

OXALÁ CRESÇAM PITANGAS E É DREDA SER ANGOLANO: UMA ANÁLISE COMPARADA DAS CONSTRUÇÕES NARRATIVAS DE IDENTIDADES NESSAS OBRAS

OXALÁ CRESÇAM PITANGAS AND É DREDA SER ANGOLANO: A COMPARATIVE ANALYSIS OF NARRATIVE CONSTRUCTIONS OF IDENTITIES IN THESE FILM PRODUCTIONS

Paula Faccini de Bastos Cruz¹

Doutora pelo Programa de Pós-Graduação em História Comparada da Universidade Federal do Rio de Janeiro (PPGHC/UFRJ).

Pesquisadora associada ao LeÁfrica/UFRJ

Resumo: Neste artigo buscamos analisar como se constroem as narrativas identitárias da população de Angola, por meio do estudo comparado de suas obras, *Oxalá cresçam pitangas* (2006) e *É dreda ser angolano* (2007), do ponto de vista dos seus produtores. Para tanto, estudou-se a formação de uma tradição de filmes de documentário como forma de linguagem cinematográfica nesse país. O discurso identitário sempre se fez presente, transmutando-se com o tempo, em função da mudança do lugar de fala de cada produção.² Nesses dois filmes, as narrativas se constroem num país independente, não mais em guerra civil, porém extremamente autoritário, o que determinou graves restrições de

Abstract: This work aims to analyze how the identity narratives of the population of Angola are constructed, through the comparative study of their films *Oxalá cresçam pitangas* (2006) and *É dreda ser angolano* (2007), from the perspective of their producers. To this end, it was studied the formation of a documentary film tradition as a form of cinematographic language in that country. The identity discourse has always been presented, transmuting over time according to the standpoint speech of each production. In both movies the narratives are built in an independent country, no longer in civil war, but extremely authoritarian, which

¹ E-mail: pbastoscruz@gmail.com

² PIÇARRA (2013); MATOS, 2006; ABRANTES; MATOS; CRUZ (2002); CARVALHO (1997); BARTOLOMEU (2010).

censura. Seus produtores são personalidades em evidência na cultura angolana de sua geração: Ondjaki, escritor, ganhador de vários prêmios literários, mostra sua dimensão de cineasta, dividindo a realização de *Oxalá* com Kiluanje Liberdade, um dos maiores documentaristas angolanos da década de 2010. *Dreda* foi produzido pela Família Fazuma, um grupo de artistas ativistas políticos, como Pedro Coquenão e Luaty Beirão, hoje membros da resistência ao governo no país.

Palavras-chave: Angola; cinema; identidades.

determined severe censorship restrictions. The producers are personalities in evidence in the Angolan culture of their generation: Ondjaki, writer, winner of several literary awards, shows his dimensions as a filmmaker sharing the making of *Oxalá* with Kiluanje Liberdade, one of the greatest Angolan documentary filmmakers of the 2010s. *Dreda* was produced by the Fazuma family, a group of political activist artists, such as Pedro Coquenão and Luaty Beirão, currently members of the country's resistance to the government.

Keywords: Angola; Cinema; Identities.

Nesse artigo procuramos discutir, por meio da análise dessas duas fontes narrativas, como nelas se apresentam as identidades angolanas, à época das produções. Nosso intuito foi de perceber como os autores entendem a si próprios, e aos seus conterrâneos, na sociedade a que pertencem, no período abrangido (2002 a 2008). E que traços utilizam na construção de seu discurso identitário. Ao compararmos as duas obras cinematográficas, pudemos analisar como seus autores perceberam o estado de vulnerabilidade³ em que se encontrava a sociedade angolana à época das filmagens, assim também como sua capacidade de resiliência⁴, 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. 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

³ A vulnerabilidade é aqui analisada partindo de eixos de vinculação/desvinculação, como o sociofamiliar, o econômico, com gradações que vão da vinculação mais profunda ao abandono. Sobre a vulnerabilidade da população de Luanda no período (ver CRUZ, 2019).

⁴ Habilidade de sobreviver às perdas, de sobreviver psiquicamente após um a experiência traumática. Diferentemente da superação, a resiliência é um processo permanente, que se dá na relação com o meio social, a cada interação, até o fim da vida (ARAÚJO, 2011)

autocompreensão, a leitura que estes fazem de si mesmos.

