões e exigindo suborno em troca de deixá-los trabalhar. No entanto, a própria polícia se vê no direito de infringir as regras, entrando com seu carro na contramão ou parando em lugares proibidos, por exemplo. Esta diferenciação social é afirmada pelo nosso personagem, quando este diz que os policiais “Querem gritar porque pensam que todo pessoal que tá a fazer esse tipo de vida só está aí porque não estudou”. Ter estudado revela-se uma marca clara de distinção social, uma forma de identificar a elite.

Tiramos outro exemplo de *Dreda*, quando, em meio à confusão criada pela polícia durante as gravações, os cineastas são levados à delegacia. De dentro da candonga, o cineasta flagra outra irregularidade, a gasosa¹⁵⁸. Junto com ele, vemos um guarda de trânsito do lado de fora.

Cineasta: Porra, ele nem virou, meu, ele viu o sinal e voltou pra trás. Você também é fodido, Joel.

Motorista: Para ver se compensa o dia dela.

Vemos o guarda parando um carro.

Cineasta: “Vão complicar com o outro senhor... porra, que até viu o sinal...”.

¹⁵⁷ Apoiada pelos EUA e pela África do Sul, a UNITA cresceu muito nessa década. (HODGES,73).

¹⁵⁸ suborno

A candonga para e a filmagem continua. O motorista do carro sai e conversa com o guarda.

A guarda que seguia com eles dentro da candonga reclama:

Como é que você me tá a filmar mais isso aqui?

Cineasta: Só estava a falar com meus amigos.

Guarda: Espera, está a vir.

Cineasta: Não, kota, diz pra ele me entregar a mim. Kota, traz aqui, aqui deste lado.

O homem tinha se encaminhado para o lado da policial, mas dá a volta até a janela do passageiro de trás, para quem passa rapidamente um dinheiro enrolado na mão, a gasosa.

Percebemos que os realizadores intencionavam mostrar-nos o esquema de corrupção da polícia. No entanto, o que mais nos surpreendeu na cena seguinte, foi a vinculação da questão racial com o nível cultural e social. E mais, qual a posição que um brasileiro ocuparia nessa sociedade, segundo essas lentes.

Guarda: Era bom se fosse branco. Você é branco ou mulato? Você é branco, né?

Cineasta: Você que vai decidir, vê bem então.

Guarda: Você é brasileiro, né?

Cineasta: Eu sou angolano, dona. Quer ver meu bilhete de identidade?

Guarda: Lhe perguntaram lá no comandante, ‘você é branco?’

Cineasta: E eu disse, não, sou angolano. Eu sou negro!

A crise de valores, a decadência moral pela qual passava essa sociedade à época de produção dos documentários pode ser analisada na construção desse discurso em *É dreda ser angolano* que, de forma direta, delata o comportamento autoritário dos policiais, ou no denso discurso de Shunnoz. Mas também percebemos quando, para além da intenção dos realizadores, analisamos o comportamento dos próprios em relação ao problema, que posturas tomam quando pressionados, o tratamento diferenciado que esperam receber das autoridades.

Descrevemos uma sequência na qual essa disputa de poder, a arrogância das autoridades para com a população por um lado e, por outro, o enfrentamento por parte dos cineastas, vem à superfície. Entendemos que a crítica à autoridade é intencional, mas o que inferimos a partir da reação da equipe do filme foi percebido no não dito.

Motorista da candonga: “Filho da puta, quem? Acha que tá a falar com quem, a senhora?”. Em nossa análise, consideramos inadequados os termos usados aqui pelas autoridades, conotando discriminação e preconceito para com seu interlocutor. A guarda usa

um colete laranja, com faixa branca horizontal, escrito ‘polícia’ em preto, distinguindo-a dos demais passantes. Retruca: “Tem autorização para filmar?”.

Motorista: “Está a despejar quem? Não vou dar o documento. Não vou dar o documento do carro”. Pensamos que, por outro lado, os cineastas não deveriam contestar, pois era, na época, proibido filmar as ruas de Luanda sem autorização.

A guarda, abusando de sua autoridade, bateu várias vezes com o cassetete no carro, que já estava parado. O motorista desce. Gente começa a se aglomerar em volta.

Guarda: “Qual é a tua classe? Eu tenho mais classe que você, ouviu? Eu tenho estudos. Vai pro caraças, pá! Dá o documento, porra! Dá o documento!”. Podemos constatar o rigor na demarcação de classes sociais, cujas origens já analisamos anteriormente. Constatamos também o direito que a guarda se outorga de maltratar quem lhe é inferior.

Chega outra guarda: “Este senhor está aí a filmar o quê?”.

Cineasta: “Pode ler. Enquanto isso vou filmando. Taí a autorização, faça o favor”. Há aí certa arrogância reativa. Mas não podemos esquecer que as filmagens são intencionais, buscam, através da narrativa, mostrar um ponto de vista específico.

Guarda 2, de luvas brancas, pega o papel e lê.

Cineasta: A senhora já devia estar a par disso. Saiu na vossa unidade. Veio do Ministério do Interior.

Guarda 2: O senhor quer me filmar a discutir com o senhor?

Cineasta: Não, eu estou a filmar. Vocês estão a fazer o vosso trabalho e eu estou a fazer o meu.

Guarda 2: O senhor não está identificado. Não traz coisa que diz que é jornalista.

Cineasta: Mas está escrito aí!

Fizemos a reflexão de que, se não há uma identificação externa no veículo, algo assim como uma placa “filmagem”, não havia como as guardas saberem de antemão ser uma equipe devidamente autorizada. Mas assim mesmo não justifica seu comportamento.

Guarda 2: Então é por isso que eu recebi!

Cineasta: Sim, mas a senhora perguntou já de uma maneira...

Guarda 2: Naturalmente. Não estamos autorizados a ser filmados sem uma ordem. Por isso é que estou a ler.

Cineasta: Tá escrito aí, posso filmar. A senhora viu como a senhora perguntou?

Guarda 2: Por isso é que eu disse, não filma. Porque não está escrito!

Neste ponto percebemos uma mudança de tom de voz da guarda, em função da leitura do papel que confirma a “classe superior” do cineasta.

Cineasta: A senhora disse ‘está a filmar por quê?’

Guarda 2: Sim, senhor, nós temos que ter uma autorização.

Cineasta: Mas eles têm aí a autorização! Então deixa-me ler! Perguntava primeiro.

Guarda 2: Assim mesmo, o senhor já te pode te prender, porque o senhor não está identificado.

Guarda 1, para o motorista: Com o litígio que tu tens com a senhora agente... eu tou preocupada com a filmagem deste senhor.

Deduzimos que a guarda sabia que agira errado, segundo acusa sua preocupação. A câmara “turva” as imagens das guardas nos rostos, para que não fossem identificadas. Entendemos que os documentaristas queriam generalizar, utilizando a situação como exemplo. Percebemos no gestual das guardas arrogância e estupidez. Rodando confusa, a câmara mostra imagens das pessoas em volta, das plantas, do motorista, das guardas, dando a impressão de que a filmagem estivesse sendo feita às escondidas, sem que o *camera man* estivesse olhando o resultado.

A situação prossegue na narrativa, e surge outro guarda, com outro tipo de farda e um *walkie talkie*, provavelmente um superior: “Nós não vamos demorar muito tempo na unidade. Vem conosco”.

A edição usa o recurso temporal do *fade out*¹⁵⁹, fazendo entrar um letreiro branco em fundo preto: “Muitas horas depois...”. *Fade in*¹⁶⁰. A construção da edição leva-nos a crer que estiveram na delegacia, onde provavelmente não puderam filmar. Mas o tom do diálogo mudara.

Cineasta: Mas a senhora chama logo assim a mãe do outro filho da puta?

Guarda: Ah, mas olha só, é assim: eu, por exemplo....

A guarda está dentro da candonga em movimento, junto com os dois cineastas.

Cineasta: Temos que nos respeitar uns aos outros!

Guarda: Eu, por exemplo, mesmo com esses candongueiros, com esses taxistas, já nos chamou de filho da puta. Não tem maka¹⁶¹! Ele só se exalta à toa! Tou a te falar, eu costume a lhes disparatar.

Quer dizer, a desculpa da guarda é o fato de ser comum “disparatar” os de “classe inferior”.

Cineasta: “Há pessoas que levam como ofensa”.

¹⁵⁹ A imagem vai escurecendo até sumir.

¹⁶⁰ Do escuro vai surgindo a imagem, até ficar clara.

¹⁶¹ Discussão, desentendimento, briga.

Guarda: “Ele já me conhece. Eu sou a kota (bipi¹⁶²). Eu não tenho maka!... Ouve, ouve! Escuta, ouve, chama meu nome...”.

A câmara mostra-nos o motorista de outra candonga, em sentido contrário, parando. A guarda lhe pergunta:

Guarda: Eu alguma vez tive problemas com você?

Candongueiro: nada.

Motorista: Confirma, confirma, então...

Candongueiro: Nada, nunca tive problemas com (bipi). Eu fiz taxi durante seis anos, conheço essas kotas todas.

Através dessa cena podemos perceber a intenção dos cineastas em mostrar a preocupação da guarda em deixar registrado no documentário uma justificativa plausível para sua atitude. É MCK quem vemos na cena agora. Antes não víamos o rosto do cineasta.

MCK: De certa forma foi positivo, porque também ajuda as pessoas da mais baixa hierarquia da polícia a viverem esclarecidas. Mas foi um grande exemplo de exercício de cidadania, né?! Mostrar que temos direitos, e afinal de contas devemos discutir até o fim... Normalmente esses problemas resolvem-se no mais rápido, né? Na gasosa¹⁶³, um bom exemplo pra todos.

Percebemos nessa fala que os realizadores têm consciência de ser o filme um excelente veículo para informar a população e reivindicar cidadania. Infelizmente sabemos que, como já dito anteriormente, o cinema em Angola hoje tem um alcance muito limitado.

4.2.4. A cor da pele:

A questão da cor da pele, vinculada à condição social do indivíduo, geradora de preconceitos, o racismo, aparece de forma velada nos dois documentários. Existe uma vasta discussão acerca dos conceitos de raça e racismo, e tornaria nosso trabalho demasiadamente extenso incluí-la aqui. Buscando simplificar, entendemos que biologicamente existe apenas uma raça, a humana, mas, no entanto, existe o racismo. Para analisá-lo, entenderemos a palavra “raça” como uma construção social na qual o racismo apresenta-se como forma de discriminação, tendo por base “um conjunto de julgamentos pré-concebidos que avaliam as

¹⁶² Som introduzido sobre a fala, para que não possamos ouvir

¹⁶³ suborno

peças de acordo com suas características físicas, em especial a cor da pele”, supondo serem algumas etnias superiores a outras, construindo a partir disso uma gradação de valores¹⁶⁴.

Em seu depoimento, Ikonoklasta afirma que em Angola é considerado branco, e lá as pessoas olham os brancos e negros de maneira diferente. Por isso, sofreu muita discriminação nos anos escolares, quando recebeu apelidos ofensivos, como “mulato canga massa”¹⁶⁵ e “esquebra”¹⁶⁶ de colono”.

(...) conotava-se o branco ao português, o branco ao estrangeiro opressor, o branco ao cooperante que, uma vez terminado o colonialismo, já tinha regressado [a Angola] para continuar a levar só os cheques de volta para a sua terra. (...) O branco continua a ser rico, continua a ter os melhores empregos, independentemente de ser angolano ou não. Foi o que o colono deixou aqui. (...) é um assunto que tem de ser tratado com a máxima de urgência porque é um assunto sobre o qual se prefere fazer tabu ou guardar silêncio como se não existisse¹⁶⁷.

Também em entrevista, Kiluanje aborda o fato de ser a questão racial um dos grandes elementos da tensão social de Luanda. Identifica a existência dessa tensão entre negros, mulatos e brancos, como entre ricos, menos ricos e pobres.

É uma tensão racial que não faz sentido existir num país como Angola e não se percebe de onde vem. Acabamos por confundir as coisas. Não sabemos se é uma tensão racial ou uma tensão racial por razões sociais. Os mulatos são sempre mais ricos que os negros. Por outro lado, branco e mulatos não são aceites em determinadas áreas e por vezes chega a haver agressão. O negro que barra a entrada no bairro ao mulato será também excluído de muitas zonas no centro de Luanda. Existe esse movimento oposto entre centro e periferia, existe essa tensão¹⁶⁸.

O realizador termina esse depoimento afirmando serem muito mais sofisticados os esquemas de racismo os quais o poder obedece. Impressionou-nos encontrar esses depoimentos, dados por realizadores de ambos os filmes, sem que, no entanto, o assunto tenha aparecido de forma mais contundente em ambos os documentários.

4.2.5. A burocracia de Estado:

¹⁶⁴ Disponível em: <<http://www.guiadedireitos.org>>. Acesso em 22 jan. 2015

¹⁶⁵ Milho torrado.

¹⁶⁶ Milho torrado.

¹⁶⁷ Luaty Beirão *In* Maka Angola, 2012

¹⁶⁸ Kiluanje Liberdade *In* CORDEIRO, 2007.

Outro momento em que podemos ver quando essa discriminação social se evidencia é na crítica de Shunnoz, em *Dreda*. De forma extremamente irônica, ele denuncia a força de uma burocracia segregacionista, ainda presente em sua sociedade:

...até pra mim os maiores artistas da terra são os políticos, por terem, de qualquer maneira, uma capacidade artística de esculpir a própria vida de um povo. Eu queria ser político, muito sinceramente, meus caros irmãos. Eu queria ser. Queria saber da onde vem esta arte...o país, o mundo onde eles foram comprar esse dom? Queria mesmo saber, com toda sinceridade do meu coração, porque eu também queria dominar uma população. Isto também é uma doença que tenho na minha alma, também quero dominar uma população. Mas agora eu não sei, se método de governar uma população, seja essa.

Mais adiante, nesse mesmo documentário, Shunnoz narra outros aspectos desse contraste social, dessa forma de hierarquização preconceituosa:

Rico, dizendo asneiras, imitando a linguagem dos necessitados, ou indisciplinados, pesquisando a solução. Pobre, dizendo asneiras, boca suja, mal educado, vândalo, tá frustrado. Rico que come muito, apetite saudável. Pobre que come muito, esfomeado, desnutrido, aproveitador. Rico piscando o olho na mulher do vizinho, bem humorado, romântico, cortês. Pobre piscando o olho na mulher do vizinho, mal intencionado, vigarista, não se enxerga, ngombite¹⁶⁹. Rico barrigudo, bem sucedido, equilibrado na vida, feliz. Pobre barrigudo, anêmico de tanto comer pão simples. Rico comendo na rua, à vontade, simples, natural, sem preconceitos. Pobre comendo na rua, anticívico, sem ética, sem maneiras, não comeu em casa. Rico coçando no cu, cueca nova, aperta as nádegas e faz suar, é normal. Pobre coçando no cu, sarnento por usar cueca velha emporcalhada, que vergonha. Rico sorrindo, alegre, cheio de paz de espírito, harmonioso. Pobre sorrindo, tá endoidecendo? Para aumentar a taxa de aluados na cidade. Rico na esquina, apanhando um ar, espairecendo. Pobre na esquina, planeando assalto, aguardando a vítima. Rico cumprimentando, está a ser bem educado, fraterno. Pobre cumprimentando, preparando o terreno para pedir qualquer coisa, planista, astucioso.

Escutamos a continuação dessa entrevista junto com os demais passageiros, no interior da candonga:

Ó vida tende misericórdia deste povo! Ó vida, que verdades nuas!
O locutor: As dicotomias poéticas da condição humana inconfundíveis com as éticas econômicas pelas palavras de Shunnoz. Está a sintonizar a sua rádio *Dreda*, a rádio mais recente aqui em Luanda.

Como dissemos, a nação que se buscara implantar, quando da independência, seguia os moldes marxistas, posto ser esta a base ideológica do MPLA. Neste sentido a maior

difficuldade era enquadrar as “massas” num perfil de “burguesia” e de “proletariado”, num país cujo movimento anti-imperialista fora conduzido por elites locais, educadas na Europa, e que imitavam a “autodeterminação nacional” aprendida nas academias de lá. As sociedades coloniais indígenas possuíam uma estrutura social em que essa divisão não fazia sentido (HOBBSAWM, 1990).

A emergência de novos interesses de classe e o triunfo dos afro-nacionalistas que rodeavam José Eduardo dos Santos acabaram por abrir caminho à rejeição do marxismo-leninismo como ideologia oficial do regime. Ao mesmo tempo, o fim da Guerra Fria e da aliança estratégica com a URSS, um desejo de relações mais estreitas com o Ocidente e a urgência crescente de um acordo com a UNITA criaram novos imperativos para uma política de liberalização (HODGES, 2002, p. 82-83).

Portanto, a economia de Estado centralizada começara a fazer água a partir dos anos 1980, quando “a rigidez e a distorção criadas pelos controlos arbitrários de preços e por uma taxa de câmbio fixada por via administrativa geraram o desenvolvimento de uma economia paralela de enormes dimensões” (HODGES, 2002, p. 68). No II Congresso do MPLA-PT, em dezembro de 1985, assumia-se o mau funcionamento da economia do país, surgindo propostas de reformas que apontavam na direção da privatização e de maior liberdade econômica. Mas as reformas implantadas na década seguinte não representaram uma real mudança política, antes garantiram às famílias da elite a manutenção de seus privilégios, com um capital que tinha o petróleo em sua origem – daí a designação “nomenclatura petrolífera” atribuída a ela (HODGES, 2002, p. 69). Esses fatos nos ajudam a compreender a estrutura da sociedade angolana, bem como as críticas a ela, quando da realização dos filmes em questão.

Neste período, também os diamantes foram fonte de riqueza para esta camada social. Segundo Hodges,

O abandono do marxismo-leninismo deu lugar a um vazio filosófico e mesmo moral em que deixou de haver qualquer sentido de obrigação social ou de solidariedade. O etos do capitalismo selvagem criou formas extremas de venalidade no seio da elite, contribuindo para um forte sentimento de decadência moral ou de crise de valores na sociedade (HODGES, 2002, p. 71).

A falta de participação popular, de mão-de-obra qualificada, a crescente dívida externa, e também o crescimento das rivalidades políticas internas¹⁷⁰ levou este “Estado forte”, “marxista-leninista”, à ruína (HODGES, 2002, p. 73). Segundo Minter, não foi a

¹⁶⁹ Mulherengo.

¹⁷⁰ Apoiada pelos EUA e pela África do Sul, a UNITA cresceu muito nesta década. (HODGES, 2002)

imposição do socialismo no campo, e nem a restrição ao capital privado, segundo algumas teorias, mas a incapacidade de substituição das estruturas coloniais e os ataques dos insurgentes que levou ao fracasso econômico do Estado e à desilusão da população (MINTER, 1998).

Essa desorganização econômica e social está representada nos dois filmes, quando esses procuram mostrar o cotidiano da cidade. Um pequeno exemplo é dado em *Oxalá*, quando num largo de chão de terra, identificamos um ponto de candongas. Percebemos a disputa dos motoristas por passageiros, quase agressiva. As pessoas são induzidas, trazidas mesmo pelo braço até os carros. Vê-se improviso e criatividade em tudo, como o conserto de um retrovisor feito com fita gomada. A cena é caótica, e a câmera mostra-nos a preocupação com a chegada da polícia no olhar dos motoristas.

Também das sequências de *Oxalá* outros exemplos podem ser tirados, como a situação dos órfãos da guerra, em relação tanto à família quanto ao Estado; a delinquência infanto-juvenil que se apresenta como marca mesma da cidade; os diversos subempregados das ruas, como engraxates, vendedores ambulantes, mutilados, como já foi fartamente descrito nos capítulos anteriores.

