

**UM ESTUDO DA VULNERABILIDADE DA POPULAÇÃO  
DE ANGOLA, POR MEIO DA ANÁLISE DE SUA  
CONSTRUÇÃO NARRATIVA EM *OXALÁ CRESCAM  
PITANGAS E É DREDA SER ANGOLANO*.**

Paula Faccini de Bastos Cruz<sup>1</sup>

Esse artigo faz parte de minha tese de doutorado, onde procuramos discutir, por meio do estudo de duas produções cinematográficas angolanas, *Oxalá cresçam pitangas* e *É dreda ser angolano* o entendimento que os autores têm das identidades em seu país, à época das produções. O intuito do trabalho foi de perceber como os criadores nomeiam a si próprios e aos seus conterrâneos, e compreender que traços utilizam na construção de seus discursos identitários. Ao compararmos as duas obras cinematográficas, pudemos analisar como seus autores intuíram o estado de vulnerabilidade em que se encontrava a sociedade angolana no período das filmagens, e, também, como, para eles, este fato é constituinte das identidades em Luanda, identificando traços comuns às duas fontes. Nelas, o luandense apresenta-se como angolano, por isso, muitas vezes, esses dois termos aparecem como sinônimos. A escolha de filmes feitos por angolanos sobre a população de Luanda, capital de Angola, deveu-se ao fato de pretendermos fugir do olhar estrangeiro sobre estes sujeitos, e buscar a autocompreensão, a leitura que estes fazem de si mesmos.

Nesse texto, apresentamos uma análise das construções narrativas de situações de vulnerabilidade da população de Angola, por meio do estudo comparado das duas obras em questão. Levamos em consideração as situações individuais e coletivas de vulnerabilidade, da forma como elas nos são apresentadas nessas fontes. Percebemos que há uma rede, tramas sobrepostas de situações que precisaram ser compreendidas por partes, como a desvinculação sociofamiliar, o acesso à cidadania, o auto reconhecimento nas representações sociais/culturais, a saúde, a doença e a violência a que essas populações estavam expostas. Esses elementos são os indicadores de situações de vulnerabilidade apontados por Castell (2004) e Escorel (2000). Além dos dois filmes citados, utilizamos também as entrevistas feitas com

---

<sup>1</sup> Doutora em História Comparada pela Universidade Federal do Rio de Janeiro. Pesquisadora associada ao Laboratório de Estudos Africanos LEAFRICA/IH/UFRJ.



Ondjaki e Kiluanje Liberdade, autores do primeiro filme, como fontes secundárias auxiliares.

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* inicia-se com um texto em letras brancas, sobre fundo preto, que diz assim:

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.

Em *Oxalá cresçam pitangas* há uma cena em que três jovens conversam em um carro, falando dessa migração interna:

Moça 1: “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”.

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

A região onde hoje é Angola foi habitada por grupos étnicos diferentes, até onde nosso olhar alcança, voltando no tempo. Nas sociedades em que esses coexistiram, em nosso caso, principalmente durante a guerra civil, “é provável que tais divisões interajam com a guerra, mesmo que não estejam na sua origem” (MINTER, 1998, p. 80). Ao longo do tempo, esses diferentes grupos étnicos buscaram proteção nas cidades, por conta dos muitos anos de guerras. Primeiro, a guerra colonial, que provocou “convulsões populacionais”. E depois, a partir de sua independência, em 1975, iniciou-se uma guerra muito mais sanguinolenta, provocando um novo deslocamento das populações. (HODGES, 2002, p.46).

O país possui três grandes grupos etno-linguísticos, sem homogeneidade cultural: ovimbundos, mbundos e bakongos, e outros tantos grupos menores. Os ovimbundos são originários do planalto central e, em 1960, representavam quase 40% da população nativa. Os mbundos são oriundos do centro-norte, e 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. Os bakongos, originários do noroeste do país, ainda durante a guerra pela independência, nos idos de 1961, precisaram refugiar-se na República Democrática do Congo. E, ao fim da guerra de independência, em 1974, uma migração massiva de colonos e alguns angolanos que com eles identificavam-se, andaram em direção a Europa, ajudando a exacerbar as diferenças étnico-políticas. A exemplo dos bakongos, que ao retornarem ao país, na década de 1980, procuraram se fixar, em sua maioria, em Luanda, para sobreviver do mercado informal. (HODGES, 2002). Já 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 e, em 1996, já estariam integrados ao governo. Mas esses conflitos étnicos ainda não haviam se resolvido, quando da produção de nossas fontes.

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)<sup>2</sup>.

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,

---

<sup>2</sup> “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).



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 (2013) também afirma essa característica da cidade, concordando com o depoimento de Ondjaki quando afirma que em Luanda todos sabem quem vem do norte, do sul ou dos outros lugares.

Em maio 1991, foram assinados os chamados Acordos de Paz de Bicesse<sup>3</sup>. Mas os efeitos destes acordos nunca chegaram a ser sentidos e os conflitos retornaram. A guerra civil, que se instaurou então, 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 muitos grupos já viviam um segundo deslocamento.