Com esse objetivo, definimos como entendemos identidade/alteridade, cultura, sociedade e etnicidade nesse contexto. Usamos o método comparado, que permite uma profunda interdisciplinaridade (teórica, conceitual e entre fontes diferentes). Trabalhamos fazendo a comparação de "sistemas de pensamento", "placas de coerência" de "comparáveis" (DETIENNE, 2004, p. 57). Desta forma pudemos localizar formas de comportamento, palavras, modos de perceber o mundo que possuem coerência e se tornam passíveis de serem comparados e estudados. Pudemos compreender e nomear o entendimento que têm de si e do outro, tanto os produtores quanto os personagens, quanto à constituição de suas identidades.

Trabalhamos o binário identidade/alteridade partindo da percepção do sentido que damos uns aos outros, que os outros se dão e nos dão, formando assim um conjunto de relações com sentido social. Assim vai se constituindo formas de identificação entre os membros de uma coletividade. (AUGÉ, 1999).

O espaço urbano – Luanda/Angola

Em *Oxalá creçam pitangas* a cidade de Luanda nos é apresentado como uma personagem, um espaço geográfico que condiciona a construção de um discurso identitário específico. Percebemos isso já nos *frames* iniciais, quando nosso olhar passeia por seus prédios mal conservados, habitações precárias, muito improviso. Tabelas de basquete, espaços pequenos, quadras estão muito presentes. Vemos jovens jogando, nos dois filmes, inclusive. Nas ruas, muito movimento em torno da candongas⁵ ainda estacionadas. Obras em alguns lugares da via, ainda de terra. Vemos também muitos jovens desocupados nas ruas, conversando em grupos em praças, praias e cantos. Velhas de capulanas⁶ assuntam, enquanto meninas super coloridas dançam numa caçamba de caminhonete. A impressão que nos dá é que todos estão se divertindo, é a vida que segue. Estamos agora dentro de uma candonga, passeando pela cidade – praia, musseques, prédios altos ao centro. Vemos muitos *outdoors* estrangeiros,

⁵ Um tipo de van de transporte popular, mas particular, como um táxi coletivo.

⁶ Pano típico africano.

como da *Coca-Cola*, *Hanomag*, *Henschel e Scania*, e estátuas de figuras históricas, provavelmente colonizadores portugueses. Vamos ouvindo uma música animada no rádio, *Isto é Angola*, de Hélvio, uma música que canta a movimentação das pessoas, o ir e vir do estrangeiro ou do interior, a mistura de pessoas e culturas que confirma a imagem que se segue. 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.

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 reconstruir o que é possível, ou construir. Luanda não foi um campo de batalha, mas a constituição da população, seus problemas sociais e urbanos são consequentes delas (MINTER, 1998; HODGES, 2003).

Dreda, nossa outra fonte, em determinado momento nos mostra o Roque Santeiro, considerado à época o maior mercado a céu aberto da África, mas que em 2004 já não existia mais. O terreno valorizou-se e foi tomado pela especulação imobiliária. Há referência a outros imensos mercados populares informais aparece em nossas fontes, como O Congolese e o Mercado do Prenda. A informalidade foi o caminho para a sobrevivência, encontrado pela população em geral. A presença desse mercado no filme é, portanto, muito significativa.

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.

MCK⁷ 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).

No filme *Oxalá* também identificamos esse entendimento, quando o taxista da candonga afirma que “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”.

Num outro momento de *Dreda*, é no relato de doutor Cornélio Caley⁸ 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?

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 desenharam a identidade da cidade, com a qual os angolanos se reconhecem.

⁷ Rapper muito conhecido em Angola, personagem de *É dreda ser angolano*, e um de seus produtores.

⁸ Historiador e sociólogo, é membro da União dos Escritores Angolanos. (1944-)

A formação da sociedade

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 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 aprendeu com a economia lá vigente, a negociar e comerciar⁹. Bem mais tarde, nos anos 1980, ao regressarem a Angola, esse grupo tomaria 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. 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 anteriormente.

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.

⁹ HODGES, 2002.

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.

Portanto, essas identidades, que estão se constituindo em Luanda, são resultantes de um vasto somatório, de um hibridismo cultural¹⁰. Essa multiplicidade étnica é comentada pelo taxista da candonga, de *Oxalá*. Em *É dreda ser angolano*, ela é citada logo no texto que lemos na tela de abertura: “Ovimbundo, quimbundo, bakongo, bosquímano, mestiço e branco”. 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.