Em 1991 foram assinados os Acordos de Paz de Bicesse, entre o MPLA e a UNITA—leia-se José Eduardo dos Santos e Jonas Savimbi, seus principais líderes— propondo um cessar-fogo. Em 1992, foi criado um novo sistema eleitoral, permitida a criação de estações de rádio privadas, entre outras medidas na direção de uma descentralização do Estado. A República Popular de Angola passava a se chamar República de Angola, com o intuito de diminuir o forte acento ideológico do nome do país. Em setembro deste mesmo ano, deram-se lugar às primeiras eleições presidenciais e parlamentares, rapidamente frustradas pelo retorno violento da guerra civil logo a seguir. O poder concentrava-se nas mãos do presidente, não mais no partido. Aquele se manteve como chefe das forças armadas, nomeava conselheiros que, por sua vez, tinham mais poder do que os ministros, causando instabilidade, principalmente econômica.

Os anos de 1990 viram o país em sangrenta guerra, enquanto empobrecia. Eduardo dos Santos manteve-se no poder negociando com as elites através de pequenos favores, como privatizações e distribuição de prédios pertencentes ao Estado, levando o saneamento básico apenas a essas partes da cidade. Podemos analisar, por meio de nossas fontes, como seus realizadores intentam nos mostrar, que o morador de Luanda, à época das filmagens era, de modo geral, pobre e desassistido, tornando-se essa mais uma característica da população. Através das imagens das ruas de Luanda, os dois documentários procuram mostrar toda essa

sua história de guerras, de sistemas políticos que exacerbaram as desigualdades sociais, o acúmulo de lixo, as diferenças habitacionais e, por fim, a decadência do sistema econômico.

4.3. O passado de guerras:

Com efeito, o filme *É dreda ser angolano* apresenta-nos, em sua narrativa, um depoimento contundente, feito por um ex-combatente, que não se identifica com nenhum partido. Mutilado e inconformado com o descaso das autoridades para com seu problema, ele desabafa: “Eu, quem me rusgou, não é minha mãe, nem meu pai. É minha mãe? Savimbi é meu pai? O dos Santos é meu pai? O Agostinho é meu pai? Em que meteram no meu pai?”.

A mesma fonte introduz-nos a outro exemplo, através do trecho da letra do *rap* de Sembene: “A guerra acabou, mas continua o sofrimento. Por isso estou a ver meu povo com pensamento. Quatro de abril, o dia da paz? Nem com isso o povo consegue viver em paz...”.

Enquanto nos são mostradas imagens da juventude luandense, dançando, cantando, expressando sua revolta, percebemos que por meio dessa narrativa os realizadores buscam construir um discurso identitário. O encontro na carência, na miséria e na exclusão cria um reconhecimento entre eles, e a música canaliza e comemora esse acontecimento. Nessa cena, *Bazooka*, um *rap* bem marcado, fala que

Chegou nova dupla na cidade
Com pouca vaidade e muita humildade
DJ Puma, Professor Meco e Te Coceira na produção
O mambo¹⁷¹ vai mandar balaço¹⁷² no balão
Cotas¹⁷³ com bazooka¹⁷⁴ no ombro
A dispararem águias reais¹⁷⁵
Mo kota zuela ainda você assim quem te rusgou foi quem¹⁷⁶?
Dos Santos é minha mãe? Não!
Savimbi é meu pai? Não!
Não, não, não!
Bazooka!
Eu tenho dois telhaços¹⁷⁷ da guerra,
Tenho um aqui na cabeça,
Tenho um aqui de guerra mesmo, ya
Só era isso.

¹⁷¹ A parada, a coisa.

¹⁷² Tiro, bala.

¹⁷³ Tios, mais velhos.

¹⁷⁴ Bazuca é uma arma arsenal de guerra.

¹⁷⁵ Aves de rapinas comuns na região de Angola.

¹⁷⁶ Meu tio, fala assim, quem te feriu foi quem?

¹⁷⁷ Cicatrizes.

Analisando essa cena montada pelos cineastas, imagens e música, percebemos sua intenção de nos mostrar como essa juventude vivencia a experiência desse passado recente da guerra civil. Sofrida, excluída, sem espaço na cultura oficial, sem chances de mudar para um lugar melhor, ela acusa os dois líderes dos principais partidos rivais, José Eduardo dos Santos e Jonas Savimbi, como responsáveis pela atual situação. Suas cicatrizes não os deixam esquecer que sua realidade é consequente de uma guerra com a qual não se identificam. O filme, nesse caso, funciona como espaço de protesto e reivindicação de cidadania, mostrando mais uma vez como o processo de resiliência pode assim funcionar, gerando ligações afetivas e reconhecimento entre eles.

4.4. Migrantes e híbridos:

Focalizaremos nossa atenção nos aspectos da população luandense de se constituir basicamente de migrantes e de como esses foram se acomodando na cidade. Alguns que chegavam a Luanda já contavam com a ajuda de familiares já residentes e lá permaneceram, sem nunca retornar à região de origem. Estas famílias hospedeiras, alargadas, viram agravar ainda mais a situação de extrema pobreza em que viviam. Como consequência, estimava-se que só nessa cidade vivia quase a quarta parte da população do país. Em *Oxalá*, a narrativa exagera quando dá voz a Olissassa, que comenta estar todo o povo de Angola concentrado em Luanda. Na edição, a fala dela é complementada, logo a seguir, por Calei: “Quinhentos mil habitantes, para um milhão de habitantes, passar pra cinco milhões...”.

Sobre a recepção das famílias o mesmo Calei afirma que

Apesar de estarmos assim, as pessoas ainda vivem cada um a sua Luanda. Isto por circunstâncias exatamente de sobrevivência. Então obrigou que cada um encontre sua forma de resistir, de sobreviver. Como? Claro, encostar-se a um tio, a um sobrinho....

O discurso de *É dreda ser angolano* coincide com esse discurso de *Oxalá cresçam pitangas* quando dá voz a Shunnoz, que afirma ser necessário ter um tio ou primo. Do contrário,

Como é que tu vais viver e sobreviver sem beijar o cu? Se não tiveres um tio ministro, que beijas no cu, tu não consegues emprego! E logo a seguir optas pelo vandalismo. Ou te tornas num caçador de telemóvel¹⁷⁸. Num caçador de

¹⁷⁸ celular

fio d'ouro nas ruas (...) Agora, irmãos, e eu falo pra mim, eu quero viver! Eu vou beijar o cu de quem? Eu não tenho tio ministro! Meu deus, eu vou beijar o cu de quem? Vou beijar o cu dum sobrinho para me ligar ao cu do tio? Pra dar o beijo e depois recusar-me? Dizer que os meus lábios não eram doces? Porque a minha árvore genealógica é oposta? Será que eu não sou filho do útero de Angola?

Esse depoimento de Shunnoz reforça a ideia de rigidez hierárquica, e também como as famílias da elite exercem sua manutenção no poder.

A guerra civil acabou em Angola em 2002, e em 2008, quando do lançamento de *Dreda*, ainda não tinham acontecido novas eleições. José Eduardo dos Santos ainda estava no poder, e a situação da população se mantinha a mesma. Hoje, 2015, passadas as eleições, dos Santos manteve-se no poder.

Nos filmes, é representada essa permanência de rigidez social, o abandono vivido pelo povo, a falta de ensino, de saneamento básico e de emprego. Nessas pouco mais de duas décadas após a independência, Angola já havia deixado de ser um país predominantemente rural. A maioria de sua população, por volta do ano 2000, já vivia em zonas urbanas. Esse fenômeno foi um dos mais relevantes para a construção das atuais identidades em Luanda, pois a convivência entre as várias etnias vem resultando num hibridismo cultural, reforçado pelo uso dos costumes e da língua portuguesa, já estabelecida há tempos como oficial, em função, inclusive, da necessidade de entendimento entre os diferentes grupos etnolinguísticos, ficando para segundo plano as línguas nativas. Analisaremos melhor esse fenômeno mais adiante. Luanda tornou-se então, como já dissemos, um grande caldeirão étnico. Exemplo disso são as cenas de casamento que aparecem em *Oxalá cresçam pitangas*, nas quais as cerimônias misturam hábitos locais, como os trajes e danças, com ocidentais, leiam-se véu, grinalda, ternos e missas.

Em *Dreda*, esse hibridismo começa a ser narrado logo na introdução dos primeiros letreiros, de forma sucinta. Após nos apresentar a multiplicidade étnica da cidade através das imagens, sem deixar de fora mestiços e brancos, o texto segue citando a variedade linguística, como “o umbundo, o quimbundo o kikongo e o português”, e estilos musicais, a saber “o quizomba, o semba, a rebita, a cabeluda e o kuduro”. E conclui: “Tudo isto são formas de ser, falar, cantar e sentir Angola”.

Para indicar os deslocamentos identitários, são usados termos que sugerem, eles mesmos, movimento: diáspora, cruzamento de fronteiras, nomadismo. Metáforas da hibridização, miscigenação e sincretismo também se incluem aqui. Entendemos o hibridismo como a mistura, a conjunção, o intercurso entre diferentes nacionalidades, etnias, grupos. Este

coloca em xeque processos que tendem a conceber as identidades como separadas, divididas, segregadas. A hibridização está ligada a histórias de ocupação, colonização, e destruição; diásporas, deslocamentos nômades, viagens, êxodos, cruzamento de fronteiras (reais ou culturais, em que o território é demarcado pelo grupo). Na maioria dos casos, dão-se de forma forçada. A viagem leva a um sentimento de não pertencimento, posto que o migrante ocupa o lugar do “outro”, experiência amplamente vivenciada pela população do território de Angola, especialmente em Luanda, para onde houve uma grande convergência de pessoas, oriundas de todos os lados. Apontamos a hibridização como um dos traços das identidades luandenses no período em questão.

Identificamos esse acontecimento num diálogo entre Olissassa e o Taxista, de *Oxalá*, quando ela afirma que existe gente demais em Luanda, gente de todas as províncias, que não param de chegar e nada tem a fazer, senão pedir dinheiro nas ruas. Em outro momento desta fonte, Calei afirma ser Luanda “...uma colcha de retalhos, de várias comunidades angolanas que comungam do mesmo objetivo, de viverem na mesma cidade. Mas cada um vive a sua Luanda”.

Em *É dreda ser angolano*, temos uma sequência que também evidencia esse movimento. É a cena da senhora Feliciano, de bastante idade, que por sinal é a foto da capa do dvd e do cd. O detalhe é que ela fuma um cigarro ao contrário, a brasa para dentro da boca.

Feliciano: “Meu nome é Feliciano Francisco Miguel. Este mês vou fazer 85”.

A câmara corta para mesa encostada na parede, com sacos plásticos transparentes de farinha em cima da toalha de mesa estampada. Caixas de ovos de papelão estão empilhadas ao lado. Uma lata velha de leite no chão, ao lado, há um maço de cigarros em cima. Voltamos a ver a senhora magra, com uma capulana enrolada na cintura e outra na cabeça. Está sentada no umbral da porta de casa. A seus pés, uma bacia de plástico com bananas, alface e outros legumes. A narrativa do filme mostra-nos uma vida mínima, ou uma sobrevida.

Feliciano: “Vendemos cá o ovo, o chouriço e cigarro. Eu não venho daqui. Já tenho 13 anos aqui em Luanda. Eu vou voltar em Malange, na minha casa”.

O depoimento de Kiluanje mostra-se significativo se o contrastamos com essa cena de abandono da senhora Feliciano. Quando ele conta um pouco do que vem sendo perdido em termos de tradição, cita o respeito aos mais velhos, os *kotas*, que devem ser ouvidos e acatados mesmo quando errados.

4.5. Caos e paz:

Os documentários constroem um discurso que mostra uma população lutando para sobreviver. É nesta luta que um vai se reconhecendo no outro, criando uma identidade comum, ressignificando seus traumas de forma positiva.

Vejamos esta passagem de *Oxalá*. A imagem mostra-nos telhados de casarios históricos na contra-luz de um entardecer, enquanto o Taxista discorre:

Eu fiz uma crônica que é 'O maior parque de diversões do mundo', que é Luanda. Luanda é o maior parque de diversões do mundo. E defini dois aspectos. O primeiro é 'A corrida da fórmula *Hiace*, que são os candongueiros. E o outro aspecto é o barulho, as batucadas. Temos uma cidade que é um caos autêntico. Um caos em termos de habitação, em termos de trânsito, e também em termos de mercado, porque o mercado é feito na rua.

Enquanto escutamos nosso personagem, um enorme caminhão-contêiner atravessa a tela, depois continuamos a vagar pela cidade. Um prédio imenso está sendo reconstruído na praça onde vemos a estátua da Rainha Ginga¹⁷⁹. Outro grande prédio velho eleva-se ao lado, como que improvisado, como um imenso barraco, cuja ocupação provável deu-se por imigrantes, chegados sem rumo certo. Mais uma vez a urbanização da cidade conta-nos a história de seus habitantes, um cenário que aponta para a especificidade da existência nesta cidade-identidade.

O Taxista segue sua narrativa: "...esse caos tornou Luanda numa cidade surrealista, onde é possível criarem-se diversas histórias, então há nova fonte de inspiração nesta cidade, que à primeira vista é um caos, mas tem algo que se lhe diga".

As imagens mostram-nos o sol se pondo no pico de um arranha-céu, tendo a estátua negra da Rainha Ginga em contraluz, ao som do sax. Essa estátua aparece várias vezes na construção narrativa de ambas as fontes, o que denota sua importância simbólica para a cidade, seus habitantes, dirigentes e mesmo para os cineastas. A cena sugere que há paz e beleza nesse caos.

Ao longo de *Oxalá cresçam pitangas*, a narrativa dessas vidas nos é mostrada acontecendo nas ruas, o grande ponto de encontro de uma população sofrida e pobre, mas que está a comemorar o tempo todo. A junção de imagens, sons e texto conduz-nos a crer que seja pela paz, ainda tão recente. Praia, música, esporte, rádio e, assim, ser luandense é bom, segundo o entendimento dos produtores.

¹⁷⁹ Importante referência para luandenses, contaremos um pouco sobre sua história mais adiante.

Numa outra tomada desse documentário, ao som de uma música suave, entrevemos pessoas na praia. Homens e mulheres tomando cerveja, várias mesinhas ao longo do caminho, carros estacionados. Há um engarrafamento de carros e candongas, na rua ao longe. As luzes da roda gigante de um parque de diversões enfeitam o céu, sugerindo-nos que a noite é uma festa.

Ao fundo, escutamos a música que dá título a nossa outra fonte, que se inicia assim:

É dreda ser angolano,
ter sofrido no tutano,
mas mesmo assim ter chegado aonde chegamos.
Dreda é ser angolano,
viver num país cobiçado,
só temos a infelicidade de não termos dirigentes ajuizados.
Dreda é ser angolano quando vês paisagens fixes¹⁸⁰,
com palanca negra gigante e *welwítschias mirabilis*¹⁸¹.
É dreda avacalhar o continente inteiro durante seis anos com dribles lixados
e lançamentos certos.
É dreda, ser angolano, imparável de raça,
que quando pega na bola só pode ser parado com falta.
É dreda um angolano que se inspira no jean-jacques,
partir tabela com smash, o primeiro não foi o “Shaq”.
Bué¹⁸² dreda, estarmos munidos de mulheres bonitas,
com mentalidade uns coche lixada, mas epá, bonitas!
Os homens não ficam atrás, pergunta às sul africanas.
Deve ser o ar de lixo e pixo que respiramos na banda.
É dreda cantar: marchemos combatentes angolanos.
Duma forma positiva acreditarmos que não é pra frente de combate,
não é pra frente de combate....

A música passa uma mensagem que subverte o significado do passado de guerras que o governo pretende afirmar. Nela, o passado não é glorioso, custou demais ao povo. Não é dreda fazer a guerra, dreda é cantar, praticar esportes, namorar, ou seja, tentar ser feliz. A música confirma o sentimento de orgulho para com a identidade angolana, pertinente à mensagem das duas fontes. Quase sugerida ainda em *Oxalá*, explicitamente em *Dreda*.

Também subversivo é o pensamento de Calei, em *Oxalá*, quando, ao analisar as estratégias de assalto dos jovens de rua, ele aponta para a inteligência das ações. Uma inteligência que deveria ser mais bem aproveitada nas escolas, pois “há uma grande capacidade de ação entre os angolanos”. Chamamos atenção mais uma vez para o termo “angolanos” usado para se referir aos luandenses. Ressignificando também o problema

¹⁸⁰ Bacanas, bonitas, transadas.

¹⁸¹ Gênero de plantas que só existem no deserto de Namibi, em Angola. Disponível em: <www.lusodinos.blogspot.com/2013/10/o-estranho-mundo-da-welwitshia.html>. Acesso em 14 nov. 2014

¹⁸² muito

constante das dívidas, Calei as normaliza, afirmando serem elas um hábito, um traço da identidade dos habitantes de Luanda: “há a mentira, há aquilo de não pagar as dívidas, isso é próprio do luandense”.

4.6. O pan-africanismo:

Outro traço que identificamos nessas narrativas de construção das identidades angolanas, mais especificamente das luandenses, é a crença na existência de pontos comuns às identidades africanas, de modo geral. Esse elemento está presente, de forma subliminar, nas duas fontes.

A exemplo, percebemos que o vermelho, o preto, o verde e o amarelo aparecem nas camisetas e abrigos usados por muitos jovens que aparecem nos dois filmes. Em *Oxalá*, na cena da casa noturna Elinga, quando estão montando os equipamentos, MCK veste uma blusa preta com listras verde, amarela e vermelha no peito. Essas quatro cores estão presentes na maioria das bandeiras dos países de África, sendo a bandeira-símbolo do panafricanismo verde, preta e vermelha. Esta mesma camisa aparece mais adiante no filme, quando MCK, em seu quarto, é entrevistado pelos nossos cineastas. A blusa usada na primeira cena do Elinga está agora sobre a cama, esticada, para ser vista. Durante o *show* desses *rappers*, podemos ver, na platéia, moças e rapazes usando essas cores em sua idumentária: nos bonés e gorros de linha, nas camisetas e blusões. Constatamos que, nas duas fontes, há a intenção de reforçar esse sentimento.

A ideia de uma cultura pan-africanista traz em si uma grande contradição. Se for certo dizer que todas as regiões de África – Angola inclusive – são caracterizadas pela existência de uma grande variedade de grupos sociais, com tradições diferentes, muitas vezes, sem relações entre si; se é verdade que nenhuma cultura africana tenha desenvolvido tecnologias de ponta, que não tenham, salvo o mundo islâmico, tradição escrita, isto só não justificaria, “(...) mesmo com as semelhanças da história colonial, a suposição de uma unidade metafísica ou mítica, exceto se seguirmos os pressupostos mais horripilantes deterministas” (APPIAH, 1997, p. 122).

Entendemos que houve uma experiência colonial violenta, similar em todo continente, mas não a formação de uma cultura comum. Foi a transição da economia tradicional para a moderna, a experiência da colonização, o racismo e a introdução da escrita, impostas pelo imperialismo europeu, que provocaram este sentimento.

Mas buscamos formular um entendimento desta identidade fugindo dos estereótipos

construídos pelos interesses econômicos europeus, assim também como pelo seu imaginário. Optamos por escutar a definição que os próprios personagens e os autores dão de si mesmos, pois em seus discursos se consideram angolanos e se identificam com a juventude que pretendem mostrar.

Os intelectuais africanos, de modo geral, e os angolanos, em nosso estudo particular, possuem uma narrativa que contém uma concepção de mundo parcialmente ocidental. Como analisamos no primeiro capítulo, os produtores de nossas fontes tiveram sua formação intelectual em universidades europeias. Em suas obras, tiveram a intenção de registrar o comportamento dos jovens em Luanda à época das realizações, através de seu olhar, o que nos permitiu analisar seu ponto de vista sobre os movimentos de formação das identidades desses grupos em questão. Nossos cineastas são entendidos, desta forma, como um momento de convergência das duas concepções de mundo, angolana e ocidental, no pensamento do jovem intelectual de Angola contemporânea. Apesar de terem sido criados no seio de famílias “para quem o passado, quando não está presente, ao menos não se encontra muito abaixo da superfície”¹⁸³, tiveram formação superior em universidades ocidentais.