Como analisamos acima, essa mistura de povos em Luanda, oriundos de todas as províncias do país, deu-se em consequência dos muitos anos de guerra. Uma população que experimentou muitos traumas, sendo posta em situação de extrema vulnerabilidade. 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 (2004) chamou de eixos de vinculação/desvinculação. Seriam dois eixos principais, o sociofamiliar e o econômico-social, indo

---

<sup>3</sup> Acordos feitos entre o então presidente de Angola, José Eduardo dos Santos e o presidente da UNITA, Jonas Savimbi. Esses previam um cessar-fogo monitorado pela Comissão Conjunta Político-Militar (CCPM), composta pelo MPLA e pela UNITA, mediados por Portugal, EUA e URSS. Marcaram-se eleições livres para setembro e a CCPM passaria o controle para quem as vencesse.

da vinculação mais profunda ao abandono, do assalariamento e estabilidade ao desemprego e à marginalização. Entre a total vinculação e o abandono, “há inúmeras possibilidades de vulnerabilidade, precarização, instabilidade, irregularidade, desemprego recorrente, ocasional, cíclico, rendimentos decrescentes e informalidade” (SCOREL, 2000, p. 142).

A estes dois eixos iniciais, Escorel (2000, p.143) introduziu 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 apresentam-se como cidadania plena universal, infracidania 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”. 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 de processos de vinculação e desvinculação 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)”. (SCOREL, 2000, p. 144).

Percebemos que esses eixos se apresentam, enquanto sistemas de significância, muitas vezes sobrepostos ou misturados nas duas obras cinematográficas estudadas.

Então, podemos analisar de que forma a desvinculação sociofamiliar se apresenta em nossas fontes. 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. E,



também um não compromisso com a guerra civil. Um rapaz, chamado Chico<sup>4</sup> conta, de dentro do musseque onde mora:

Meu pai foi caminhonista. Naquela altura, os caminhonistas como passam em várias províncias. 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 regressei, 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”. Parece que as razões da guerra civil eram alheias à maioria da população, no ponto de vista desse personagem. O engajamento das pessoas que o cercavam foi forçado.

Agora, a câmara nos mostra outro mural, 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. Vejamos:

Chico: As tropas da Unita pegavam jovens para lhes transformar nas tropas deles. Eles levam e

---

<sup>4</sup> Chico morava no centro de Luanda, no Bairro Prenda, quando das gravações. Possivelmente em 2014 foi removido pelo governo para uma outra casa, no âmbito de um projeto de reinserção social, muito longe do centro.

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 cave<sup>5</sup>, 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. Chico continua: “De manhã muito cedo partimos. Quando cheguei aqui eu vi que Luanda era uma cidade de muita fome”.

Ainda desta fonte, tiramos outro exemplo do discurso de descompromisso da população para com os ideais da guerra civil. Três *rappers*, que se apresentam num show, em um momento do filme, são também protagonistas e contam suas histórias. Sentados na cama de um quarto, conversam com o entrevistador. 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. Atentemos para o fato de que eles fazem 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.

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, ovimbudos, e umbundos e bakongos, respectivamente, mostrando um ponto vulnerável na relativa paz urbana, que até então reinava. E quem mais sofria era a população pobre.

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 tornava-se ainda mais intensa e generalizada, deixando as populações rurais cada vez mais em situação

---

<sup>5</sup> Cave, aqui, é gruta.



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 de Angola 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 instabilidade.

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

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. Por quê que não estão a te ligar?

Rapaz: Porque a minha mãe morreu, tô com a minha madrasta. 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 [...]. 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 disso?

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 neurais subiram. Sai 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. 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. Por todo o pátio vemos muitas crianças, à toa. O texto que ouvimos é a voz de irmã Domingas, uma mulher franzina, freira católica, que faz um trabalho assistencialista junto à população dos musseques:

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 Prenda<sup>6</sup>, outros vão fazer os negócios para a luta pela sobrevivência. Então, quem fica? As crianças. As crianças é que fazem tudo. [...] A maior parte dessas crianças ou vive com um tio, ou uma tia, ou uma avó, ou um pai. Mas só que toda essa gente, se tu vieres aqui as cinco, seis horas da manhã, a paragem está cheia de adultos. Estão a ir para a cidade.

Crianças que se inserem em estruturas familiares possíveis, mas que, ainda assim, estão largadas nas ruas.

Seguimos nosso estudo, analisando o acesso à cidadania pela absoluta maioria da população. Constatamos que os dois documentários reivindicam esta inclusão, esta cidadania, durante todo o tempo. Por exemplo:

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?

---

<sup>6</sup> Roque Santeiro, Congolenses e Mercado do Prenda eram imensos mercados populares, a céu aberto.

Em *Dreda*, somos apresentados a um artista, “um artista de arte livre”, como o entrevistador o identifica. Seu nome é Shunnoz. Ele fala que sua obra, versa sobre a hipocrisia de uma sociedade que nega cidadania à maioria de sua população. Para ascender 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, ouvimos a censura à ética, ou falta de, da elite, na estruturação da sua sociedade, das relações entre seus estratos sociais.