A formação da elite

A elite da sociedade angolana 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 seus idiomas. Mas Portugal desprezou este grupo social, preterindo-os aos colonos portugueses. A criação do MPLA¹¹, 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 assimilados¹², 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.

¹⁰ Entendemos por hibridismo cultural o processo de “mistura”, junção, miscigenação de diferentes matrizes culturais (SOUZA, 2013).

¹¹ Movimento de Libertação de Angola, partido político que assumiu o poder após a independência do país.

¹² 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.

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 essa falta de transparência e do excesso de burocracia permaneceu como herança 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. 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.

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 partido era, além desse, a União Nacional para a Independência Total de Angola (UNITA¹³). 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.

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. A violência da repressão ao golpe de Nito Alves atingiu principalmente intelectuais dissidentes (HODGES, 2002). Segundo o discurso dos dois documentários, ela 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.

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. Em *Oxalá*, ela vai aparecer na fala do taxista, quando descreve a situação de clandestinidade da maior parte das candongas, por falta de oportunidade de trabalho. Os candongueiros trabalham duro,

¹³ Apoiada pelos EUA e pela África do Sul, a UNITA cresceu muito nessa década. (HODGES, 2002, p.73).

segundo ele, e seu maior temor é a polícia. Esta aparece sempre como uma ameaça à população carente, tratando-a aos palavrões e exigindo suborno em troca de deixá-los trabalhar. Mas ela mesma infringe as regras, entrando na contramão e parando em lugares proibidos. “Querem gritar porque pensam que todo pessoal que tá a fazer esse tipo de vida só está aí porque não estudou”, diz ele. Ter estudado revela-se aqui 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 a policial cobrando suborno. Ele dissimula, atento à forte censura. Na continuação da cena, expõe-se a vinculação da questão racial com o nível cultural e social, normatizado na fala da policial.

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!

Mas a reação da equipe do filme à pressão policial nos mostrou que eles esperavam receber um tratamento diferenciado por parte das autoridades. Quando a guarda para a candonga, pergunta se eles têm autorização para filmar e pede o documento do carro. O motorista responde que não vai entregá-lo. Ousado, pois na época, proibido filmar nas ruas de Luanda sem autorização. A disputa segue adiante, medindo estudos, classe social a qual pertence, a legitimação da violência por parte da polícia, e, por fim, a equipe mostra a autorização para filmar. Oras, se existe uma autorização oficial para que se realize aquela filmagem, concluímos que, por mais crítica que seja a colocação de seus produtores, ela tem um limite. Em função da leitura do papel, que confirma a “classe superior” do cineasta, a guarda contemporiza.

A cor da pele

O racismo aparece de forma velada nos dois documentários. Entendemos a palavra "raça" como uma construção social, sendo o racismo uma forma de discriminação, "um conjunto de julgamentos pré-concebidos que avaliam as pessoas de acordo com suas características físicas, em especial a cor da pele", construindo a partir disso uma gradação de valores¹⁴.

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"¹⁵ e "esquebra"¹⁶ de colono". Associava-se o branco ao português, ao colonizador, que veio para saquear os povos. E que ainda, naquela ocasião, continuava rico e tendo os melhores empregos. "(...) é um assunto sobre o qual se prefere fazer tabu ou guardar silêncio como se não existisse¹⁷".

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 tensão.¹⁸

O realizador termina esse depoimento afirmando serem muito mais sofisticados os esquemas de racismo aos quais o poder obedece. Impressionou-nos encontrar esses depoimentos, dados por realizadores de ambos os filmes,

¹⁴ Disponível em: <http://www.guiadedireitos.org>. Acesso em 22 jan. 2015

¹⁵ Milho torrado.

¹⁶ Milho torrado.

¹⁷ Luaty Beirão *In* Maka Angola, 2012

¹⁸ Kiluanje Liberdade *In* CORDEIRO, 2007.

sem que, no entanto, o assunto tenha aparecido de forma mais contundente em ambos os documentários.

A força do Estado

O poder e a opressão política se evidenciam na fala de Shunnoz, em *Dreda*. De forma extremamente irônica, ele denuncia a força de uma burocracia segregacionista, ainda presente em sua sociedade: “Eu queria ser político, muito sinceramente, meus caros irmãos. (...) o país, o mundo onde eles foram comprar esse dom? Queria mesmo saber, (...) porque eu também queria dominar uma população”.