Como os intelectuais angolanos estudados em nossas fontes, um dos personagens principais de *Oxalá cresçam pitangas*, Dr. Cornélio Caley, cujo pseudônimo é Timóteo Ulika, nasceu no município do Bailundo, província do Huambo, em 1944. Fez os estudos primários na Missão Evangélica do Bailundo e secundários na Missão Evangélica do Dondi e Ex- Liceu Nacional de Nova Lisboa, concluindo no Ex- Liceu Salvador Correia em Luanda. Licenciou-se em História na Faculdade de Letras de Lisboa, fez o Mestrado em estudos africanos no Instituto Superior de Ciências do Trabalho e Empresa ISCTE em Lisboa, onde fez o doutoramento em Sociologia do Desenvolvimento. É membro da União dos Escritores Angolanos, e hoje (2014) também vice-ministro da cultura.

Os produtores desses documentários também tiveram formação na Europa ou nos EUA, como já comentado no primeiro capítulo. Mesmo dentre os *rappers* e poetas de *Dreda*, muitos tiveram formação no exterior. Citamos uma passagem do filme quando isso é mencionado: “Está a sintonizar a rádio Dreda. A rádio mais recente aqui em Luanda. Acabamos de escutar ‘Liberdade’, de Dás Primeiro. Um rapper angolano a viver na Europa”.

4.7. A língua:

¹⁸³ APPIAH, 1997, p. 114.

Ao se tornar a capital colonial, Luanda fortaleceu-se política e economicamente. A diversidade de línguas faladas, a necessidade de entendimento mútuo e o colonialismo em si rapidamente fizeram da língua portuguesa a dominante, tornando-se a primeira língua na região em pouco tempo. Mais tarde, entre as estratégias do governo angolano independente, para fazer da língua portuguesa um elemento de formação de unidade nacional, citamos a obrigação do ensino em português nas escolas, sendo nesta língua que soldados de diferentes etnias se comunicavam durante as guerras.

Não há dúvidas de que a língua comum, falada e escrita, torna acessível acontecimentos e pensamentos para determinado grupo, facilitando a construção de identidade. Podemos compreender o papel das escolas na edificação de sentimentos nacionalistas. Na Europa, estas línguas eram locais, e foram aceitas mesmo nas regiões onde coexistiam com dialetos. No entanto, em Angola, este processo se deu de forma opressiva, como consequência da dominação colonial e para viabilizá-la. Desta forma, a língua do colonizador fez parte da demarcação de uma fronteira. Se num primeiro momento ela foi imposta, depois veio a cumprir outra função, já que a luta anticolonial só se fez possível a partir da afirmação do colonialismo. E, como língua já dominada por tantos grupos étnicos diferentes, serviu de unidade de comunicação entre eles, sendo ressignificada, num processo resiliente. Quando as elites econômicas locais, letradas, iniciaram os movimentos anticolonialistas, a língua foi um veículo para a pretendida construção da identidade nacional. Em Angola, no período por nós estudado, fala-se o português angolano, o angolanês, como afirma Ondjaki em sua entrevista¹⁸⁴.

Se pegarmos trechos de diálogos entre os personagens do filme, podemos facilmente identificar esse fenômeno, ou seja, não é a língua portuguesa como se fala no Brasil nem em Portugal. Ela tem suas próprias gírias e inserções, vindas de outras línguas, tanto locais quanto estrangeiras. Vejamos essa cena de *Oxalá*:

MCK: Fala, *brô*¹⁸⁵, tudo bem? A partir das 15... nós estamos já aqui no Elinga, estamos a montar a cena... trezentos kwanzas... *ya, ya, ya*¹⁸⁶. Epa, o bar não sei se vai estar aberto, mas se vocês vierem comprar cds, há sempre *people*¹⁸⁷ que traz cds. Mas o bar não sei se estará aberto tão cedo... talvez só lá pelo fim da tarde ou... *yá, tá fixe*¹⁸⁸, então. *Ya, força brother*.

¹⁸⁴ Ondjaki, 2011, p. 11.

¹⁸⁵ Do inglês brother, irmão.

¹⁸⁶ Em Angola o “ya” é usado como “sim”.

¹⁸⁷ Do inglês, “pessoas”.

¹⁸⁸ Bacana, legal.

Também através das letras das músicas podemos constatar a especificidade da língua portuguesa que se fala em Luanda. Acompanhamos o show do Edina, junto a uma plateia entusiasmada:

Revú: “Tamos a vir do Catambor, mô nigga tá a vir do Cassenda, yá, mambo aqui tem peso! Mô nigga bebeu vinho, esse niga não bebe, eu bebi vinho.”

Grande L: “Te travam, te fecham, te complicam...”.

Outros exemplos de letras de música são dados no anexo.

Quando trabalhamos com a língua que se fala em Angola, nós, igualmente lusófonos, temos que cuidar para não cairmos no erro de crer que tudo que é dito nos é compreensível de imediato. Esquecemos de que o conteúdo, o significado e o sentido do que é dito nem sempre é o mesmo que para nós.

Ondjaki nos ajuda a entender esse fenômeno quando descreve o uso da língua, pelos angolanos, no seu ponto de vista. Ele afirma que seu afastamento da cidade (morava há três anos no Brasil quando da entrevista) possibilita uma melhor percepção do fato.

Também eu chego lá e vivencio a língua de outra maneira comparativamente a quem está imerso nela, como eu já estive imerso e não achava nada de especial. Agora, quando vou lá a língua tem outro sabor (...). É uma coisa cultural, em Angola, sobretudo em Luanda, há uma vivência teatral da língua. Teatral e inventiva, como se tivéssemos a necessidade de criar (ONDJAKI, 2011).

E, mais adiante, complementa:

Você não vai estar no meio dum grupo de angolanos e alguém vai inventar uma palavra, vai dizer uma coisa e alguém vai dizer ‘ah, espera lá, esta palavra não existe!’, ninguém vai fazer isto! Às vezes eu estou aqui [no Brasil], digo uma coisa e perguntam, ‘e vocês lá dizem isto?’ Eu digo, vocês quem? Eu é que acabei de dizer isto agora, aqui! Não há necessidade de se justificar se é de onde, se é do grupo! (...) As influências das palavras vem do quimbundo, do umbundo, do tchokwé, etc. Então, sim, é uma vivência muito rica e bonita” (ONDJAKI, 2011).

Esse depoimento nos leva a perceber que em Angola a invenção das palavras é algo natural. A língua portuguesa que lá se fala mistura-se com as línguas nativas, funcionando como uma fonte inesgotável de inovações e criatividade. Percebemos que os angolanos, fazendo uso da língua do colonizador, adequaram-na a sua realidade, a sua necessidade, criando características próprias, constituindo-se em elemento de construção de identidade.

Em entrevista, Kiluanje reforça esse entendimento, quando afirma ser o português a base, mas nele vão se misturando elementos de todas as línguas nacionais. Dessa forma, o português entra também como uma criação de certa identidade (Kiluanje, 2013). O realizador atenta para o fato de existirem até hoje, em Angola, lugares onde não se fala português.

Luaty Beirão, o Ikonoklasta, também contribuiu nesta nossa discussão. Em entrevista, quando perguntado acerca de qual língua se falava em Angola, “português”, respondeu, mas completou, dizendo que “procurávamos destribalizar, dar uma noção de unicidade, de identidade comum”, ao mesmo tempo em que não negava ser prejudicial “relegar as nossas línguas ao esquecimento e não termos aprendido mais esse elemento cultural que nos identificasse¹⁸⁹”. Luaty lamenta falar apenas o português, e manifesta seu desejo em aprender o quimbundo, língua original de sua região.

Entendemos existir na poesia crítica de Shunnoz, em *É dreda ser angolano*, certa referência a esta exigência de adequação de discurso. A própria forma narrativa que o poeta usa causa-nos estranhamento. Ele denuncia a censura ao seu trabalho, e entendemos que ela seja não apenas política. Sua escrita não segue os moldes, os padrões, pois “foi recusado pela sociedade, ele foi recusado pelos pensadores angolanos, porque falava de cu”. Compreendemos estar a obscenidade no entendimento, na interpretação que o receptor dá ao que lê. Existe um raciocínio lógico na estrutura do pensamento do autor, que transcende isso. Certamente, ele está sendo irônico, mas sua mensagem faz uma crítica contundente à sociedade. Ao mesmo tempo revela outro modo de se relacionar com o corpo, que certamente passa pela questão cultural. O texto completo foi transcrito no capítulo em que trabalhamos a vulnerabilidade, mas citaremos um trecho relevante para essa análise.

Shunnoz: ...E disse ‘o senhor não tem ética!’. E eu agora pergunto-me, será que o cu não nos pertence? Será que quando nós cagamos, quando nós defecamos, quando nosso cu entra em diálogo com a vida, nós não falamos? Será que a verdade que está no livro não é verdade? Não é uma filha da realidade? Que cá em Angola não se consegue lançar um livro que fala da vida como ela é? Porque hoje criaram-se uns mitos, o mito da dor, o mito do amor, o mito da caridade? As pessoas acreditam que essas todas palavras são necrologia? E que elas já não têm forças dentro do homem? Mas são elas que dão vida ao homem! (...) Isso é a pensologia na sua essência, amados. Ela não segue padrões éticos ou morais, porque ela é livre. Livre como a vida é. A ética e a moral têm matado o homem....

A poesia que aparece em outra cena de *Dreda*, na obra de Fridolim, apresenta-nos um somatório de elementos, numa linguagem híbrida:

¹⁸⁹ Luaty Beirão em entrevista a Maka Angola, 2012.

Praça da Insônia. Praça da Insônia sobre as ruínas de Bagda. Vem comigo, Maria. Vem. Vem comigo, Maria, plantar ondas no vazio úmido das idades, no bordel da cidade amiga. Amigas de bocas pendentes e suores martelados. Vem, mulher de corpo azedo, mulher de sonhos despenteados. Oh, cristal de rosa quebrada. Vem plantar pétalas e saurídias no amor cinzento da gravata. Gravata eleita capitão de noites, noites que comem rostos felizes de papagaios calados e lábios que abraçam poeira azul nos tabuleiros da rua. Oh, morna rua. Vem, Maria, vem. Vem erguer um monumento ao sonho, no umbigo da febre que ama os botões da hora. Mas a vida tem o mesmo preço tanto em Washington como em Bagdá. Mesmo valor aritmético, tanto na Índia como no Paquistão. Por isso, vem... Vem plantar rosas na praça da Insônia. Vem.

O Ocidente busca interpretar a África através de seus próprios códigos, de seu olhar, definindo o que é arte, o que é culto, quais pensamentos/conceitos africanos seriam correspondentes a que pensamentos/conceitos ocidentais. Para isso, teríamos que supor serem os problemas existenciais e culturais das sociedades africanas semelhantes aos europeus e, portanto, passíveis do uso de uma mesma abordagem. Podemos refletir que o pensador africano trabalha a partir de uma perspectiva comparativa, sempre reportando suas próprias tradições às europeias, para se fazer entender (APPIAH, 1997).

Levamos este problema alertando para o fato de que qualquer pensamento ou produção que parta de um lugar de fala intelectual ou acadêmico em África hoje está já impregnado da filosofia, da cultura ocidental. E em nosso trabalho não buscamos “destilar” as tradições, mas entender, a partir deste processo de entrelaçamento de filosofias, tanto tradicionais quanto ocidental, como se configuram as identidades em Luanda hoje, como estas são percebidas pelos cineastas em questão, considerando o fato de serem eles intelectuais.

(...) às vezes só há espaço, numa só vida e numa só época, para um único sistema. Esse sistema não tem que ser ‘ocidental’ nem ‘tradicional’: pode extrair elementos de ambos e criar novos elementos próprios. (APPIAH, 1997, p. 139).

4.8. A música e os esportes:

Dois outros elementos são percebidos na construção narrativa das fontes como traços identitários significantes: a música e os esportes. Além de possibilitarem a capacidade de resiliência, como vimos no capítulo anterior, também geram o reconhecimento do outro, uma identificação. Sobre isso, em *Oxalá*, Calei opina:

Temos hoje dois polos que é preciso olhá-los com muitos olhos, com ‘olhos de olhar’: a música e os desportos. Em termos de construção daquilo que os angolanos querem ser. Felizmente aqui em Angola a música está a frente de nós, na criatividade, na forma de...até mesmo de denúncia de coisas que não são muito palpáveis. Nós, criamos, por exemplo, o kuduro, que no princípio ninguém percebia. Amanhã toda a gente vai perceber. Quais são as circunstâncias que fizeram aparecer essa música? As circunstâncias? Aqui dentro um indivíduo sente a música, com uma criatividade só nossa. Muito agradável. Todas as semanas o indivíduo sente que a música, hoje, com a paz, nos últimos três anos de paz, então é fenomenal!.

Ikonoklasta fala de si, de quando começou a rabiscar alguma coisa, aos treze anos. Seus temas sempre foram aquilo que lhe preocupava, como um espelho da alma. Com o tempo, as questões políticas começaram a se fazer mais presentes, e mesmo nas músicas mais inocentes não deixa escapar certa ironia. Chama seu trabalho de música de intervenção, o *hip hop*. Diz que, passado algum tempo, consegue perceber a importância da música como elemento que contribui “para a formação intelectual e cívica da nossa juventude”, partindo da observação de que essa música “começou a dar seus frutos”¹⁹⁰.

Ondjaki conta-nos que, em Luanda, toda semana surge uma nova música, e dá um exemplo de como o processo se inicia. A partir de uma palavra nova ou de um tema que pode ter surgido saído de uma novela ou de um fato, como um acidente de avião ou um erro qualquer. Assim, cria-se uma história. “E qualquer história origina novas palavras. Estas novas palavras vão aparecer pelo menos em três componentes em Luanda: na música, através do rap e do kuduro, nas estigas (...) e no discurso oficial¹⁹¹”, através dos locutores de rádio e até mesmo no discurso de um político. As estigas são jogos verbais das crianças da cidade, um jogo de ofensas. Ainda muito novas, lá pelos seis anos, começam com essa disputa oral, um contra o outro, um fala, o outro responde. Diferente do repente, a estiga não faz rima, segue uma história. “Tem um treino mental, uma rapidez, uma criatividade, que vai lhe ajudar, mais tarde, a fazer Rap. Depois dos doze ela começa a abandonar esse jogo e fazer Rap”¹⁹². Aponta o MCK como um dos melhores rappers de Angola, como ele cresceu em Luanda, provavelmente desenvolvendo esta incrível capacidade de jogar com as palavras, em vários níveis, principalmente o político, por ter se desenvolvido nesse ambiente de estigas.

Por meio das músicas, os jovens luandenses reconhecem-se, encontram-se e se comunicam. Assim aparece em *Oxalá*, quando MCK e Revú estão montando a casa de

¹⁹⁰ Luaty Beirão em entrevista para Maka Angola, 2012.

¹⁹¹ Ondjaki, 2011.

¹⁹² Ondjaki, 2011.

espetáculos, e comentam a respeito da quantidade de gente esperada para o show. Depois, as imagens do mesmo nos confirmam suas expectativas – de fato, os shows são pontos de encontro desses jovens. E é na letra das músicas que eles expressam suas ideias e sentimentos sobre assuntos como as guerras, a exemplo do enclave de Cabinda, já citado. Na música, também, pudemos identificar a união do antigo com o moderno, construindo um novo discurso. Como na fala de MCK, em *Oxalá*:

E a música em Angola, tanto a folclórica quanto a moderna, principalmente a folclórica, tem sempre uma mensagem. Repara que Angola é um dos poucos países que tem música pra saudar uma estação climática da outra, existem músicas pra saudar o crescimento do milho, existem músicas pros cultos religiosos, pros rituais de óbito, para a circuncisão. É tudo recheado de significado, então isso exerce uma influência muito grande para mim.

Ou, por ele mesmo, num outro momento do documentário:

Eu sou fortemente influenciado pela música dos anos 60. Aqueles cotas¹⁹³ desafinados, mas que tinham uma coisa sempre pra dizer...” (risos).

MCK: “É verdade! Eram desafinados, mas tinham sempre alguma coisa pra dizer. Se reparares, aquelas músicas em quimbundu, etc, havia sempre uma mensagem.

Revú: Quando ele diz desafinados, é o fato dos cantores naquela época não terem uma voz trabalhada. Não havia aquela educação. Até hoje não há. Há uma ou duas escolas de música, mas não são academias de voz. Quer dizer, não eram vozes treinadas. Aquilo é o mais bruto que pode acontecer.

MCK: Posso chamar um muito popular, o ‘Man Ré’, por exemplo. Um artista que estava aí mais preocupado com aquilo que ele tinha pra dizer. E era um músico de rua, um trovador rolante, um músico andante, que cantava nas praças, etc, mas tinha sempre algo a dizer.

Os documentários transmitem-nos a ideia de que é no sentido da música, em seu uso como veículo de comunicação, que as mensagens e heranças dos antigos vão se tornando expressões narrativas que constroem identidades.

Também identificamos nas canções de protesto dos rappers, em sua postura, suas roupas, a existência de uma identificação positiva neste abandono, nesta situação de vulnerabilidade. Nele, eles se reconhecem e comemoram sua sobrevivência.

Numa sequência de *É dreda ser angolano*, assistimos a uma colagem de fragmentos de cenas, imagens que vão se unindo, construindo, em discurso, traços de identificação dessa juventude angolana, que experimenta um mesmo cotidiano, as mesmas adversidades, a mesma capacidade de resiliência. São situações vistas à exaustão nas duas fontes, como a infância

¹⁹³ Mais velhos

abandonada, a juventude ociosa pelas ruas, assaltos, pessoas vendendo de tudo, musseques, prédios, candongas, trânsito, tudo num ritmo vertiginoso. Estamos seguindo a música que toca na rádio da candonga, *Atrás do prejuízo*, de MCK:

Hoje o sol nasceu mais cedo, começou o dia.
O galo cantou às quatro motivos pra poesia.
Agradeço a Deus por mais um dia de vida.
Às seis horas da manhã tou pronto pra batida.
Guidon nas costas, não tenho cá minha casa, moro debaixo da ponte.....

Pelas imagens que vemos, unidas a essa música, a montagem conduz-nos a entender que o cotidiano cantado é semelhante ao da maioria dos jovens luandenses.

Em outra cena deste documentário, Fridolim, apresentado como poeta e músico, dá seu depoimento sobre a função da música como forma de veiculação de ideias e sentimentos capazes de produzir identidades entre essa juventude, na qual se inclui: “Eu gosto do rap, porque...exatamente por causa dos perfumes que subjazem lá no útero do rap. Eu gosto do rap por causa da sua essência...”.

Quem o entrevista é MCK. Ambos estão sentados num banco da praça da Independência. Em contraste com MCK, sempre de boné e camiseta, Fridolim se apresenta de cabelos curtíssimos, paletó de terno, óculos grossos e pretos, fazendo um estilo diferenciado.

Fridolim: ...aquilo que subjaz lá no útero. Gosto destes movimentos que cantam o rap como uma forma de afirmação, como uma forma de repudiar determinadas formas antissociais que surgem dentro de determinadas sociedades. É por causa disso, por causa desse cariz. É muito provável também que se o rap se fizesse nas igrejas, na mesma eu iria cantá-lo. Se se fizesse no inferno, fá-lo-ia, se fizesse no céu, também. Mas pra mim, o mais importante é aquilo que está lá na gema mais concêntrica, na matriz mais interior do próprio rap. É isso que mais me atrai para essa vertente.

Pela rádio da candonga, sintonizada na *Radio Dreda*, escutamos outros depoimentos onde identificamos o mesmo fenómeno.

Rádio: Temos aqui outro dos repórteres especiais do dia, Keita Mayanda está em casa do artista em questão, para tirar a limpo uma velha pergunta sobre a origem do kuduro. É contigo Keita, kanga no maiki!.

Keita: Estamos em casa do Sebem, uma das figuras mais mediáticas, quer do kuduro, quer da música angolana. Bastante conhecido, radialista também. O Sebem aqui é uma das referências mais antigas e mais importantes do kuduro.

Sebem: Sabem, existe a clara polémica sobre o surgimento, sobre quem deu origem ao kuduro....

Sebem tem cabelos brancos oxigenados e piercing no lábio inferior. Veste uma camisa polo preta e usa brincos quadrados prateados.