Nas 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. Eles são esquecidos, abandonados.

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 sistema eleitoral que 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, suavizando o 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. José Eduardo se manteve como chefe das forças armadas, e 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 até 2017, 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 perceber como os realizadores dos dois documentários buscam nos mostrar quem era o morador de Luanda, à época das filmagens. De modo geral era pobre, desassistido, oprimido e abandonado pelo Estado, tornando-se essa mais uma característica da população. Através das imagens das ruas de Luanda, os dois documentários mostram toda essa 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.

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 ruscou, 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 o rap canaliza e afirma esse acontecimento. Percebemos a intenção dos realizadores de nos mostrar como a juventude vivencia a experiência do 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.

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*, Dr. Caley dá seu depoimento:

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! (...) Agora, irmãos, e eu falo pra mim, eu quero viver! Eu vou beijar o cu de quem? Eu não tenho tio ministro! (...) Será que eu não sou filho do útero de Angola?

Nossas fontes nos mostram uma extrema rigidez hierárquica, como as famílias da elite exercem sua manutenção no poder e como a maioria da população é excluída de direitos básicos. Nos mostram 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. 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, 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”.

Entendemos o hibridismo como a mistura, a conjunção, o intercuro entre diferentes nacionalidades, etnias, grupos. 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). Essa mudança 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. Desta forma, apontamos a hibridização como um dos traços das identidades luandenses no período em questão.

A língua

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. 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 fronteira. Mas se num primeiro momento ela foi imposta, depois veio a cumprir outra função. Como língua já dominada por tantos grupos étnicos diferentes, serviu de unidade de comunicação entre eles, sendo resignificada, 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 entrevista.¹⁹

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. 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.

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 a isso. Certamente, ele está sendo irônico, sua mensagem faz uma crítica

¹⁹ ONDJAKI, 2011, p. 11.

contundente à sociedade. Ao mesmo tempo revela outro modo de se relacionar com o corpo, que certamente passa pela questão cultural.

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....

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 ocidentais, 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).

A música

Dois outros elementos são percebidos na construção narrativa das fontes como traços identitários significantes: a música e os esportes. Em *Oxalá cresçam pitangas*, Dr. Caley afirma serem esses elementos de construção “daquilo que os angolanos querem ser”. Aponta a música como fonte de criatividade e força de denúncia, citando o kuduro como exemplo.

Em *É dreda ser angolano*, 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 deixava 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”.²⁰

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 estigas²¹ (...) e no discurso oficial”, através dos locutores de rádio e até mesmo no discurso de um político²². 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.

²⁰ Luty Beirão em entrevista para Maka Angola, 2012.

²¹ 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”

²² ONDJAKI, 2011.

Por meio das músicas, os jovens luandenses reconhecem-se, encontram-se e se comunicam. Assim aparece em *Oxalá*, quando MCK e Revú montam um show que fica lotado de jovens. E é na letra das músicas que eles expressam suas ideias e sentimentos sobre assuntos como as guerras e opressão. Na música, também, pudemos identificar a união do antigo com o moderno, construindo um novo discurso. MCK comenta que a música angolana, seja folclórica ou atual, é sempre criada com uma mensagem. Lá existe música para tudo, desde saldar o sol ou o crescimento do milho, como para a circuncisão ou óbito. É próprio da cultura angolana, e tornam-se expressões narrativas identitárias.

Numa cena de *Dreda*, Fridolim, apresentado como poeta e músico, fala da 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...”. Diz ser o rap uma forma de repúdio a determinados aspectos antissociais que se formam dentro da sociedade.

No filme *É dreda ser angolano*, a personagem principal é a rádio da candonga. Popularmente acessível, a rádio é o meio de comunicação mais difundido no país. E é nele que escutamos a *Radio Dreda*, onde outros depoimentos sobre o assunto são dados. Keita Mayanda, rapper, faz as vezes de repórter, entrevistando Sebem, “uma das figuras mais mediáticas, quer do kuduro, quer da música angolana”. O assunto é a origem do kuduro. Houve uma tentativa de se fazer techno, mas segundo Sebem, quando os angolanos tentam fazer esse som, sai kuduro,

Porque...quem fez é o mwangolé²³. É o angolano. Então é kuduro. Não vamos chamar Techno, porque os angolanos não fazem Techno. Então, isto é que os kotas²⁴ 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.

²³ angolano

²⁴ antigos

Somos introduzidos numa roda de kuduro. Vários *rappers* alternam-se, usando apetrechos como óculos escuros, penteado afro, jeans, jaqueta esportiva. 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. Há coreografias bastante agressivas, como simulação de metralhadoras, quebra de garrafas, corpos que se jogam no chão como mortos. Um grupo dança com passos marcados. Pela paisagem urbana ao redor, podemos inferir ser num musseque, um território marcado. Nessa narrativa percebemos que as roupas, a música, a dança, gestos e comportamento criam ligações, sentimentos de reconhecimento e igualdade com que os jovens se identificam, uns aos outros.

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).

Os esportes

O outro elemento aglutinador, citado por Caley, capaz de agrupar, unir 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 – principalmente o basquete, o esporte nacional. Em *Oxalá cresçam pitangas* ele aparece já nas imagens de abertura. Em seu show, Revú vestia 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. Um personagem chamado Chico, de *Oxalá*, 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 indicam traços que acreditam ser identitários, o basquete ocupa lugar de importância. 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.

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. Quando vão a algum encontro social, as meninas amarram casaquinhos de forma específica, transpassados, se enrolam em chales, usam *dreads*, trancinhas, brincos, jeans, como num código de etiqueta. Os rapazes usam as cores preta, vermelha, verde e amarela dominando em gorros, boinas camisas e cachecóis; os penteados “afro”, como os das moças. Óculos escuros. Trejeitos, gestos e posturas, sinais com as mãos, modo de encostar na parede, também seguem um padrão. Numa tomada de *Oxalá*, uma moça na candonga 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.

Analizamos 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. São moças, mas ele não atende. A brincadeira é saber se é a mesma ou muitas, e falar da fama de “quente” que MCK teria.

MCK: Tu tens que ser um bocadinho... tens que estar bem contextualizado, tens que saber exatamente que tipo de miúda²⁵ 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.

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. Elas falam dos tipos de aproximação usados por elas. A “pesquisa” acontece quando a moça é solteira. Quando o rapaz não vira namorado, é apenas flerte. Mas há também a “falha”, quando a moça sai com alguém e depois se arrepende muito. Mas ao fim, confessam que pensam em se casar.

²⁵ Menina.

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.

Em sua entrevista, Kiluanje 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!”²⁶ 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”²⁷. É uma maneira de viver que não segue a concepção ocidental, então as diferenças de gênero no país são muito 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.

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 Caley, de *Oxalá*. Ele descreve a festa feita pela população de Luanda, quando da chegada da seleção de basquete, campeã

²⁶ KILUANJE, 2013, p. 13.

²⁷ KILUANJE, 2013, p. 13.

africana daquele ano, como sendo uma cena comum, uma linguagem comum de Angola, um traço da “identidade angolana”. Mas 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, tendo sido 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*, espalhados pela cidade. Eles mostram figuras de guerrilheiros negros, com roupas camufladas e armados, avançando por entre as árvores. A mesma cena aparece representada num outro muro, pintado à mão, como que reproduzindo a construção do discurso oficial. 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 dos personagens de nossos filmes 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 Maio²⁸, 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 muitos exemplos.

Mas nação é um conceito ocidental. Qual forma ele tomou em Angola? 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. (GUIBERNAU, 1996). 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" (HOBBSAWN, 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. Para Hobsbawn, o nacionalismo antecede à nação, pois esta é entendida como destino político natural, é "um mito". Ele entende que muitas vezes, o nacionalismo se apodera de culturas já existentes, ou as inventa, transformando-as em nações.

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*

²⁸ Discurso 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 organizarmos melhor a nossa vida, de maneira que os trabalhadores de facto, possam ter aquilo que merecem, depois das horas de trabalho." Disponível em: < <http://www.agostinhoneto.org> >. Acesso em 08 nov. 2014.

creçam pitangas, este fato fica bem claro. Ouvimos uma transmissão de rádio, onde percebemos no discurso, o uso que o 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".

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.

A discussão conceitual do nacionalismo é extensa e não nos cabe aqui explicitá-la, apenas esboçar alguns traços relevantes para que possamos identificar como constituinte da identidade angolana.

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 "budjurra", 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 Caley. 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. Porém, ele dialoga com uma compreensão de nacionalismo completamente ocidental.

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 rádio

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.

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: "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 que fala 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). 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.