Sebem: ...Bem, é assim, o kuduro nasceu de verdade, verdadeiramente...esse nome quem atribui foi o Toni Amado. Toni Amado apareceu com muitas danças, dança do gindungo, dança do não sei o quê, dança do...havia um remédio lá em Malange, um Brututo, um monte de coisa, Mongoloide, até, enfim, quem dançasse com um estilo (gesto), por que é um mongoloide, coisas assim. Então, pá! E ele foi aplicando vários nomes. E nenhum desses nomes, nem Mongoloide, nem Brututo, nem Gato Preto, nem nada, nada pegou. Mas o kuduro, quando apareceu, foi na altura que o Sebem estava a aparecer. Mas...esse nome de kuduro é o que fazíamos no anteriormente. Agora, hoje, já não é, porque os beats já aceleraram, as coisas mudaram. Nós, angolanos, não fazemos techno. Não sabemos fazer...não sabemos, não. Mas tudo que nós fazemos à base de um techno vai ser kuduro. Porque...quem fez é o mwangolé¹⁹⁴. É o angolano. Então é kuduro. Não vamos chamar Techno, porque os angolanos não fazem Techno. Então, isto é que os kotas¹⁹⁵ deviam abraçar, porque se nós talvez podíamos criar um outro nome...tipo, um...dance mwangolé, dance ...qualquer coisa. Mas não é nosso! Dance é da América, dance é da Europa, enfim... o kuduro é mesmo genuíno. É nosso. O nome condiz conosco, a dança, o estilo, tudo isso. Portanto, acredito que o kuduro é dado o nome pelo Toni Amado...eu fui só o pioneiro, dei o impulso total. Hoje em dia quem faça Kuduro que não me respeita, praticamente não está a fazer nada.

Através de um *fade out/fade in*, somos introduzidos numa roda de kuduro. Vários *rappers* alternam-se, todos se vestindo como já descrito acima, usando apetrechos como óculos escuros, penteado afro, jeans, jaqueta esportiva. Muitos dançam numa praça de terra. Pela paisagem urbana ao redor, podemos inferir ser num musseque. Uns descolorem os cabelos, muitas camisetas coloridas, bermudas, chinelos, sandálias, uns poucos de tênis, alguém de camisa social. Uma mulher gorda, de jaleco, também dança.

Eles apresentam suas danças, um de cada vez, ao centro. Ao redor, crianças passeiam em meio ao lixo. Um pacotinho de liamba¹⁹⁶ é aberto na palma de uma mão. Rosto dos jovens sentados no muro, na praça, vendo a roda, fumando um “baseado”. É a festa. Esta cena permite-nos experimentar a sensação de participar dessa comunidade, seus tipos, seus hábitos, sua cultura. Mudam os cantores, mas ouvimos a mesma música.

Um policial fardado chega. Muitas moças aparecem dançando agora. O policial parece perdido, empurrando levemente alguns rapazes, como que fazendo fila, ombro a ombro. Ele olha para a câmara, que parece intimidá-lo. Bonés, bigodes, cabelos loiros, tranças, camisas

¹⁹⁴ angolano

¹⁹⁵ antigos

sociais, há de tudo. Todos se confraternizam, dançando, identificados com a música. O policial sorri e dança, com um facão na mão. Este facão aparece na mão de outros jovens dançando.

Close de um rapaz que aparece com o rosto coberto, quando uma letra da música diz “vou te matar, sabes quem eu sou?”, pontuada por uma rajada de metralhadoras. Vemos dois rapazes dançando, quando um cai como que atingido. Outro garoto finge quebrar uma garrafa na cabeça do amigo. Um grupo dança igual, marcando passo. Como no início de *Oxalá cresçam pitangas*, esta cena de *É dreda ser angolano* fez-se com uma série de imagens superpostas a uma trilha sonora. Essa edição de imagens e sons constrói uma narrativa em que percebemos que as roupas, a música, a dança, gestos e comportamento criam ligações, sentimentos de reconhecimento e igualdade com que os jovens identificam-se, uns aos outros.

A trilha sonora, a música De Faia (de fogo) dos Turbantes, é uma música forte e envolvente, cheia de palavras em línguas locais, de difícil compreensão. Com um ritmo batido, pesado, intercalam-se sons de metralhadora. Inferimos que “de faia” tenha dupla conotação, de fogo, no sentido de estar bêbado ou drogado, e também se referindo ao fogo das armas. A guerra, mais uma vez, mostra sua presença ainda viva na alma dos luandenses. Na batida, nos versos, eles expressam muita agressividade, numa dança aparentemente catártica. Transcrevemos um trecho da letra:

Como vês segunda vez
dama Rosie olha estupidez
so gostoso tipo morango
vim pra te assumir, te dar dois tangos
eu não gosto de damas tipas
um xarote pro chefe (nome incompreensível)
a verdade é dita e eu falo no vosso meio
ninguém dá salu
com de faia so haver galu quem avisa xe amigo, e
chocolate morreu xe
esta a mi doer
a vida é cheia de surpresa
o tiro é erro da natureza
quem esta a tocar é dj (...)

É dreda ser angolano é um documentário feito a partir de um trabalho musical e, por isso, dá-nos fartos exemplos da importância da música nessa construção de identidades, como o campeonato de *rap* realizado nas ruas da cidade.

A respeito da produção e repercussão da música luandense, Kiluanje afirma ser essa preponderante nacionalmente, funcionando como um “rotor de recessão, transformação,

exportação e distribuição”, chegando, inclusive, às áreas rurais. Segundo ele, Luanda recebe *inputs* das diversas províncias e mesmo do exterior, e mistura toda essa informação como num grande caldeirão, transformando-a em outra forma, em nova linguagem, para depois emanar novamente para fora, para as províncias, contribuindo para a formação de uma amálgama comum da identidade angolana. E a música é um fator preponderante nesse processo (LIBERDADE, 2013).

O outro elemento aglutinador, citado por Calei, capaz de agrupar, unir os grupos em torno de si, são os esportes. Eles estão presentes ao longo de nossas fontes, às vezes de forma subliminar, e quase sempre de forma explícita. Em *Oxalá cresçam pitangas* o basquete aparece já nas imagens-*flash* da trilha imagética de abertura. Na montagem do show do Edinga, Revú veste um abrigo de um time de futebol angolano, o Santos Futebol Clube de Angola. Noutro momento, vemos um grande campo de futebol de terra vermelha, perto da zona portuária. Vemos meninos jogando basquete nos musseques. Chico também fala sobre essa positividade, essa união e identificação através do esporte. Para ele, o basquete é muito importante e “combina conosco”. É bonito, faz bem à saúde, fortalece o corpo, e não precisa de muito espaço, nem muito equipamento para ser praticado. Em qualquer espacinho, pode-se improvisar uma tabela, e estas existem espalhadas por toda a cidade. No texto de abertura de *Dreda*, no qual os autores pinçam traços que pensam ser importantes na formação de identidades, o basquete ocupa seu lugar. Descrevendo a qualidade da seleção angolana de basquete, demonstram o orgulho que esta traz para sua sociedade, “proporcionando algumas razões para o povo angolano sorrir”.

Também o futebol é apresentado como bastante praticado na cidade. Em *Oxalá* ele está presente em vários momentos nas imagens, como o treino de meninos numa pracinha. Igualmente em *Dreda*, em que podemos ver traves de futebol na praia e, em outro momento, numa quadra de salão. Outros jogos aparecem, como o Totó, em *Oxalá*, jogado numa área aberta de um musseque.

Verificamos, em nossa análise, como “a afirmação da identidade e a enunciação da diferença traduzem o desejo dos diferentes grupos sociais, assimetricamente situados, de garantir o acesso privilegiado aos bens sociais” (SILVA, 2000, p. 81), utilizando para isso alguns recursos simbólicos e materiais da sociedade, como os esportes supracitados.

4.9. O comportamento, a questão de gênero:

Outra dessas formas simbólicas de construir identificação que observamos nos documentários foi a forma de vestir dessa jovem população de Luanda, no período das filmagens. Como em *Oxalá*, quando observamos o trio que conversa na candonga, charmosamente vestido: as meninas amarram casaquinhos de forma específica, transpassados, se enrolam em chales, usam *dreads*, trancinhas, brincos, jeans, como num código de etiqueta. A camisa do Taxista é verde bem forte, sugerindo uma camisa de futebol. Na cena do show no Elinga, percebemos os mesmos elementos, comuns ao modo de vestir de todos eles: as cores preta, vermelha, verde e amarela dominando em gorros, boinas camisas e cachecóis; os penteados “afro”, como os já citados acima. Óculos escuros. Trejeitos, gestos e posturas, sinais com as mãos, modo de encostar na parede, também seguem um padrão. Numa tomada de *Oxalá*, Olissassa, de dentro da candonga com os amigos, conta-nos sobre a importância da aparência para esta juventude:

O luandense prefere estar na noite, num sítio qualquer, com uma boa ‘levi’s’, uma ‘lacoste’, uma roupa de marca, e não tem onde dormir, dorme no carro, que também não é dele. Que também é emprestado, o carro. Ele não tem casa.

Taxista: Ele não se importa de brilhar uma noite.

Olissassa: Ele chega, ‘hoje pago eu’, todo mundo sabe que fulano pagou.

Analisamos como, nas cenas escolhidas, as diferenças são marcas da presença do poder de incluir/excluir, demarcar fronteiras, classificar, normalizar. Identificamos que alguns personagens partiram de polaridades, nós/eles, masculino/feminino, branco/negro – numa dicotomia em que sempre se atribuiu um valor positivo a um dos termos.

A questão de gênero é apresentada em *Oxalá cresçam pitangas* pelos dois olhares, também estruturando-se como forma de identificação de grupo. Através dos *rappers*, apreendemos o comportamento dos rapazes. Enquanto estão no quarto a dar entrevista aos cineastas, o celular de MCK toca várias vezes.

MCK: Marlene, continuo ocupado....

Revú: Palancas¹⁹⁷...as palancas.

MCK: Deixa eu desligar.

Revú: Não, não desliga.

MCK: Pode desligar, é melhor.

Revú: Não, não. A Marlene vai ligar outra vez?

MCK: É bem capaz. Ou outra pessoa.

Câmera: É tua dama?

MCK: Não, não é.

¹⁹⁷ Moças.

Revú: O gajo é quente, ele é quente. A fama lhe dá isto.

MCK: São amigas.

Revú: Também tenho bué de amigas.

O celular toca.

Revú: Viste?

Câmera: Vê lá se é outra amiga.

Revú: É a Marlene, ainda!.

Estão brincando, MCK pega o celular da mão do outro.

MCK: Alô, Marlene...tá fixe, tá fixe¹⁹⁸. É melhor desligar.

Revú: Não desliga. Ué, tá a fugir de quê? Polícia? Êue...tem medo....

MCK: É melhor desligar, vão ligar muito...perdi-me!.

Revú ri dele. A narrativa nos leva à cena da candonga, com o trio.

Olissassa: “São. Os homens em Luanda são mulherengos sim. Mas também as meninas em Luanda são muito atiradiças”.

Agora, de volta ao quarto dos rapazes.

Revú: Os ‘players’ são os tais tipos com bué de damas, que na boa, expulsam e mandam vir, brincam com o coração das damas, despedaçam mesmo com o coração delas. As mulheres também ganham com isso, tipo, fama....

MCK: Tu tens que ser um bocadinho... tens que estar bem contextualizado, tens que saber exatamente que tipo de miúda¹⁹⁹ é. Se tu não fores um parceiro do tipo que consegue perceber a psique feminina, tu não apanhas mesmo nada aqui. Tem que ser mesmo bem ligeiro, um bocadinho atrevido sem ser exagerado...tens que ser bem inventivo, tens que estar sempre por cima, sempre a telefonar, a dizer coisas bonitinhas, a mandar mensagens. As mensagens telefônicas ajudam muito. Tens de deixar bem clara a tua intenção, as miúdas aqui não gostam de gajos que dormem. Elas gostam de música brasileira romântica, mas não de gajos muito românticos.

Os editores escolhem como trilha sonora para a cena a música *Carinhoso*, de Pixinguinha, só o instrumental ao fundo.

O comportamento das moças é apresentado numa sequência na praia. Sentadas em duas cadeiras de plástico, em torno de uma mesa redonda, duas moças conversam.

¹⁹⁸ Legal.

Rosa: Aqui mesmo, agora, o que bate é muita ‘pesquisa’. Também muita ‘falha’.

Indira: A pesquisa bate mais. A pesquisa pode existir geralmente no caso da Manucha. Quando ela é solteira, né? Eu já não posso ter uma pesquisa.

Rosa: Solteira e boa rapariga.

Indira: Esse teu conceito, solteira e boa rapariga...

Rosa: Não é bem, Indira. Eu não tenho namorado, mas devo ter umas pesquisas de quando em vez.

Rosa: Mas a pesquisa o que é? É aquele que não passa a ser namorado.

Indira: Ya. É só assim, uns beliscos.

Rosa: A ‘falha’ é aquele com quem andou e se arrependeu amargamente.

Indira: Muito. É mesmo, falha, falha. Erro grave, ‘gafe’.

Indira: Jamais deveria ter acontecido. Depois de acabar a faculdade, se tudo correr bem... claro que quero casar, mas daqui a uns cinco anos.

Sobre o fator gênero na construção de identidades pela juventude angolana, os produtores de *Dreda* dão seu depoimento, enriquecendo o entendimento da narrativa nos documentários.

Quando fala das estigas, Ondjaki comenta ser um jogo que não faz parte do universo das meninas, por estar culturalmente enraizado dessa forma. Provavelmente por essa razão não encontramos moças fazendo/cantando *hip hop* ou *rap*.

Mais abrangente, Kiluanje nos conta as principais diferenças que percebe no comportamento dos namorados em Luanda e na Europa. As angolanas gostam de música, de barulho. Isso faz parte do jogo de sedução. Há uma comunicação que se faz sobre uma parte do ruído. Generalizando, afirma que em África o barulho é a base do encontro, é a primeira coisa que é providenciada quando chega uma visita. Já as europeias são mais introspectivas, contemplativas, exigindo outro tipo de aproximação.

Aborda a questão da poligamia, sendo essa relacionada à tradição dos povos bantos, mas que hoje, nos centros urbanos começa a desaparecer. No entanto, existem fronteiras que não são transponíveis, e exemplifica com o ato de “carregar”, “transportar” com as mãos. Ir às compras, buscar água, carregar botijas de gás são trabalhos para a mulher. “Para a generalidade, o homem não faz esses trabalhos, é humilhante, é verdade!”²⁰⁰ Nessa altura, Kiluanje faz um paralelo ao comportamento dos leões, nas savanas africanas. Eles não caçam, não são responsáveis pela família, nem pelo grupo. “Vão caçar, enquanto o leão fica ali relaxado, né? Quem é que manda, não são os leões? E é o que ele diz, basta ir à selva e observar o comportamento dos leões, não é? Entendemos muitas coisas”²⁰¹. É uma maneira de viver que não segue a concepção ocidental, então as diferenças de gênero no país são muito

¹⁹⁹ Menina.

²⁰⁰ KILUANJE, 2013, p. 13.

²⁰¹ Idem.

marcantes. Supostamente, em seu documentário, o que ele buscou nos mostrar foi como a juventude lida com essas questões, como elas se traduzem no comportamento desses rapazes e moças.

Se normalizar é eleger uma identidade como parâmetro para avaliar e hierarquizar as demais, atribuindo à primeira características positivas, buscamos assinalar que identidades foram construídas nas narrativas fílmicas como normalizadoras ou desestruturadoras do “normal”.

Já demos vários exemplos desse processo, como no caso da guarda e dos cineastas, do rapaz que fugiu de casa, em outra província, porque brigou com o pai ou dos órfãos de guerra. São muitos exemplos. Interessante foi perceber que nos dois documentários seus realizadores optaram por não incluir personagens da elite em suas narrativas. No entanto, é em contraposição a essas que as identidades dessa juventude vão se desenhando.

Buscamos analisar quais identidades são representadas nos dois documentários exercendo uma supremacia, quais estabelecem hegemonias culturais e por isso são determinadas como normais, enquanto o foco disciplinador se exerce sobre a alteridade desestabilizante (SILVA, 2000). Principal agente da ordem social, a polícia aparece não protegendo a população que trabalha nas ruas. Muitas vezes, age invertendo sua função, como quando cobra suborno aos candongueiros que trabalham na ilegalidade, a exemplo da sequência de *Dreda*, em que um vendedor de rua apela para que a polícia trabalhe mais, pois há muito roubo pelas ruas, e “se tivesse polícia nesse mambo aqui não havia roubo”.

Entendemos que, se por um lado, as autoridades oficiais definem a elite como grupo normalizador, por outro, os movimentos culturais e estéticos criados pelos jovens também vão impondo e delineando outra normalidade. Podemos citar, como exemplo, o movimento dos *rappers*, poetas e realizadores culturais já mencionados acima, como também os próprios produtores dos documentários em questão.

4.10. O nacionalismo:

Nessa maneira de enxergar a produção da identidade, podemos perceber que, por um lado, ela tende à fixação e, por outro, à desestabilização. Na medida em que não existe nenhuma “comunidade natural” em torno da qual se possam reunir as pessoas, constituindo um agrupamento nacional, ela precisa ser inventada, imaginada. Aliás, como qualquer identidade. Dessa forma, vimos em diferentes cenas de nossos filmes, personagens afirmando

sua angolanidade. Constatamos de que forma o luandense nomeia-se angolano, tomando sua identidade como a identidade nacional.

Podemos citar o caso de Calei, de *Oxalá*. Ele descreve a festa feita pela população de Luanda, quando da chegada da seleção de basquete, como sendo uma cena comum, uma linguagem comum de Angola, um traço da “identidade angolana”. A festa é parte dessa construção. Mais uma vez chamamos a atenção para a substituição de termos. A festa ocorre em Luanda, mas é entendida como Angola, no geral.

De *Dreda*, tiramos o exemplo do depoimento de Sebem, quando ele se refere a si mesmo e a outros *rappers* da cidade como “nós, angolanos”, ou que sua música é *mwangolé*; ou, ainda, na letra de Sembene, quando, num show nas ruas de Luanda, afirma que “eu canto pelo bem deste país, pois sou angolano e conheço a raiz. Angola, Angola é meu país”. Este também é um exemplo do elemento nacional como traço identitário.

Segundo Minter, esse sentimento nacionalista começou a se desenvolver durante a guerra pela independência, sendo capaz de criar um traço de identidade – essa angolanidade, da qual podiam fazer parte alguns brancos, negros e híbridos. Estes intelectuais, vindos de universidades do exterior, trouxeram na bagagem ideais nacionalistas, uma minoria da elite, portanto, e “sabiam perfeitamente que não lutavam apenas pela independência nacional, mas que estavam também a criar uma identidade nacional (...)” (MINTER, 1998, p. 113).

O Estado de Angola, como toda a nação em formação, em todos os momentos de sua história buscou no nacionalismo e seus símbolos uma fonte para a criação de uma nascente identidade, e este fato aparece de forma subliminar e constante nas obras fílmicas em questão.

Podemos ver isso claramente nos murais de mosaicos de *Oxalá cresçam pitangas*. Durante a narrativa de Chico, o rapaz que fugira da Unita, esses murais são mostrados, com figuras de guerrilheiros negros, com roupas camufladas e armados, avançando por entre as árvores. Esta cena aparece representada com os mesmos personagens, num outro muro, pintado à mão, certamente por algum popular, como que reproduzindo a construção do discurso oficial. Num outro momento, outro mural de mosaico mostra-nos uma mulher sorridente, com olhar altivo, adornada, segurando uma criança forte. Esta criança segura uma bandeira de Angola. A mulher, tão valorizada pelo Estado angolano do socialismo real, segura a criança futuro, responsável pelo lábaro da nação. A construção narrativa da história de Chico contrasta-se paradoxalmente com as imagens.

Referências a datas, acontecimentos e personagens que fazem parte da construção do discurso nacionalista estão espalhadas por toda a cidade. A Praça da Independência, o Largo

Primeiro de Maio²⁰², onde se localiza a estátua do primeiro presidente do país, Agostinho Neto ou a estátua da Rainha Ginga no Largo do Kinaxixe, são alguns exemplos.

O luandense se sente angolano, sua nacionalidade é constituinte de sua identidade. Em *Dreda*, vemos um muro de tapume onde se lê “100% angolano”; num barraco, uma janela corta a palavra “Angola” ao meio, e embaixo vemos pintado o símbolo central da bandeira nacional, e na barbearia improvisada, pende da parede a bandeira angolana. São alguns exemplos.

Nação é um conceito ocidental. Para podermos entender qual forma ele tomou em Angola, primeiro analisaremos como foi elaborado no Ocidente. Na verdade, existe uma grande dificuldade em se definir conceitos como nação, nacionalidade e nacionalismo. Por este motivo, partiremos definindo aquilo que ela não é: a nação não é um grupo social, culturalmente homogêneo e com um passado comum; não é uma unidade étnica, nem linguística. Este entendimento, que tem o romantismo como origem, vê na nacionalidade um atributo natural, que traz traços existentes anteriores a sua origem (GUIBERNAU, 1996). Tampouco é meramente uma subjetividade, o desejo de uma coletividade, e nem uma construção feita por políticos e intelectuais. A nação só pode ser compreendida através de uma análise particularizada da transformação do conceito a partir de certa realidade histórica. Ela é “fundamentalmente um princípio que sustenta que a unidade política e nacional deve ser congruente” (HOBSBAWN, 1990, p.15-18), e as obrigações políticas à nação devem prevalecer principalmente num momento extremo como de guerras, a quaisquer outros deveres da sociedade. O nacionalismo antecede à criação da nação, uma vez que

(...) as nações, postas como modos naturais ou divinos de classificar os homens como destino político inerente, são um mito; o nacionalismo, que às vezes toma culturas preexistentes e as transforma em nações, algumas vezes as inventa e frequentemente oblitera as culturas preexistentes: isto é uma realidade (HOBSBAWN, 1990, p.19).

Em nossas fontes, esse sentimento de pertença, de identidade coletiva, construída através do nacionalismo, está presente também nos esportes, fazendo-o suplantar as diferenças preexistentes em nome de uma vitória comum. Na cena da chegada da seleção campeã de basquete, mostrada em *Oxalá cresçam pitangas*, este fato fica bem claro. Crianças têm aulas de futebol numa praça de terra. Estão com coletes esportivos, chuteiras (poucas crianças

²⁰²Discurso de Agostinho Neto, em 1979: “Eu creio, camaradas, que quando nós pensamos no Dia do Trabalhador, no Dia 1º de Maio, no que é celebrado em todo o Mundo como o Dia de Defesa dos Direitos do Trabalhador, nós estamos imediatamente a pensar em relação à nossa Pátria, como será possível nós

possuem uma), enquanto ouvimos uma transmissão de rádio. Nela entendemos o uso que o discurso do Estado faz do esporte, neste momento. A voz, que nos soa solene e oficial, fala “...do sentimento de angolanidade e irmandade” que o esporte deve despertar, fazendo-os “caminhar como um só povo e uma só nação para os desafios sócio-políticos”. O discurso induz-nos a pensar que a oitava vitória da seleção angolana no campeonato africano deveu-se ao “espírito de iniciativa e de coletividade”, sendo esta “a raiz de todo crescimento genuíno do indivíduo”.

No nosso entendimento, Estado é o ponto de unidade administrativo da nação, podendo coincidir ou não com essa. Num Estado pode haver várias nações, assim também como uma nação pode estar partida por suas fronteiras. Guiberneau chama de legítimos os estados que coincidem com as nações, e ilegítimos aqueles que possuem mais de uma nação – ou parte dela. O Estado antecede à nação quando tem o poder de impor uma única língua e cultura a determinado povo, gerando um sentimento de identidade comum, o nacionalismo. Neste caso, o estado cria a nação (GUIBERNEAU, 1996). Entendemos que as fronteiras coloniais impostas na região criaram um Estado, Angola, que antecedeu à nação.

Analiseemos o aspecto cultural da construção desses conceitos, que são construções históricas, originárias do século XVIII, mas cujo significado foi se modificando através dos tempos. Eles teriam surgido de forma complexa e pouco definida, mas com o passar do tempo foram ganhando legitimidade.

(...) uma vez criados, tornaram-se ‘modulares’, passíveis de serem transplantados, com graus diversos de consciência e a grande variedade de terrenos sociais, para se incorporarem à variedade igualmente grande de constelações políticas e ideológicas (ANDERSON, 1989 p.13).

Esta plasticidade do conceito de nação levou a um entendimento de nação como sendo uma “comunidade política imaginada – e imaginada como implicitamente limitada e soberana” (ANDERSON, 1989, p.14). Comunidade, por partir do princípio de que há fraternidade e cooperação entre seus membros, mesmo quando sabemos que há desigualdade e injustiça social em praticamente todas elas; imaginada porque formada por pessoas que, em sua maioria, nunca se conhecerão; limitada por não pretender coincidir com a humanidade como um todo, ao contrário, objetiva fazer fronteiras definidas com “os outros”, e soberana por ter surgido das necessidades de uma época em que as revoluções destruíam a legitimidade do poder dos reis, para substituí-la.

(...) o caráter político do nacionalismo, como uma ideologia que defende uma noção de que estado e nação devem estar em harmonia; e sua capacidade de ser um provedor de identidade para indivíduos cômicos de constituir um grupo baseado numa cultura, passado e projeto para o futuro comuns, bem como na fixação a um território concreto. O poder do nacionalismo emana de sua habilidade para engendrar os sentimentos em torno de pertencer a uma comunidade específica. Os símbolos e ritos desempenham grande papel no cultivo de um senso de solidariedade entre os membros do grupo (GUIBERNAU, 1996, p. 11-12).

Na casa de MCK, sua camiseta com as cores de África pende sobre a cama, enquanto o escutamos dizer:

Mas o luandense é muito gabarola. O angolano que mora em Portugal ou em qualquer parte do mundo acha sempre que ele é o africano mais bonito, o africano mais pra frente, o mais charmoso e tudo o mais, os outros são um bocadinho pra trás, são “retrô”, são “langas”, ou são sei-lá-o-quê. O angolano aplica sempre nomes aos outros povos, mesmo que não tenha conotação pejorativa, mas há sempre alguma coisa que o angolano nomeia os outros. O brasileiro é “zuca”, o português é “tuga”, o moçambicano é moçamba, o cabo-verdiano é “budjorra”, estás a ver? Aplica sempre... aplica-se, orgulha-se, aprendeu. A ele também, e o angolano nem é uma pessoa, eu acho, que tenha muita autoestima. Muita autoestima, por exemplo, em relação ao europeu. O angolano, se se comparar com outros africanos, acha que é melhor, nalguns casos. Por exemplo, o angolano não acha que é melhor que o sul africano, mas acha que os sul africanos são muito feios. Até eu concordo com isso. (risos).

Neste caso, a diferença, entendida por ele, para com os outros povos africanos, afirma a igualdade entre esse grupo, que, como já vimos, constituiu-se a partir de uma “manta de retalhos”. A identidade luandense/angolana constrói-se, neste discurso, através do duo identidade/alteridade.

Numa outra cena dessa mesma fonte, escutamos o depoimento de Calei:

Às vezes costumo dizer que vocês não sabem quem são os angolanos. Primeiro porque temos de ver espaços antigos. Espaços sociais e políticos antigos, etnolinguísticos. Outros extratos que surgiram com o sistema colonial.

Em seu discurso, o personagem procura no passado histórico mais antigo e no mais próximo (colonial), um elemento de construção de identidade comum aos angolanos. Em sua

fala, inclusive, aponta para a incapacidade do pesquisador externo de compreender essa formação.

Em síntese, as nações ocidentais surgiram substituindo os impérios e monarquias que já tinham uma unidade, uma estrutura de Estado. Buscar um passado comum, uma cultura comum, tendo a unidade linguística como referência maior, foi apenas querer dar antiguidade – e, desta forma, mais legitimidade – à manutenção do poder, ao sentimento de pertença, à nacionalidade, e justificar a crença num futuro comum. Pensamos que isso não se aplica em África, especificamente a Angola, exceto se levarmos em conta as mesmas premissas que justificam o pan-africanismo: o passado comum desses grupos étnicos é recente, e se inicia com a dominação colonial. Transmutado através do tempo, porém, o nacionalismo atual objetiva a criação da identidade coletiva e sua inserção no espaço global – muito mais do que justificar a formação do Estado. Hoje seu poder reside nesta capacidade e, assim, tão importante quanto as dimensões políticas e culturais, sentimentos e emoções nacionalistas precisam ser levados em conta (GUIBERNEAU, 1996).

Desta forma, entendemos a nacionalidade como uma das identidades de um sujeito, estando em relação com outras tantas, como a orientação sexual, o gênero, a idade, as formas de vestir, o gênero musical, os esportes, a etnia, o papel que ocupa na sociedade e outras tantas já analisadas anteriormente. A identidade nacional é dada como natural, quando, na verdade, foi construída e aceita pela sociedade que dela se apropriou: “A carga emocional que os indivíduos investem em sua terra, língua, símbolos e crenças, enquanto desenvolvem sua identidade, facilita a difusão do nacionalismo. (...) o nacionalismo emana desse apego emocional básico à terra e à cultura das pessoas” (GUIBERNEAU, 1996, p. 86). Eis aí a importância da dimensão emocional na construção do nacionalismo.

Na cena da chegada dos jogadores de basquete, podemos averiguar a forma como a emoção da vitória do campeonato ressignifica-se como afirmação de um nacionalismo. Há uma imensa festa nas ruas onde a multidão recebe os jogadores, que chegam no alto de uma caminhão aberto. Milhares de pessoas a pé se misturam às candongas, carros, motos e viaturas de polícia. Muitas bandeiras de Angola tremulam no ar, ao som da batida de kuduro. Sobre a cena, Calei comenta em *off*: “Isto, na vida comum, na linguagem comum, é a identidade angolana”.

Aparecem na construção narrativa de ambos os documentários alguns elementos centrais na construção da identidade nacional, símbolos como hinos, bandeiras e brasões.

Entre esses símbolos, destacam-se os chamados “mitos fundadores”. Fundamentalmente, um mito fundador remete a um momento crucial do

passado em que algum gesto, algum acontecimento, (...) iniciado ou executado por alguma figura “providencial”, inaugurou as supostas bases de uma identidade nacional. Pouco importa se os fatos assim narrados são “verdadeiros” ou não; o que importa é que a narrativa fundadora funciona para dar à identidade nacional a liga sentimental e afetiva que lhe garante uma certa estabilidade e fixação, sem as quais ela não teria a mesma e necessária eficácia (SILVA, 2000, p 86).

Daremos como exemplo a Rainha Ginga, pois a estátua dela nos é mostrada muitas vezes em ambos os filmes, levando-nos a crer ser ela a principal heroína da história nacional. Nzinga Mbandi, seu verdadeiro nome, nasceu em 1582, filha do oitavo *Ngola*, título do principal régulo do Reino do Ndongo. É desta palavra que deriva o nome do país, Angola. O início da colonização portuguesa começara em Luanda, em 1575, interiorizando-se a partir desse local. Os lusos foram construindo presídios, fortificações militares, ao longo do rio Kwanza, onde guardavam os escravos comercializados com os *sobas*, os chefes locais. Esses chefes também forneciam escravos para serem soldados da “guerra preta”, forma de captura de escravos utilizada pelos invasores. Assim, a guerra ia se generalizando e se criava a instabilidade entre povoados vizinhos.

Durante o reinado de *Ngola* Mbandi, irmão de Nzinga, intensificou-se o conflito entre portugueses e africanos. Em 1617, o governador de Angola invadiu o reino de Ndongo. Ngola foi vencido, mas sua derrota levou à paralização do mercado de escravos. O governador decidiu, então, negociar. Nzinga foi enviada como embaixadora, impressionando os portugueses por sua inteligência e diplomacia. Porém, o acordo conseguido por ela não foi cumprido pelos representantes do governo português. Quando seu irmão morreu, em 1624, Nzinga assumiu o trono de Ndongo.

Durante seu reinado, muitos escravos fugiram do cativeiro, reforçando os exércitos de Nzinga e enfraquecendo as tropas adversárias. A principal etnia desse reino era mbundo, que via nela a esperança de liberdade. Mas a rainha conseguiu reunir em torno de si vários povos descontentes com a colonização, inclusive alguns que nem pertenciam a Ndongo, como Ndembo Mbwila. Percebendo que os portugueses estavam cercando-a, Nzinga enganou-os e fugiu para junto dos *jagas*, conhecidos por sua impiedade e bravura. Esses guerreiros eram nômades, acampavam em *Kilombos* que mudavam de lugar em função das estratégias de guerra. A rainha ensinou a esse povo a ter consciência política e social, a respeitar e compreender as linhagens. Ela recebeu o título de *Tembanza*, o mais importante do *Kilombo*, conseguindo manter os *jagas* livres do poderio português, inclusive vencendo-os várias vezes.

Por volta de 1630, Nzinga ocupou o reino de Matamba, terra de seus ancestrais. Lá soube da chegada dos holandeses e aproveitou para criar uma aliança com eles, contra os lusitanos. Mas, em 1648, os portugueses venceram essa guerra, enfraquecendo novamente o poder da rainha. Outra oportunidade Nzinga viu com a chegada dos capuchinhos à região, pois esses missionários não tinham vínculos com os portugueses. Como estratégia, converteu-se ao catolicismo, entendendo ser esse o melhor meio de conseguir a paz e a libertação de sua irmã, sua única sucessora, pois a outra já havia sido assassinada.

Nzinga morreu aos oitenta anos, e é adorada pelos mbundo, que a veem como a mais venerável ancestral de Angola, pois nunca foi vencida. É também um símbolo para todos os povos da região, pois através de seu reinado conseguiu unir diversas etnias contra o inimigo comum²⁰³.

Podemos citar também a construção do herói moderno, como no discurso na rádio, feito pelo governo, em *Oxalá*, que transformou os jogadores campeões em heróis nacionais:

...mais uma vez a juventude angolana defendeu e demonstrou, através de vocês, bravos campeões, que nós, angolanos, também só queremos o que é concedido naturalmente a todos os povos do mundo, sermos senhores de nosso próprio destino, não o dos outros, e termos cooperação e amizade com eles, bem haja a nação angolana. Viva Angola, viva a juventude, parabéns bravos campeões! O governador oficial de Luanda, que deu boas vindas à seleção nacional que, para além do título continental assegurou a presença no mundial do Japão no próximo ano.

4.11: Os meios de comunicação:

Reafirmando a importância do uso da língua portuguesa como língua oficial, para além do que já foi dito, podemos apontar a urbanização desordenada, a expansão da educação e o desenvolvimento dos meios de comunicação de massas, como a rádio e a televisão. Como pudemos constatar nos dois filmes, a rádio tem maior difusão e alcance que a TV, estando presente tanto em *Dreda*, quanto em várias cenas de *Oxalá*. Inclusive pudemos averiguar a utilização do veículo pelo governo, quando da transmissão da vitória da seleção angolana de basquete, já mencionado acima. Através das rádios, propaga-se a cultura, de Luanda para as províncias, inclusive: músicas, pensamentos, notícias e ideias. Apontamos, portanto, a rádio como principal elemento de divulgação dessas identidades, principalmente se levarmos em consideração o índice de analfabetismo do país.

²⁰³Disponível em: <www.revistadehistoria.com.br/secao/retrato/ginga-a-incapturavel-1>. Acesso em: 12 nov. 2014

Em *É dreda ser angolano*, a rádio é apresentada como fio condutor nesse processo de construção identitária em Luanda, tomando mesmo o espaço de personagem principal, presente em todas as cenas. O texto de abertura a introduz: “A rádio Fazuma humildemente apresenta um mambo tipo documentário inspirado no disco Nghonguenhação do conjunto Ngonguenha”. A seguir, a primeira imagem do filme, um close na rádio da candonga e uma música tocando. É nela que podemos escutar: “...acabamos de escutar o jovem Condutor na sua homenagem ao transporte nobre de eleição da população de Luanda. De eleição, né? É o único. Onde é que eu já ouvi isso? O Kandongueiro, é verdade...lugar de muitas conversas e descobertas. Não só através do CD pirata mais recente, mas também através da sua Rádio Dreda.”. E a partir daí é apresentado o conteúdo programático do dia: poesia, música e entrevistas.

Já a TV tem uma capacidade de alcance bem menor, devido às dificuldades de distribuição de sinal. No documentário *Oxalá cresçam pitangas* há uma passagem, já citada no capítulo 3, das dificuldades de distribuição dos cabos de TV. Muitos “gatos” são feitos, e na maioria dos lugares o sinal chega “indeferido”, como diz o Taxista. À época das duas produções, a única transmissão de TV oficialmente permitida era a Televisão Popular de Angola (TPA). Porém, ela já tem importância significativa. Podemos inferir isso pelo próprio tempo de duração dos documentários, uma exigência dos financiadores, para adequá-los ao formato da emissora. Constatamos que também a tevê fazia uma narrativa que cumpria a função de construção de identidade. E se o cinema também não teve o alcance das rádios internamente, pode divulgar suas ideias para o resto do mundo – o que pensam os angolanos sobre si mesmos, como se identificam. No caso de *Oxalá cresçam pitangas*, o filme constrói um discurso que identifica a sociedade luandense como sendo vulnerável, mas capaz de resiliência. Mostra-a se reconstruindo, e usando para isso a alegria e o humor.

O poeta de *Dreda*, que teve sua obra censurada para edição escrita, encontrou espaço no documentário para se fazer ouvir. Inferimos que a censura teve outro critério de intervenção neste veículo de comunicação, o que nos faz crer que seja outro, também, seu público alvo.

4.12. Emoções e sentimentos:

Identificamos outro forte traço no qual nossos personagens em geral se identificam, que é o humor. Através do humor, transmitido em seu discurso, percebemos de que forma esses autores querem nos mostrar que os processos de vulnerabilidade historicamente vividos

por essas populações, assim como sua capacidade de resiliência, ressignificados, tornaram-se, eles mesmos, marcas da personalidade do luandense. Vejamos essa passagem de *Oxalá*. Estamos na praia. Uma candonga repousa, de portas abertas, sobre rochas, tendo o mar ao fundo. Vultos de três jovens se movimentam lá dentro.

Taxista: Eu considero Luanda a melhor cidade do mundo. Eu consigo estar... eu consigo viver em Luanda. Acho que se fosse para outra banda ia levar séculos a me adaptar e prefiro nem tentar.

Olissassa: A melhor cidade do mundo!.

Taxista: Melhor cidade do mundo, Luanda!.

Olissassa: Por quê?

Taxista: *Bué*²⁰⁴ de *muambos*²⁰⁵.

Olissassa (rindo): Buracos na estrada, tu não vês?

Taxista: Armadilha.

A seguir, o trio fala da criatividade usada para driblar as situações como falta de saneamento, a falta de luz (os gatos) e de água. Comentam tudo rindo muito, e afirmando que saber viver e se divertir nestas condições não é pra qualquer um, há que se ser da “banda”.

Trata-se da falta de regras e da capacidade de resiliência para ressignificar cada situação, tirando seu caráter negativo e criando um traço de identidade. Falando do lixo jogado das janelas do prédios:

Taxista: Ninguém vem te pedir satisfações nenhuma (risos).

Olissassa: Cai na cabeça de quem estiver a passar, não faz mal.

H: Porco, mas é uma banda.

Manucha: Luanda é muito *fixe*. Não tem muitas regras.

H: *Yá*, o que ajuda *bué* a aguentar esse *mambo* é a falta de muitas regras.

Outra marca dessas identidades que se constroem, apontadas por nossos realizadores, é a alegria. Tomemos um exemplo claro, na fala de MCK em *Oxalá*: “Se reparares, os fins de semana em Luanda são normalmente alegres. Porque as pessoas todas estão a beber, estão a festejar, mas eu não sei se é exatamente alegria ou se é uma vontade que eles têm de esquecer os problemas, de descansar”.