Por meio da análise comparada dos dois filmes, pudemos apontar elementos constituintes das identidades angolanas, como a música, o esporte, a cidade de Luanda, entre outros analisados nesse artigo. Quisemos mostrar de que forma essas identidades são plurais, não havendo homogeneidade, pois elas estão em construção. Buscamos compreender como esses elementos são construídos por seus autores na narrativa das obras em questão. Pretendemos com isso, na medida do possível, ter contribuído para a descentralização do monopólio cultural e político exercidos pelas produtoras estadunidenses, alargando a perspectiva do olhar das câmeras cinematográficas sobre o mundo, particularmente sobre a África, especificamente sobre Luanda, Angola.

Referências

Documentos

Oxalá cresçam pitangas – histórias de Luanda. Direção e realização: Ondjaki e Kiluane Liberdade. Angola e Portugal: 2006. 62 min. DVD.

É dreda ser angolano. Produção: Fazuma. Angola, Portugal: 2007, 65 min. DVD.

Bibliografia

ABRANTES, José Mena; MATOS-CRUZ, José de. **Cinema em Angola.** Luanda: Editora Caxinde, 2002.

ARAÚJO, Ceres Alves de. Introdução: Resiliência ontem, hoje e amanhã. *In*: ARAÚJO, Ceres Alves de, MELLO, Maria Aparecida; RIOS, Ana Maria, Galvão. **Resiliência: teoria e práticas de pesquisa em psicologia.** São Paulo: Ithaca Bools, 2011, pp 6-17.

AUGÉ, M. **O sentido dos outros;** a atualidade da antropologia. Petrópolis: Vozes, 1999.

BARTOLOMEU, Mariano. Experiências e perspectivas. *In*: **Cinema angolano parte I.** Disponível em: <www.opais.net/pt/dossier/>. Acesso em 03 mar. 2010.

BARTOLOMEU, Mariano. Perspectivas para o futuro. *In*: **Cinema angolano parte II.** Disponível em: <www.opais.net/pt/dossier/>. Acesso em 03 mar. 2010.

CARVALHO, Rui Duarte de. **A câmara, a escrita e a coisa dita...** fitas, textos e palestras. Luanda: Editora INALD, 1997.

CASTEL, Robert. **La inseguridad social:** ¿Qué es estar protegido? Buenos Aires: Editora Manantial, 2004.

CRUZ, Paula. – Um estudo da vulnerabilidade da população de Angola, por meio da análise de sua construção narrativa em *Oxalá cresçam pitangas e É dreda ser angolano*. In: **Dossiê Cinema Africano**, Revista perspectiva Histórica, nº 13, vol 8, jan a jun 2019.

DETIENNE, Marcel. **Comparar o incomparável**. São Paulo: Editora Ideias & Letras, 2004.

ESCOREL, 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: Editora Garamond, 2000.

GUIBERNAU, Montserrat. **Nacionalismos**. O estado nacional e o nacionalismo no século XX. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 1997.

HOBBSAWN, Eric. **Nações e nacionalismos desde 1780**. Programa, mito e realidade. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra, 1990. p. 11-22.

HODGES, Tony. **Angola**. Do Afro-Estalinismo ao Capitalismo Selvagem. Cascais: Editora Principia, 2003, p. 41-137.

LIBERDADE, Kiluanje. **Entrevista** concedida à Prof.^a Ms. Paula Faccini de Bastos Cruz, na UERJ, dia 20/09/2013. Transcrição: CRUZ, Paula Faccini de Bastos.

MATOS, Patrícia Ferraz de. **As cores do império**: Representações raciais no Império Colonial Português. Lisboa: Editora ICS, 2006, p. 53-159.

MINTER, William. **Os contras do apartheid**: As raízes da guerra em Angola e Moçambique. Maputo: Arquivo histórico de Moçambique, 1998.

ONDJAKI. **Palestra e debate**. Afrocine 21/11/2011: Oxalá cresçam pitangas – histórias de Luanda. Transcrição: CRUZ, Paula Faccini de Bastos.

PIÇARRA, Maria do Carmo. **Angola**: o nascimento de uma nação. Lisboa: Editora Guerra e Paz, 2013.

SOUZA, Ivo Carneiro de. **Etnicidade e nacionalismo**: uma proposta de quadro teórico. In: Porto: Eng. Antônio Almeida, Africana Studia, nº 1, 1999, p. 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.

Recebido em: 14.05.2021

Aprovado em: 23.07.2021