Podemos localizar estas estratégias da resiliência, que se tornam marcas identitárias, na ironia, no cinismo e na criatividade da obra de Shunnoz.

Como disse Cornélio Caley, Luanda é uma colcha de retalhos, que se vai costurando e se transformando na expressão urbana da identidade de sua população, e do país, de modo

²⁰⁴ Muitas.

²⁰⁵ Coisas, lances.

geral. Este é o discurso que se constrói em nossas fontes. Numa síntese de tudo que foi dito acima, citamos uma fala desse personagem, em *Oxalá cresçam pitangas*:

Criou-se, em senso comum, ou seja, na vida real dos angolanos, a partir da delimitação do território, a partir da língua que nós falamos, a partir da luta comum contra o colonialismo, a partir desta movimentação que o sistema colonial fez na sociedade, no içar de bandeira, na luta de libertação nacional, criamos a ideia de algo que existe entre nós. Falamos, conhecemo-nos, os pratos nossos se trocam, nós vestimos da mesma forma, um indivíduo vai pra fora e diz, perfeitamente, que aquele é angolano. A pessoa vai pra Portugal e fica completamente desadaptado, porque quer ficar no seu seio. Eu sou angolano.

Dreda faz uma nova síntese imagética ao final, com pedaços de cenas e sequências que agora reconhecemos. Aparece todo o paradoxo da cidade: riqueza/pobreza; construção/reconstrução; esportes; crianças e jovens nas ruas, mas aparentemente felizes; lixo, valas e obras; vendedores de rua, candongas e passantes, alguns carros de luxo; o Roque Santeiro, ou seja, a cidade viva, em movimento, reescrevendo-se após a paz. Num *outdoor*, lemos “vamos todos aprender a construir um futuro melhor” e nele um menino sorri. Escutamos a Rádio *Dreda*, que toca na candonga a música que dá nome ao filme, “É *Dreda* ser angolano”.

5. Conclusão:

Esse trabalho buscou investigar a representação de três temas relevantes para a compreensão de Angola contemporânea, a partir de Luanda, entre 2002 e 2008, portanto, logo após a guerra civil. A escolha da cidade deu-se por entendermos ser essa um receptor/emanador de informação e cultura nesse período. Optamos por utilizar dois documentários como fonte e também objeto, analisando como nessas narrativas construíram-se os discursos em questão.

Comparando as duas fontes audiovisuais escolhidas, produzidas num mesmo espaço geográfico, Luanda, numa temporalidade extremamente próxima, com apenas dois anos de diferença, nos foi possível fazer uma averiguação de elementos convergentes, de sistemas de pensamentos que nos ajudaram a compreender essa cultura da forma como seus realizadores a compreendem, na construção de seus discursos. Através das diferenças e semelhanças construídas por elas, pudemos analisar como entendem o estado de vulnerabilidade da população, que situações identificam que possam ser conceituadas como tal. Da mesma forma, foi possível proceder quanto à capacidade de resiliência dos luandenses, nesses discursos em que ela pode ser nomeada.

Através do método comparado pudemos também analisar como se constroem as identidades angolanas nessas narrativas fílmicas, assim nomeadas pelos próprios cineastas e também pelos personagens de ambos os filmes. As comparações trouxeram-nos esses traços dos discursos das identidades angolanas, ditas assim no plural, uma vez que o hibridismo e a pluralidade nelas aparecem como fundamentais nessa construção. Lembrando o discurso de Caley, “Luanda é uma colcha de retalhos, que se vai costurando e transformando-se na expressão urbana da identidade de sua população, e do país, de modo geral”.

Estudamos a trajetória do cinema feito em Angola, desde a época colonial, com o intuito de analisar nossas fontes, sua linguagem, formato, opção estética, assim também como compreender quem e por que foram produzidas. Acompanhamos a mudança do olhar, da intenção na captação das imagens, tentando localizar o momento em que se pudesse falar em cinema angolano. O formato documentário tornou-se uma tradição que atravessou os tempos coloniais e seguiu após a independência, pois se prestava bem à função de veículo de propaganda, seja pelo Estado Imperial, seja pelo Estado nacional independente, por sua

capacidade de dar a impressão de veracidade às cenas. Era e continua sendo o formato economicamente mais viável.

A construção de um discurso identitário através do cinema está presente desde quando feito pelo colonizador: num primeiro momento, para justificar a dominação; depois, para afirmar o Império Colonial, quando os angolanos seriam portugueses do ultramar. Já durante a guerra colonial, a identidade que se buscava afirmar era a angolana, e nos filmes mostrava-se tanto a diversidade étnica quanto a atividade de grupos guerrilheiros.

O cinema produzido pelo país independente iniciou-se com a geração de Ruy Duarte de Carvalho, documentarista e principal cineasta do período. Dessa geração são também Antônio Olé e Orlando Fortunato, documentaristas que compartilhavam as mesmas preocupações: registrar Angola e seus povos, suas culturas. Outra geração surgiu nos anos 1990, a partir da entrada do setor privado no mercado, o que garantiu à produção cinematográfica um pouco mais de liberdade temática, a exemplo de Maria João Ganga e Zezé Gamboa. A paz veio marcar o surgimento da nova geração, na qual se inserem Ondjaki, Kiluanje e a Família Fazuma, realizadores de nossas fontes. Os cineastas angolanos mais importantes desse período viveram a maior parte do tempo no estrangeiro, tendo, portanto, um ponto de vista externo à realidade de Angola, mas sem nunca terem se afastado muito de suas raízes. Porém, a pluralidade e o hibridismo cultural são um dos traços da identidade angolana, que, assim, juntos, criam um amálgama comum. Podemos dizer que existe uma produção de cinema a partir de Angola desde a independência, mas o cinema angolano, como lugar de fala, ainda está sendo gestado.

Os dois documentários buscaram mostrar a vida dos jovens na cidade de Luanda, após anos de guerras. *Oxalá Cresçam pitangas* (2006) foi realizado por Ondjaki e Kiluanje Liberdade, dois jovens que tiveram formação no exterior, tendo obtido o apoio financeiro do Estado, numa coprodução Portugal/Angola. Sua opção foi focar o aspecto mais popular da cidade, de como vão vivendo seus jovens, num período tão recente de paz, deixando de fora a elite. *Dreda é ser angolano* (2008), um filme de Pedro Coquenão e da Família Fazuma, teve como base um disco de rap. Produzido e realizado por eles, não contou com o apoio de qualquer instituição, apesar de ter sido realizado em Angola e Portugal. Coquenão nasceu em Angola, mas viveu desde pequeno em Portugal. Não tem formação superior e começou a investir na área cultural por iniciativa própria. Os principais membros da Família Fazuma à época eram Ikonoklasta e MCK. O primeiro nasceu e viveu em Luanda até a adolescência, depois completou seus estudos na Europa. Formado, retornou a Luanda, onde se tornou

militante político e *rapper* famoso, principalmente por suas letras de contestação. MCK nasceu e viveu em Luanda, tendo completado seus estudos no país.

Os cineastas de *Oxalá* objetivaram trazer uma mensagem de esperança, numa linguagem mais poética, mais leve do que os realizadores de *Dreda*, bem mais contundente. Menos comprometidos com o Estado, esses buscaram no cinema uma forma de driblar a censura e reivindicar cidadania. Apesar dessas diferenças, ambos constroem um discurso similar, em termos de linguagem e conteúdo, inclusive sendo os realizadores do segundo, personagens do primeiro.

Iniciamos nossa análise comparando a narrativa das situações individuais e coletivas de vulnerabilidade em nossas fontes. A grande mistura étnica apresenta-se nelas como uma das principais características da cidade, por conta dos deslocamentos populacionais, impingidos pelas guerras, ocorridos ao longo da história desses povos. Luanda atraiu muitos pelo fato da guerra física não ter acontecido dentro dela. Os rapazes e meninos escapavam do recrutamento forçado, famílias fugiam do isolamento das áreas rurais, outras foram separadas, pais mortos, mulheres abandonadas com muitos filhos, todos procuravam um parente, uma ajuda nas cidades, principalmente em Luanda.

Através dos documentários pudemos analisar como foram apresentadas essas situações de vinculação/desvinculação: sociofamiliar, econômico-social, político, cultural, saúde/doença e violência, inclusive de exclusão social.

Ambas as fontes apontam para vários problemas que traduzem esse estado de vulnerabilidade. A cidade não teve estrutura para absorver tanta gente, e a guerra fez-se presente no abandono por parte do Estado, pela precariedade urbana, a falta de moradias, de saneamento básico, de água, de luz, de emprego, de educação, de saúde, de comida, de transportes, de cidadania e de espaço sociocultural para a maioria de sua população. As narrativas descrevem uma rígida hierarquia social, elitista e preconceituosa, dando a entender a existência de racismo, poucas vezes explícito. As obras constroem um discurso que mostra a violência nas ruas, cometida pela polícia e por assaltantes, contra a população e principalmente, contra as crianças. Os filmes mostram, ainda, a força do mercado informal como consequência da inacessibilidade ao emprego formal. As imagens apresentam-nos uma Luanda começando a ser reconstruída a partir dos escombros, com crianças perambulando pelas ruas, desocupadas, abandonadas constantemente. *Oxalá* representa essa situação de forma mais branda, dando mais relevo à questão das guerras como causa. *Dreda* faz uma crítica maior à ausência do Estado na busca por soluções para esses problemas.

Prosseguimos nosso estudo comparativo através da análise da capacidade de resiliência dessa população, de como ela é construída através dos discursos nos dois documentários. Essa capacidade pressupõe a existência do trauma, da perda. Partimos, então, das situações de vulnerabilidade apresentadas nos dois filmes, e como eles apresentam a atitude das pessoas em relação a elas.

Destacamos o esporte, apresentado como fator de integração social, gerador de um sentimento de pertença. Esportes praticados, como o basquete, o futebol, damas, totó, enfim, várias modalidades são apresentadas em ambos os documentários. E o esporte oficial, assistido, pelo qual o público aglutina-se para ouvir no rádio ou para comemorar nas ruas. Nesses momentos, a edição dos documentários foi capaz de gerar em nós uma satisfação, um prazer, compartilhado com os personagens na tela, momentaneamente distraídos de seus problemas. Para jogar, abre-se espaço até nas valas de esgoto, ressignificando o espaço do abandono. Na cidade semidestruída, são mostradas cenas de esporte a todo o momento, nos pátios, ruelas, praias e praças. O esporte, como descrito nos documentários, apresenta-se como um movimento de resiliência.

Outro elemento presente nas duas fontes é o rádio. Apontado como fator de integração da população, é o meio de comunicação de maior alcance e mais econômico, portanto o mais popular. Nas cenas averiguamos sua capacidade de veicular informações, músicas, poesias, opiniões, política, e cultura de um modo geral, compartilhando seu conteúdo com o povo, democratizando, mostrando-se instrumento de capacitação e adequação dos indivíduos à realidade. As rádios piratas, assim como outros setores do mercado informal cultural, aparecem nos filmes como uma saída para o isolamento, rompendo o controle do Estado, quebrando com outro eixo de vulnerabilidade, a exclusão cultural. E a principal forma de expressão dessa contestação apresentada nos documentários é a música, particularmente o *hip hop* e o *rap*. Dreda é construído em cima de um disco de *rap*, extremamente expressivo e contestador, trazendo, em seu discurso, críticas muito mais contundentes ao governo e a suas instituições do que Oxalá.

Encontramos outras placas de coerência na construção dos discursos dos dois filmes, identificados por nós como facilitadores de resiliência, como o trabalho das igrejas que, recepcionando as famílias que chegavam, acolhendo as crianças de rua, dando-lhes acesso à educação, tem ajudado a romper com o eixo de desvinculação sociofamiliar. As famílias já residentes na cidade, e a estrutura familiar tradicional da região também são entendidas como facilitadores desse processo. O mercado informal nos é mostrado como sendo capaz de romper com o eixo de desvinculação econômico-social.

Também sentimentos e atitudes se apresentaram como sistemas de pensamento comparáveis, presentes nas duas obras. Por exemplo, a ironia e sua capacidade de fazer rir daquilo que causa dor, positivando as cicatrizes, os traumas. Também a criatividade, que não resolve, mas se faz um paliativo para a falta d'água, de luz, de sinal de tevê, de emprego, de dinheiro, mostrada como capaz de ressignificar a adversidade. Bem como a alegria e o humor que se constroem nos discursos como comemoração dessa capacidade de resiliência.

Localizamos nas narrativas de ambos os documentários a construção de identidades a partir de determinadas comparações. O espaço urbano da cidade nos é apresentado como condicionante desse discurso. Edificações antigas, ruínas e musseques dominam a cena, e obras aparecem vez por outra, com o mercado informal ocupando espaços a céu aberto. *Dreda* constrói sua narrativa partindo de dentro dos musseques, na maior parte do tempo. *Oxalá* faz uma representação mais geral, apesar de também apresentar cenas nas áreas pobres e carentes. Uma enorme quantidade de pessoas, com vários traços étnicos, usando roupas de diferentes matizes culturais, circula por todo lado, ocupadas com as mais diversas atividades. O espaço da cidade apresenta-se como resultante da história do país, com toda situação de vulnerabilidade de sua população, podendo ser apreendida nas tomadas externas e gerais. Assim, Luanda é descrita como elemento de identidade nesses discursos, lugar onde sua população se reconhece.

Nos dois discursos, Luanda é descrita como sendo representativa do país inteiro, Angola, pois, dentro dela, considera-se a existência de todas as regiões e províncias, tanto étnica quanto culturalmente. Seu habitante, o luandense, é denominado genericamente como angolano, e assim se identifica. A pluriétnicidade e a pluriculturalidade nos são apresentadas como um reconhecimento, sendo elemento identitário o hibridismo cultural.

Identificamos traços de identidade também na construção dos discursos da sociedade, que nos conduziu a perceber uma rígida hierarquia social, historicamente baseada em critérios étnicos, que se foram tornando mais relacionados à cor da pele, estabelecendo-se uma vinculação desse fator ao nível cultural e social do indivíduo. Esse fato é apontado como gerador de tensões e conflitos na sociedade, nos quais a grande maioria encontra-se em alguns dos eixos de vulnerabilidade. Os conflitos políticos aparecem como sendo nocivos à população, tendo sido ambos os partidos responsáveis pela situação em que se encontram.

Através da visão dos realizadores das obras estudadas, pudemos perceber a importância dada à língua portuguesa como elemento facilitador de comunicação entre os povos, findando por se tornar, ela mesma, um elemento da identidade angolana, com a

ressalva de que o português que lá se fala possui características próprias, fato afirmado por personagens, observado na escuta nas falas e, principalmente, nas músicas.

A vulnerabilidade e a resiliência aparecem nos dois discursos também como traços da identidade angolana, levando as pessoas a nelas se reconhecerem. É aí que se constroem identidades através dos esportes, do sentimento de nacionalismo, da música, das transmissões de rádio, do relacionamento entre as pessoas, entre os jovens, nas festas, no modo de se vestir, na alegria, no humor e na ironia. Ambos os filmes produzem um discurso sobre essas identidades, afirmando um orgulho, em *Oxalá* ainda nascente, e em *Dreda* já presente, de ser angolano.

Nossos estudos nos indicaram uma pequena produção local, artesanal, que, no entanto, ainda não conseguiu romper a barreira da entrada na mídia, nem pela porta da pirataria. Nossas duas fontes, *Oxalá cresçam pitangas!* e *É dreda ser angolano*, são dois documentários produzidos por jovens realizadores angolanos que participam dessa última geração ainda formada na Europa, mas nos possibilitaram estudar a maneira como esses se percebem dentro dessa especificidade do momento histórico do país. Reconhecemos que, mais livre do condicionamento do Estado, e pela postura política de seus realizadores, *É dreda ser angolano* utiliza o meio como espaço de protesto e reivindicação de cidadania.

Através de suas obras podemos analisar como entendem a vida de sua sociedade nesse curto espaço de tempo de paz, como percebem os movimentos sociais na busca por sobrevivência e construção de identidades. Na construção do discurso apreendida nos conteúdos dos filmes, transmitida através das imagens, dos textos escritos e falados, como também das músicas e sons, pudemos ter uma experiência histórica diversa da experiência escrita, possibilitando-nos um novo ângulo de visão sobre o objeto escolhido.

Esses filmes, em si, mostraram-se capazes de alto grau de resiliência, pois todo o ato de criação traz consigo um gesto de positividade. Mais ainda, se levarmos em conta as dificuldades de se produzir cinema no país, tanto em termos técnicos como em termos financeiros. O fato de terem chegado até nós também conota essa capacidade, uma vez que a distribuição de filmes é um dos grandes problemas do setor. O enorme esforço despendido por seus produtores para vencer todas essas dificuldades intensificam esta qualidade. Eles são agentes criadores de um discurso sobre as identidades em seu país, tanto locais como nacionais, uma vez que Luanda é uma síntese étnica e cultural do país, que nela se identifica, e dela é emanada, alcançando até mesmo o exterior.

Concluimos nossa tese mostrando a forma como essa capacidade de resiliência, de recuperação de traumas profundos, e como parte dela a garra, a ironia, o sarcasmo, a música,

as artes de maneira geral, e o cinema, particularmente no caso de nosso objeto, contribuíram e seguem contribuindo para a edificação de uma identidade angolana, positivando-a e estimulando a esperança e a autoestima de sua população, quando constroem um discurso desejando que *Oxalá cresçam pitangas* e acreditando que *É dreda ser angolano*.

Acreditamos que as reflexões proporcionadas nesse trabalho abriram caminho para que outras sejam feitas. Como disse Ondjaki em seu depoimento, seriam necessários muitos outros documentários feitos sobre a sociedade angolana, de outros pontos de vista, que abordassem outros aspectos da mesma, para ser possível uma visão mais abrangente. Soubemos da produção de pequenos documentários caseiros, que valiam uma pesquisa local, uma tentativa de acesso a ela.

Além disso, a paz era muito recente quando da realização das obras fílmicas analisadas. A sociedade de Angola passa por uma transformação muito rápida, e pudemos perceber esse fenômeno em vários instantes de nossa pesquisa, a exemplo da extinção do mercado mais popular conhecido, o Roque Santeiro, da remoção de antigos musseques, da urbanização da zona da estalagem, e da criação de enormes bairros como Luanda Sul.

Outro ponto relevante seria a continuação dos estudos de uma produção cinematográfica que ainda não é um campo constituído, assim como o é o norte-americano, o europeu, o indiano e o brasileiro. A produção bibliográfica sobre a história do cinema angolano ainda está se desenvolvendo, sendo que alguns livros utilizados por nós foram lançados durante nossa pesquisa. Saneamos essa dificuldade através de entrevistas pessoais e outras acessadas através do meio virtual.

Desejamos também que nosso trabalho tenha contribuído para a descentralização do monopólio cultural e político exercidos pelas produções norte americanas, alargando a perspectiva do olhar das câmeras cinematográficas sobre o mundo, particularmente sobre a África, especificamente sobre Luanda, Angola.

Corpus Documental:

Oxalá cresçam pitangas – histórias de Luanda. Direção e realização: Ondjaki e Kiluane Liberdade. Angola e Portugal: 2006. 62 min. DVD.

Um filme de Odjaki/Kiluanje Liberdade

Imagem: Inês Gonçalves

Captação de som: Kiluanje Liberdade

Montagem: Maria Joana

Montagem de som: Inês Oliveira/Elsa Ferreira

Genérico e design: Atelier Henrique Cayate

Produção Kiluanje Liberdade – KLIB/Ondjaki

Um filme com: Keita Mayanda Revú, José Luis Mendonça, Joel Dorivaldo, Indira mateta “Olissassa”, Catarina da Costa “Manucha”, Cornélio Caley, Francisco Luis Adão “Chicão”, MCK, Leonardo Wawuti, Irmã Domingas.

Com apoio de: Somoil (Sociedade Petrolífera Angolana)

A. Pimenta, Comércio e Serviços Internacionais, Ltda.

Atelier Henrique Cayatte

Tobis Digital

Apoios intitucionais:

Governo Provincial de Luanda

IACAM

Associação Cultural há de Caxinde

Setor Cultural da Embaixada de Angola em Portugal

Título do filme extraído de um poema de Antônio Gonçalves no livro *Buscando o Homem* (2000)

É dreda ser angolano. Produção: Fazuma. Angola, Portugal: 2007, 65 min. DVD.

Câmera: Ikonoklasta

Escrita: Das Krita King

Fotografia: Sista Clementina

Montagem: Pedro Coqueirão

Realização: Família Fazuma

Participação especial de: Cidade e povo de Luanda, Bairro Rocha Pinto, Afro, Joel, Kanuka (de seis anos), Abreu Luis Kissoa, O mijão, O otimista, o segurança 24 hrs por dia,

MCK, Beto de Almeida, Shunnoz, Laranja, Wilson, o filho prodígio, Fridolim, o vendedor de lagosta, Sebem, Os Turbantes, o vendedor pirata, o filmado, o convalescente, o homem do gelo, MC Smbele, Feliciano Francisco Miguel, Toni Fazuma e Conjunto Ngonguenha: Ikonoklasta, Condutor, Keita Mayanda, Leonardo Wawuti.

Trechos musicais: Kandongueiro – condutor; Gamela – Phay Grand; Jetu-Letu – Condutor; Atrás do prejuízo – MCK/Beto de Almeida; Liberdade – Das Primeiras; Choro de um continente – condutor; Remember – Sebem; De Faia – Os Turbantes; Freestyle do momento – MC Sembele; Nós e vocês – condutor; É dresta ser angolano – Conjunto Ngonguennha; Ninjas – Phay Grand; Jimona Dya Ixi - Keita Mayanda/MCK.

Bibliografia:

ABRANTES, José Mena & MATOS-CRUZ, José de. **Cinema em Angola**. Luanda: Caxinde, 2002.

ADORNO, Theodor & HORKHEIMER, Max. A indústria cultural: o esclarecimento como mistificação de massas. *In: A dialética do esclarecimento*. Rio de Janeiro: Zahar, 1986.

-----, **Prismas**: crítica cultural e sociedade. São Paulo: Ática, 1998.

-----, **Teoria estética**. Pdf. Disponível em: <www.4shared.com>. Acesso em 15 jun 2009.

-----, **Transparencies on films**. New German Critique no. 24/25, Duke University Press, 1981/1982. JSTOR.

AGUALUSA, José Eduardo. **Agora Luanda**. Exposição Kiluanje Liberdade e Inês Gonçalves. Disponível em: <www.artafrica.info/eventos>. Acesso em 14 nov. 2011.

Africultures. **Trabalho do documentarista Kiluanje Liberdade (Benguela, Angola)** Disponível em: <www.africultures.com>. Acesso em 14 jan. 2015.

AGUIAR, Flávio & VASCONCELOS, Sandra Guardini. O conceito de transculturação na obra de Ángel Rama. *In: Margens da cultura*: mestiçagem, hibridismo & outras misturas. Org. Benjamin Abdala Junior. São Paulo: Boitempo, 2004, pp.87-97.

AMADO, Janaína & FERREIRA, Marieta de Moraes (coord.). **Usos e abusos da história oral**. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1996.

ANDERSON, Benedict. Introdução. *In: Nação e consciência nacional*. São Paulo: Ática, 1989, pp. 9-17.

ANDRADE, Mário Pinto de. **Origens do nacionalismo africano**. Lisboa: Dom Quixote, 1997.

ANDREW, D. **As principais teorias do cinema: uma introdução**. Rio de Janeiro: Zahar, 1989.

ANGERMAN, Erich. **Challenges of ambiguity**: Doing Comparative History, Washington: German Historical Institut, 1991.

APPIAH, Kwame Anthony. **Na casa de meu pai**. A África na filosofia da cultura. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

ARAÚJO, Ceres Alves de. Introdução: Resiliência ontem, hoje e amanhã. *In: ARAÚJO, Ceres Alves de, MELLO, Maria Aparecida e RIOS, Ana Maria, Galvão. Resiliência: teoria e práticas de pesquisa em psicologia*. São Paulo: Ithaca Bools, 2011, pp 6-17.

ARENDT, Hannah. O conceito de história – o antigo e o moderno. *In: Entre o passado e o futuro*. São Paulo: Perspectiva, 1988.

AUGÉ, M. **O sentido dos outros**; a atualidade da antropologia. Petrópolis: Vozes, 1999.

AUGEL, Moema Parente. **O Desafio do Escombro**: a Literatura Guineense e a Narração da Nação. Rio de Janeiro: Garamond, 2007.

AUMONT, Jacques. **A imagem**. Campinas: Papirus, 1993.

AUMONT, Jacques & MARIE, Michel. **Dicionário teórico e crítico de cinema**. Campinas: Papirus, 2003.

AZEVEDO, José. **Culturas: a construção das identidades**. *In: Porto: Eng. Antônio Almeida, Africana Studia*, nº 3, 2000, pp. 165-180.

AZEVEDO, Licínio & RODRIGUES, Maria da Paz. **Diário da libertação**: A Guiné-Bissau da nova África. Col. Testemunhos, São Paulo: Ed. Versus, 1977.

BAGULHO, Francisca. **Angola, é dreda ser angolano**: entrevista via email com Pedro Coquenão, 2010. Disponível em: >www.buala.org/pt/afroscreen/e-dreda-ser-angolano>. Acesso em 08 jan. 2015.

BAMBA, Mahomed. O papel dos festivais na recepção e divulgação dos cinemas africanos. *In: Cinema no mundo: indústria, política e mercado: África*. Org. Alessandra Meleiro. São Paulo: Escrituras Editora, 2007, pp.79-104.

BARBOSA, Renata Jordani. Medidas em resiliência. *In: ARAÚJO, Ceres Alves de, MELLO, Maria Aparecida e RIOS, Ana Maria, Galvão. Resiliência: teoria e práticas de pesquisa em psicologia*. São Paulo: Ithaka Books, 2011, pp. 18-42.

BARROS, José D'Assunção. História Comparada – um novo modo de ver e fazer a História. *In: Revista de História Comparada*, vol1 nº1/julho de 2007 Disponível em: <www.hcomparada.ifcs.ufrrj.br/revistahc/revistahc.htm> Acesso em 10 abr. 2012.

BARTH, Fredrik. Etnicidade e o conceito de cultura. *In: Antropolítica*. Rio de Janeiro: UFF, 2005. No. 19, pp.15-31.

-----, Os grupos étnicos e suas fronteiras. *In: O guru, o iniciador e outras variações antropológicas*. Rio de Janeiro: Contra-cap, 2001, pp. 25-67.

BARTOLOMEU, Mariano. Experiências e perspectivas. *In: Cinema angolano parte I*. Disponível em: <www.opais.net/pt/dossier/>. Acesso em 03 mar. 2010.

-----, Perspectivas para o futuro. *In: Cinema angolano parte II*. Disponível em: <www.opais.net/pt/dossier/>. Acesso em 03 mar. 2010.

BEIRÃO, Luaty. **Batida**. <www.cotonete.iol.pt/biografia> acesso em 16jan. 2015.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. *In: **Magia e técnica, Arte e Política**: ensaios sobre literatura e história da cultura.* São Paulo: Brasiliense, 1994, pp.165-196.

BERNARDET, Jean-Claude. **O que é cinema?** São Paulo: Brasiliense, 2006.

BOUGHEDIR, Ferid. O cinema africano e a ideologia: tendências e evolução. *In: **Cinema no mundo**: indústria, política e mercado: África.* Org. Alessandra Meleiro. São Paulo: Escrituras Editora, 2007, pp.37-56.

BRITAIN, Victoria. **Morte da Dignidade: a Guerra Civil em Angola.** Lisboa: Portugal, 1999.

BUSTAMANTE, Regina Maria da Cunha & THEML, Neide. História comparada: Olhares Plurais. *In: **Revista de História Comparada**, vol1 nº1/julho de 2007* Disponível em: <www.hcomparada.ifcs.ufrj.br/revistahc/revistahc.htm>. Acesso em 10 abr. 2012.

BRITO, Ronaldo. Fato estético e imaginação histórica. *In: MOREIRA, Maria Ester, PAIVA, Márcia de (coord.). **Cultura, substantivo plural.*** Rio de Janeiro/São Paulo: CCB, 34, 1995 pp.123-205.

CARDOSO, Ciro Flamarion. **Narrativa, sentido, história.** Campinas: Papirus, 1997.

CARDOSO, Ciro. **Uma proposta metodológica para a análise de filmes.** Niterói: UFF/mimeog, 2001.

CARVALHO, Paulo de. **Exclusão Social em Angola.** O caso dos deficientes físicos de Luanda. Luanda: Editil Kilombelombe, 2008.

CARVALHO, Rui Duarte de. **A câmara, a escrita e a coisa dita...** fitas, textos e palestras. Luanda: INALD, 1997.

CARVALHO, Rui Duarte de. Angola: O passado vivido e o presente em presença. **África: Revista do Centro de Estudos Africanos.** São Paulo, 16-17 (1), 1993. p. 125-133.

CARVALHO FILHO, Silvio de Almeida . **Angola: Nação e Literatura (1975-1985).** Tese (Doutorado em História) - Faculdade de Filosofia e Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. São Paulo: 1994. 2 v. p. 761.

CASTEL, Robert. **La inseguridad social: ¿Qué es estar protegido?** Buenos Aires: Manantial, 2004, 1ª. Ed.

Centro de Estudos Sociais/Laboratório Associado/Universidade de Coimbra. **É dredo ser angolano (2007)** de Rádio Fazuma (63', Angola). Disponível em: <www.ces.uc/eventos>. Acesso em 16 jan. 2015.

Centro de Estudos Sociais. Disponível em: <www.ces.uc.pt>. Acesso em 06 jan. 2015.

CERTEAU, Michel de. A operação histórica. *In: LE GOFF, Jacques & NORA, Pierre (org). **História**: Novos problemas.* Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1976.

CHABAL, Patrick et ali. **A History of Postcolonial Lusophone Africa**. Bloomington, Indiana: Indiana University Press, 2002.

CHARTIER, Roger. O mundo como representação. *In: À beira da falésia: a história entre incertezas e inquietude*. Porto Alegre: EUFRGS, 2002. pp. 61-79.

COHN, G. **Theodor Adorno**. São Paulo, Ática, 1986.

Colecionador de versos. **Biografia: MCK**, 2012. Disponível em: <www.colecionadordeversos.blogspot.com.br/2012/11/biografia-mck> Acesso em 16 jan. 2015.

COQUENÃO, Pedro. **A sessão navegante do Moscatela apresenta um mambo tipo documentário “É dreda ser angolano**, de Pedro Coquenão e Luaty da Silva (Fazuma), 2013. Disponível em: <www.pantalassa.net/moscatela/e-derda-ser-angolano-de-fazuma>. Acesso em 08 jan. 2015.

COQUENÃO, Pedro. **Episódio 21 de 44**. Bairro Alto, RTP play. Disponível em: <www.mtv.pt/musica/artista/batida>. Acesso em 16 jan. 2015.

COQUENÃO, Pedro. Disponível em: www.facebook.com/pedro.coquenao/about>. Acesso em 16 jan. 2015.

CORDEIRO, Ana Dias. **Angola: o despontar de uma nova geração**: o despertar de uma nova consciência. Disponível em: <<http://koluki.blogspot.com/2007/01/angola-o-despertar-de-uma-nova-geracao.html>>. Acesso em 14 nov. 2011.

CUCHE, Denys. Cultura e identidade. *In: A noção de cultura nas ciências sociais*. Bauru: EDUSC, 1999, pp. 175-203.

CYRULNIK, Boris. Resiliência, para além do trauma. *In: Mente cérebro*. São Paulo: Ediouro Duetto, ano XVII, nº 202, novembro 2009, ISSN 1807-1562. pp. 48-51.

DALLET, Sylvie. Filmar as colônias, filtrar o colonialismo. *In: FERRO, Marc. O livro negro do colonialismo*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004. pp. 799-824.

D’ASSUNÇÃO, José & NÓVOA, Jorge. **Cinema – História**: Teoria e representações sociais no cinema. Rio de Janeiro: Epicuri, 2008. 2ª. Ed.

DETIENNE, Marcel. **Comparar o incomparável**. São Paulo: Idéias & Letras, 2004.

Deutsche Welle. Disponível em: <<http://www.dw.de/jonas-savimbi-her>>. Acesso em 30 dez. 2014.

DIAS, agostinho Soares (diretor). **Escola Secundária do Fundão: É dreda ser angolano**, 2011. Disponível em: <www.reconquista.pt/pagina/edição>. Acesso em 16 jan. 2015

DIAWARA, Manthia. A iconografia do cinema da África ocidental. *In: Cinema no mundo: indústria, política e mercado: África*. Org. Alessandra Meleiro. São Paulo: Escrituras Editora, 2007, pp.61-75.

Ditos do baú, 2013. Disponível em: <www.ditosdobau.wordpress.com/2013/08/12/pai-de-luaty-beirao-provado-como-um-dos-detentor-de-fortuna-ilicita-em-angola>. Acesso em: 16 jan. 2015.

EISENSTEIN, S. Dramaturgia da forma do filme. *In: A forma do filme*. Rio de Janeiro: Zahar, 2002. pp. 49-69.

ELIAS, Norbert. Introdução: Ensaio teórico sobre as relações estabelecidos-outsiders. *In: Os estabelecidos e os outsiders*. Rio de Janeiro: Zahar, 1994. pp 7-50.

Embaixada de Angola. Disponível em: <<http://embaixadadeangola.org/>>. Acesso em 30 dez. 2014.

ESPANHA, R. Guerra, cinema e propaganda. *In: Olho da História: revista de história contemporânea*. Salvador: UFBA, n.3, 1996. pp. 179-190.

SCOREL, Sarah. Vivendo de teimosos: moradores de rua da cidade do Rio de Janeiro. *In: BURSZTYN, Marcel ET AL. (org). No meio da rua: nômades, excluídos e viradores*. Rio de Janeiro: Garamond, 2000.

FEPACI. *L'Afrique et le centenaire du cinéma*. Paris: Présence africaine, 1995.

FERRO, Marc. **Cinema e História**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976.

FLAMARION, Ciro. **Narrativa, sentido, história**. Campinas: Papirus, 1997.

GAY, Peter. **Freud para historiadores**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1989.

GARDINER, Patrick. **Teorias da história**. Rio de Janeiro: Fundação Calouste Gulbenkian, 1969.

GERVINUS, Georg Gottfried. **Fundamento de teoria da história**. Petrópolis: Vozes, 2010.

GOMES, Paulo Emílio Salles. **Cinema: Trajetória no subdesenvolvimento**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980.

GONÇALVES, Antônio Custódio. **Identidades culturais e emergência do nacionalismo angolano (c. 1885 - c. 1930)**. *In: Porto: Eng. Antônio Almeida, Africana Studia*, nº 2, 1999, pp. 47-60.

GUELNER, Ernest. **Nações e nacionalismo**. Lisboa: Gradiva, 1993.

GUIBERNAU, Montserrat. **Nacionalismos**. O estado nacional e o nacionalismo no século XX. Rio de Janeiro: Zahar, 1997.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.

HAVELOCK, Eric. **A revolução da escrita na Grécia e suas consequências culturais**. São Paulo: Unesp, 1996.

HEBREU, Anderson. **Entrevista com o grande rapper angolano MCK**, 2013. Disponível em: <www.noticiarioperiferico.com/2013/06>. Acesso em 17 jan. 2015.

HENSCHER, Alberto. In: ERMAKOFF, George. **O negro na fotografia brasileira do século XIX**. Rio de Janeiro: Casa editorial, 2004. p. 182.

HERDER, Johan Gottfried Von. **Filosofia de La História para La educación de La humanidad**. Buenos Aires: Nova, 1959.

HODGES, Tony. **Angola. Do Afro-Estalinismo ao Capitalismo Selvagem**. Cascais: Principia, 2003, pp. 41-137.

HOBBSBORN, Eric. **Nações e nacionalismos desde 1780**. Programa, mito e realidade. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1990. pp. 11-22.

JAMESON, Frederic. **As marcas do visível**. Rio de Janeiro: Graal, 1995.

KAELBLE, Harmut. **Die Debatte über Vergleich und Transfer und was jetzt?** Disponível em: <www.geschichte-transnational.clio-online.net/forum>. Acesso em 08 fev. 2005.

KURTZ, A.S. **A obra de arte na era da técnica e da estetização da política**. Revista Não 73. Disponível em: <www.nao-til.com.br/nao-73.htm> Acesso em 29 mai. 2005.

KOSELLECK, Reinhart. **Crítica e crise**. Uma contribuição à patogênese do mundo burguês. Rio de Janeiro: Eduerj & Contraponto, 1999.

LIBERDADE, Kiluanje. **Entrevista** concedida à Profa. Ms. Paula Faccini de Bastos Cruz, na UERJ, dia 20/09/2013. Transcrição: CRUZ, Paula Faccini de Bastos.

LOPES, Mário. **Entrevista com MCK**, Voz de Angola, 2012. Disponível em: www.centralangola/311.files.com>. Acesso em 17 jan. 2015.

Maka Angola, 2012. **Entrevista com Luaty Beirão**. Disponível em: <www.paginaglobal.blogspot.com.br/2012/07/angola-entrevista-com-luaty-beirao>. Acesso em 16 jan. 2015.

Mar Filmes. **Tcholi, mascaras e mitos**. <<http://www.marfilmes.com/pt/africadocs/tchiloli+mascaras+e+mitos.htm>>. Acesso em 15 jan. 2015.

MATEUS, Dalila Cabrita. **A luta pela independência**: a formação das elites fundadoras da FRELIMO, MPLA e PAIGC. Mem Martins: Inquérito, 1999. Pp. 19-41.

MATOS, Patrícia Ferraz de. **As cores do império**: Representações raciais no Império Colonial Português. Lisboa: ICS, 2006. pp. 53-159.

MEMMI, Albert. **Retrato do colonizado precedido pelo retrato do colonizador**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1989.

MENNEL, Stephen. Nota Introdutória in: ELIAS, Norbert & SCOTSON, John. **Os Estabelecidos e os Outsiders**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2000, p. 13.

MINTER, William. **Os contras do apartheid**: As raízes da guerra em Angola e Moçambique. Maputo: Arquivo histórico de Moçambique, 1998.

MINTZ, Sidney W.. **Cultura: uma visão antropológica**. In: 28. Tempo. Disponível em: <www.scielo.br/pdf/tem/v14n28/a10v1428.pdf> Acesso em 12 abr. 2014.

MIRANDA, Leonardo. A construção do real: cortes e recortes nos documentários. In: TRINDADE, Denise (org). **Imaginários de cinema**. Rio de Janeiro: Faperj, 2011. pp. 83-90.

MORAIS, Rafael Marques de. **Luaty preso m Lisboa**, 2012. Disponível em: <www.makangola.org/index>. Acesso em 16 jan. 2015.

NOVA, Cristiane. O cinema e o conhecimento da história. In: **Olho da História**: revista de história contemporânea. Salvador: UFBA, v. 2, n.3. pp. 218-233, 1996.

NÓVOA, Jorge. BARROS, Assunção José (org). **Cinema-história**: teoria e representações sociais no cinema. Rio de Janeiro: Apicuri, 2008. pp. 7-43; 117-161.

ONDJAKI. **Palestra e debate**. Afrocine 21/11/2011: Oxalá cresçam pitangas– histórias de Luanda. Transcrição: CRUZ, Paula Faccini de Bastos.

ONDJAKI. Disponível em: <www.kazukuta.com/ondjaki/ondjaki.html> Acesso em 05 abr. 2012.

ONDJAKI. **Oxalá cresçam pitangas**. Disponível em: <www.kazukuta.com/ondjaki/pitangas>. Acesso em 08 jan. 2015.

PEDRO, Francisco. **Filmes de realizadores da segunda geração são exibidos no Centro Cultural Português**, 2009. Disponível em: <<http://jornaldeangola.sapo.ao/cultura>>. Acesso em 14 abr. 2013.

PIÇARRA, Maria do Carmo. **Angola: o nascimento de uma nação**. Lisboa: Guerra e paz, 2013.

PINHEIRO, Davide. **Entrevista a Batida: o preto e o branco são muitas cores**, 2014. Disponível em: <www.mesademistura.clix.pt/o-preto-e-o-branco-sao-muitas-cores>. Acesso em 16 jan. 2015

QUIROGA, Carlos. **Ondjaki, o talento angolano**. Disponível em: <www.diarioliberalidade.org>. Acesso em 02 fev. 2012.

REIS, Eliana Lourenço de Lima. **A literatura de Wole Soyinka**: Pós-colonialismo, identidade e mestiçagem cultural. Rio de janeiro: Relume-Dumará, 1999.

REISZ, K e MILLAR, G. **A técnica da montagem cinematográfica**. Rio de Janeiro: Embrafilme/Civilização Brasileira, 1978.

Retrato de Ginga a incapturável. Disponível em: <www.revistadehistoria.com.br/secao/retrato/ginga-a-incapturavel-1>. Acesso em 22 ago. 2014.

ROSENSTONE, Robert A. **A história nos filmes, os filmes na história**. São Paulo: Paz e Terra, 2010.

_____. **El Pasado en imágenes: El desafio del cine a nuestra idea de la historia**. Barcelona: Ariel, 1997.

RUANO-BORBALAN, J.-C. Introduction générale. In: **L’histoire aujourd’hui**. Paris: Sciences Huaines, 1999. pp. 1-10.

SANTANA, Ana Luísa. **Ondjaki – biografia**. Disponível em: <www.infoescola.com/biografias/ondjaki/>. Acesso em 04 abr. 2012.

SILVA, Tomaz Tadeu. A produção social da identidade e da diferença. In; SILVA, Tomaz Tadeu (org). **Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais**. Petrópolis: Vozes, 2000, pp. 73-103.

SCHILLER, Friedrich. **A educação estética do homem**. São Paulo: Iluminuras, 2002.

SERRANO, Carlos & WALDMAN, Maurício. **Memória d’África**. A temática africana em sala de aula. São Paulo: Cortez, 2008.

SMITH, A. D. **A identidade nacional**. Lisboa: Gradiva, 1997, pp. 13-93.

SIRINELLI, J.- F. Ideologia, tempo e história. In: TÉTARD, A.C. **Questões para a história do tempo presente**. Bauru, S.P.: Edusc, 1999. pp. 73-92.

SOUZA, Ivo Carneiro de. **Etnicidade e nacionalismo: uma proposta de quadro teórico**. In: Porto: Eng. Antônio Almeida, *Africana Studia*, nº 1, 1999, pp. 109-122.

SOUSA, Leila Lima de. **O processo de hibridação cultural: prós e contras**. In: Revista temática, 2013. Disponível em: <http://www.insite.pro.br/2013/janeiro/processo_hibridacao_cultural.pdf>. Acesso em 24 out. 2014.

STAM, Robert. **Introdução à teoria do cinema**. Campinas: Papirus, 2003.

THIONG’O, Ngugi Wa. A descolonização da mente é um pré-requisito para a prática criativa do cinema africano?. In. **Cinema no mundo: indústria, política e mercado: África**. Org. Alessandra Meleiro. São Paulo: Escrituras Editora, 2007, p. 27-32.

TODOROV, T. **A conquista da América**. São Paulo: Martins Fontes, 2003, pp. 3-17; 183-243.

TOURTIER-BONAZZI, Chantal. Arquivos: propostas metodológicas. *In*: AMADO, Janaína & FERREIRA, Marieta Moraes. **Usos e abusos da história oral**. Rio de Janeiro: Getúlio Vargas, 1996. pp. 233-245.

Universidade de Coimbra. Disponível em: <<http://www1.ci.uc.pt/>> Acesso em 30 dez. 2014.

VAN-DÚNEM, José Octavio. Angola e África, realidades e perspectivas. *In*: PANTOJA, Selma. **Entre Áfricas e Brasis**. Brasília; São Paulo: Paralelo 15; Marco Zero, 2001.

VANOYE, Francis & GOLLOT-LETE, Anne. **Ensaio sobre análise fílmica**. Campinas: Papirus, 1994.

VERGARA, Sylvia Constant. **A resiliência de profissionais angolanos**. *In*: Revista de administração pública. Rio de Janeiro: *print version* ISSN 0034-7612, vol 42, jul/ag. 2008.

VEYNE, Paul. **Como se escreve a história**. BALTAR, Alda et KNEIPP, Maria auxiliadora (trad.) Brasília:UnB, 1998, 4^a. ed. 285 p.

Voa português. **Angola Fala Só: Bilhete de Identidade MCK**, 2014. M. Disponível em: <www.voaportugues.com/a/angola-fala-so-bilhete-identidade-mck>. Acesso em 17 jan.2015.

WALSH, H. **Introdução à Filosofia da História**. Rio de Janeiro: Zahar, 1978.

WHEELER, Douglas & Péliissier, René. **História de Angola**. Lisboa: Tinta da China, 2009, pp. 167-246.

WOODWARD, K. Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual. *In*: Silva, Tomás T. da & WOODWARD, K. **Identidade e diferença**. Petrópolis: Vozes, 2009. pp 7-72

WOLLEN, P. Cinema e política. *In*: XAVIER, I. **O cinema no século**. Rio de Janeiro: Imago, 1996. pp. 71-85.

Anexo: algumas letras de música.

1. Isto é Angola - Héliúv

Recém-chegado ao país das maravilhas
 Os condongos imitar de trocar sapatilhas
 (minhas tilhas nossas tilhas)
 Entro na cidade pela porta do estrangeiro
 (como então mano só angolano deixa lá entrar)
 Mas da poeira xé, não sou forasteiro
 Só de bola só, só de trapo só, só esmola só, só farrapo

Isto é Angola
 Me troca só kimguila²⁰⁶
 Isto é Angola
 Me leva só cupapata²⁰⁷
 Isto é Angola
 As cores da minha bandeira
 Isto é Angola

Os rucas²⁰⁸ que passam
 As damas boleia²⁰⁹
 Os cotas²¹⁰ que param
 As filhas alheias
 As tias que falam
 O assunto do dia
 A vida e a morte
 Tristeza e alegria

Isto é Angola (bis)
 Ficar no morro dos vizinhos
 É do deixa esse
 Isto é Angola
 Ai ya esse
 Isto é Angola
 Angola ai ya
 Isto é angola
 E do venha mãe
 Isto é Angola
 Chora (bis)

Só de bola só, só de trapo só, só esmola só, só farrapo

Os rucas que passam

²⁰⁶ Zungueira, vendedora de rua

²⁰⁷ motocicleta

²⁰⁸ carros

²⁰⁹ carona

²¹⁰ Mais velhos

As damas boleia
 Os cotas que param
 As filhas alheias
 As tias que falam
 O assunto do dia
 A vida e a morte
 Tristeza e alegria

Ficar no morro dos vizinhos
 Isto é Angola
 Atualizar as fofocas
 Isto é Angola
 Xé mano na camuxima²¹¹
 Bwede bsne bwede esquema²¹²

2. Bazooka 2008 - Ikonoklasta

Chegou nova dupla na cidade
 Com pouca vaidade e muita humildade
 Dj Pumha professor Meco e Te Coceira na produção
 O mambo vai mandar balaço no balão
 Cotas com bazooka no ombro
 A dispararem águias reias
 Mo kota zuela ainda você assim que te rasgou é quem²¹³

Dos Santos é minha mãe (não)
 Savimbi é meu Pai (não)

Não, não, não, não,
 Bazooka

Eu tenho dois telhaços²¹⁴ da guerra
 Tenho um aqui na cabeça
 Tenho um aqui de guerra mesmo ya
 Só era isso

²¹¹ Com o coração

²¹² Muitos negócios, muitos esquemas

²¹³ Meu tio fala, ainda você assim, que te feriu foi quem

²¹⁴ cicatrizes

3. Atrás do prejuízo - MCK

Hoje o sol nasceu mais cedo
 Começou o dia,
 Galo cantou às quatro horas
 Motivos pra poesia.
 Agradeço a Deus por mais um dia na minha via
 Seis horas da manhã to pronto pra partida
 Bidom nas costas, não tenho água em casa
 Vou roubar debaixo da ponte.
 Tenho que ir em Braza
 Em seguida vou a Moxima caular o pitéu
 Uma lata de leite dois ovos e um pipéu está bala

Quem vai dar pra fau
 Até logo Djamila
 Avó Dominga tchau

Rasguei o musseque
 Já estou no asfalto
 Cidadãos reclamam os preços estão mais altos
 Lixo na rua marca o semblante matinal
 Subida de combustível e manchete no jornal
 Quitandeira grita o nome do produto que vende
 Taka, taka, arreio pra se ver se a Sena rende
 Conucos vão pra escola de batas brancas
 Saias curtas exibem ancas das palancas
 De maio até ao zinga fala bem da tro
 Fezada no táxi cobrador é meu brô
 Kuduro no altofalante som da Fofa Dom
 Eu estava a ouvir o som da Fofa Dom

Coro:
 Vou sorrir pra não chorar
 É mais um dia na minha vida
 Vou cantar pra não pensar
 Nas malambas dessa vida

A viagem parecia uma corrida de fórmula um
 O truta não respeita algum, ya
 Cheguei à escola sete e trinta
 Fiquei decepcionado logo no portão
 Greve na faculdade
 Doutores reclamam salário
 Tempo e chumbo vou tirar o pé
 Vou gastar a massa do táxi num cybercafé
 Estou de volta pra casa apreciando a rua
 Mano lá dez a miséria continua
 Quase chorei quando vi, não aguentei
 O impacto de facto fiquei estupefacto

Um homem a pontapear uma zungueira grávida
 Era um plicial fiscal com a sua atitude Ada
 Enquanto uns choram há quem sempre sorri
 Uma kota afogava as tristezas com uma cuca
 Beije a kinguila
 Sorri por encher a sacola
 A kixiquila rendeu
 Manda vir outra bitola
 Uma dama muito boa veio me pedir ajuda
 (me assaltaram o telefone)
 É, estrilho guda
 Não parei, finjo que não houve, continuei
 Quem evita não é burro
 Ainda te espetam uma faca no pescoço
 São doze e meia, está na hora do almoço

Coro

Ya, catorze em ponto
 Tenho que dar no salo hoje
 Tenho umas entregas no São Paulo
 Vai se no look, charme na imagem,
 Sou promotor de venda e ganho percentagem
 Tenho que ter um chaxo forte pra comprar o gerente
 Meu salo é publicidade e angariar clientes
 Na paz, na humildade, está tudo a correr bem
 Tem que dar duro, vou ter com mais alguém
 Já consegue quatro vendas
 Agora vou atrás das encomentas
 Assinei um contrato se bem, com o dono de um armazém
 Acabei o dia com oito notas, cabeça grande
 Toda a calma é necessária, por causa dos ladrões
 Nem são nossos, cuidado com os empurrões
 Cheguei em casa fatigado, vou direto para a cama
 Estou rebentado, hoje eu não quero ver a dama
 Hoje eu não galo a dama
 Direto para a cama.

4. Quem te mandou – Leonardo Wawuti

O sol brilha sempre que na telha dos tetos
 Descobre que o salteia que hoje vos escrevo
 No meio da floresta,
 Longe de qualquer banda
 Nunca se ouviu falar nem mesmo em Luanda
 Um pouvo humilde trabalhador e camponês
 Defende a raça humana coisa que já não se vê
 Os costumes diferentes
 Comportamento completamente diferente dos dias recentes
 Tudo era Sebem Te Edu era alguém

Que não tinha e recebia daquele tem
 Sociedade perfeita onde o cidadão aproveita
 Os direitos da forma completa
 Riqueza lá da vila era dividida por todos
 Canjonja mudou de ideia logo que chegou ao topo
 Corrompido com mercadoria produto e porcaria
 Esquecera da terra de onde ele nascera
 Agora discorde a guerra reina lá no sitio
 Quem te mandou Macahongo agora aguenta
 Wae ...

Lotou com a solidão Macanhongo não tem amigo
 Tem aquilo tudo que sonhara quando menino, mesmo sentia um vazio
 No fundo sentia-se malaike por ter um kubico tão grande no meio do kimbo
 Rodeado por todos, todos o visitavam
 e com isso ficavam as moscas lhe apunhalavam nas costas
 Conselheiros que ele julgava amigos muitos diziam que tinham mas eram todos por interesse
 No fundo ele sabia que com isso envelhecia
 Em angolanos então aos ancestrais ele pedia
 Via a maldição de qual ele sofria
 Ficara velho de repente enquanto o povo se ria

Sonhava sempre mal
 era perseguido por ancestral que não sabia quem era
 Sempre que fechava os olhos estava lá a espera
 para lhe lembrar do mal que ele fazia ao tal com lado arial
 canjonja por te ficado sem saber pra onde vira
 a solução era fugir daquele lugar
 não era solução Macanjonjo sabia
 não encontrava sossego mesmo quando ele se escondia
 pedir perdão é a única solução
 pra se escapar da maldição e da solidão
 dava tudo pra voltar no início da canção
 foi perdoado abriu mão da fortuna
 o choro da alegria quando o povo lhe acolhia como se por magia esqueceram do que ele fazia
 estamos de volta ao principio todo mundo bem
 é muito fixe quando uma historia acaba bem

5. De faia – Os Turbantes

Com sentimento na vossas mentes
 Kebrada Turbanta Dj Pita Budj inglês
 Com estes rapazes haverá novidade na cidade
 Os Turbanto, com super bock
 Os Gingado, muito caviue
 Os Bicoyo, muita spidee
 Os Moledom, amarula
 Os Defaio, muito caviue

Jamais esquecerei Dj rebenta faço homenagem e dou alerta
 Com vista estubulação sentiste a minha conexão
 Estatuto formalidade destes tropas de inspiração
 Vibração do sped bau que mete a turma de frustração
 Taco à taco sou bom de espuma entre a valesca aguenta o barrulho
 To bem ciente no samo se fasso rajada sou pacaro
 Até no boda sou bem chato faço dançar com bidom de paco
 Mas se tiver condenado espanto se remeter manipulo e mato
 Batem pala para o Sambila Yale detesta wi que refila
 Bebe cavique ou super bock onde o Loica é tropa de choque
 Rei panda brigada torrou obrigatório se não vais morrer
 Não porque sou mais pobre deixo borrado peito de sapo
 Onde eu passo origina luta
 Damas do valodia são putas
 Mais o De Faia lá que são trutas
 como não existe vertente igual ou outro mais diferente
 ou inspiro prefiro morro na noite e te faço tiro
 Nos Turbante só tem frouxos
 No mandamento matamos bruxos
 Vão pro lixo
 Como sabem sou badaloi estou disposto a romper lombuxo
 Quem tropa vai no Kilanba
 Os De faia só fumam liamba têm muito vício de puxar lama
 Corro
 O Feiso De Faia
 O Manaioobo De Faia
 Capipando De Faia
 O Dje Lu De Faia
 O puto Baita Do De Faia
 Os De Faio De Faia
 De mais breve voz macie na sona morra
 Mo wi zé controla a hora
 Boda fixe quem não me conhece eu sou laton
 Do fakio do e mo cirique
 Sou o clone do matrix Tão malaike ta marrado
 Eu sou tropa não sou farrapo vou te dar um jugo do mataco
 Estar é coisa muito fine, meu relógio controla o time
 Ta picare escuta o alarme
 Comigo já mais se duvida muito menos com a dama Tita
 Meto ciente debandado, o Bicu tropa treinado
 E como disse o tapissera estou borado
 Eu vou da jugo de mangueira, vou surrar tipo brincadeira
 Nesta noite eu vou calibrar e o mobaile sempre a tocar
 Alo ta Doce onde estas
 Sema By to numa zona, a curtir com muitas latonas
 Bitolas a passar até na yona
 Chama a mame você mamex olha estupidez
 De Faia bebe no sabate
 Isso vai gunto carga pesada chutemanto

Não confunde com a sasadeira De Faia surram tipo brincadeira

O Cisu De Faia
 O Tioru De Faia
 O Coquio De Faia
 A Goronso De Faia
 Da Raçabum De Faia
 O Moletu De Faia
 Os Moletu

Como ves segunda vez dama Rossi olha estupidez
 Sou gostoso tipo morango vim para te dar dois tango
 Eu não gosto de damas tipos um cherrofe xe tirou viu
 A verdade é dita e eu falo no vosso meio ninguém da salo
 Com De Faia sabe haverá galo
 Quem avisa amigo chocolate morreu esta me doer
 A vida é um jogo de surpresa morrer é um erro da natureza
 O Cabendu De Faia
 O Kilango De Faia
 Pitagondou De Faia
 O Pitasuto De Faia
 O Monum De Faia
 O Pitasotu De faia
 Molusondo De Faia
 O Capito De Faia
 Berrito De Faia
 Da Servejo

De repente entrei de mais breve onde entra De Faia só sai cadáver
 Dama Pia me rodopia sou Speedbo filho da Maria
 Na pistola reina alegria mas na alegria vem melodia
 Tiro meu pão de cada dia
 Nesta guerra mandamos nos agora quero ouvir tua voz
 Para de me falar male atrás por eu ser porreiro e bom rapaz
 Ter estatuto wi eu sou capaz
 Não conseguem me falar a frente porque respeito e sou bwe quente
 Eu não quero borra casada, se existe pai sou vosso padrasto
 sou posso engravidar mamã
 os De faia estão na quebrada em busca de captura e pancada
 esse som a da gangue De Faia a torma do grique e só da nbaia
 somos tropa não somos trapos no baguida só se encontra sapo
 drede que usam roupa de saco
 esse tango esta me ruge tambula yata ta muito cachudo
 tinha me feito emboscada em casa to bem previmido as vosda da asa
 troque e baza não aguenta curte o De Faia que te aguenta
 sou do gueto te tiro o fogo se não me viste vais me ver logo
 casa queimada esta a chover fogo a cena funciona
 dama Nina tu es genuína manda me chamar com cuidado
 para promeverem peso pesado...
 O piocotu De Faia

Cota Gerodu De Faia
 Cota colu De Faia
 O Molilu De Faia
 O Mododu De Faia
 O Mário Bu De Faia

Já comecei da começada
 Na quebrada chegamos de novo com pancada
 Turbante não é sou ta na linha nos combates, Ilha, Vila Alice
 Só par negra ta tipo misse pare o bit e deme uma kiss
 Turbante gostou destes trutas chegamos para acabar com essa raça
 No sambila nos damos medo xe pra bilanga te dou dos dedos
 Fatigaram um dos queridos que fatigou já foi fatigado
 Agora no sambila es proibido
 Os De Faia estão na quebreda coom os Turbante e Ginga
 Os borrachos pediram guerra estamos em peso em quase toda terra
 Atrevido cabeça fica xico bau da toda cosserra
 Os meletas são bons de surra se achas que cola chega e berra
 Estamos mau para assumir barrulho
 Manipula (vou te matar sabes quem eu sou)
 Somos cinco vamos fazer um pinpanpu tiro do panda mata vinte e um
 No Sambila somos número quem nos respeita é boa gente
 Da red distraio o inocente dje rebenta eu faço homenagem
 Dentro da terra com esta mensagem
 By by boa viagem morrer é próprio da natureza
 Mais nos deixaste dor e tristeza
 Sente a pedalado com regra meu charaute vai pra propria negra
 Dje Romeu espalha com pegada porque gosta da nossa pancada
 Faz balaço amarula com super bock
 Nos Turbante tem tropa de choque
 Parte ngala ele é tropa né Lili tira roupa e bota fogo
 Abanguesa quem é De Faia mexe a cabeça..
 Dj Romeu De Faia
 Dj João Filho De Faia
 Dj Pitabu De Faia
 Dj Ngalucho De Faia
 Disgraçadu De Faia
 Gamilingaio De Faia
 Mo relogu Dee Faia
 Nelosu De Faia
 Turbantescu De faia
 O Gingadu De Faia
 Os Bicoio De Faia
 Os Moletu De Faia