A reivindicação por cidadania está presente ao longo de todo o documentário *É dreda ser angolano*, como na seguinte cena: um personagem diz; “Antes de tudo, eu sou o Afro...”. A objetiva foca uma vala, que percorre uma longa distância, cheia de lixo. Existem muitas casas pobres, dos dois lados. Continua sua fala “esta é a minha bwala<sup>7</sup>, né? Eh, pá, eu gostaria de mostrar como é que meu povo vive aqui na minha bwala”. Dois meninos aproximam-se, descalços e sem camisa. Outras crianças vão brotando da vala. Segue o discurso: “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. Essa narrativa do filme, construída de texto e imagens, mostra a intenção de nos apresentar à situação de indefensibilidade dos moradores do musseque. Vemos o esgoto saindo de uma parede e, caindo no chão, formando uma grande poça esbranquiçada, onde começa a juntar lixo. Nosso olhar é levado adiante, e vemos uma vala completamente entupida de lixo. A insalubridade nos é exposta de forma crua. O personagem Afro, 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, quer dizer 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, por falta de investimentos.

<sup>7</sup> Bwala, em quimbundo, significa casa, aldeia, comunidade onde se dá o encontro. Disponível em: <[www.bwala.org](http://www.bwala.org)>. Acesso em 26 jul. 2014.

Durante os anos de 1980, a intensificação da guerra civil levou o governo a reduzir ainda mais esses recursos. Já no final dos anos 1990, estatísticas mostravam a estagnação do número de matrículas nas escolas, enquanto aumentava a população em idade escolar.

Dos ingressantes nos estudos, 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 funcionais. (HODGES, 2002)

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 da filmagem, em 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 tornar-se cidadão (HODGES, 2002).

*Oxalá cresçam pitangas* apresenta-nos uma cena de Irmã Domingas fazendo um trabalho assistencialista junto à população da zona da Estalagem (ONDJAKI, 2011). Lemos, numa parede esburacada: “seja bem vindo rua santa esperança”. Texto e imagem estabelecem um paradoxo. Entramos, com a irmã, numa casa grande, onde vemos umas dez fileiras de bancos longos, feitos de tábuas, sobre o chão batido, ocupados por crianças com cadernos na mão. O uniforme é uma camisa de tecido branca, muitas rotas ou rasgadas. Na parede, uma cruz vazada deixa passar luz. Entendemos a importância da presença da Igreja como agente no processo de educação em Angola, nessa narrativa. Assistimos a uma aula onde o professor leciona. A didática e a metodologia passam basicamente pela exposição oral e repetição dos alunos. Num banco bem atrás, a irmã conversa com uma menina que carrega um bebê no colo, sua irmã, de quem cuida. Não vemos livros, apenas um quadro verde bem velho, giz, cadernos sujos e amassados, pontas de lápis. Nossos cineastas apresentam-nos a 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.

Partimos, então, para a análise do reconhecimento nas representações sociais/culturais, como se apresentam nas obras. Esse aspecto é exposto já *a priori*, antes mesmo de entrarmos na análise das construções discursivas das fontes. Há, em Angola, uma imensa dificuldade em se 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* quanto pelos cineastas, acontece pelas vias do mercado informal, segundo depoimentos, sendo a censura 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*, o personagem Shunnoz, poeta, já então muito conhecido em Luanda, mostra ter plena consciência deste processo de exclusão cultural e, por conseguinte, social. MCK é quem o entrevista. É um monólogo cínico, dramático, debochado e longo, mas fundamental em nosso trabalho. Aqui, fizemos uma edição:

Shunnoz: Fizeste-me acordar uma dor antiga, com toda a sinceridade... e eu ainda vejo o sangue do parto quando pego daquelas folhas. Que foi um parto difícil. Ele foi recusado pela sociedade. Ele foi recusado pelos pensadores angolanos. Porque ele falava do cu. Porque o título era 'O cu na poesia'. E o povo olhou pro título, leu o título, 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. [...]

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?

[...] 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.

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. Mas este mesmo órgão do corpo, que tem sua existência negada, nos é apresentado como o caminho para a escalada social.

Nas entrevistas e depoimentos, percebemos a dificuldade de produção e divulgação de cinema e TV. Nos dois documentários, encontramos a falta de espaço para a música produzida por essa juventude. Não existem gravadoras, lojas de venda e nem apoio institucional para essa produção.

Seguiremos nossos estudos, analisando como os temas saúde, doença e violência nos são apresentados nas obras escolhidas.

Em *Dreda*, em uma das entrevistas à população das ruas, encontramos a cena que se segue:

Homem: Afinal, quando você é convescente és precisado toda hora. Que você... és ficar burro... Quando você faz kilapi<sup>8</sup> 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 convescente, né? Então, eu acho que a maioria dos convescentes 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?'

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 inserir este personagem em quase todos os eixos de vulnerabilidade.

---

<sup>8</sup> Comprar fiado.



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 (ESCOREL, 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*. Nas margens da Baía de Luanda, vemos muitos barcos e sob uma lona marrom, armada por quatro varas de madeira, alguns homens abrigados. Um rapaz 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 Bié<sup>9</sup>. A primeira guerra que o Savimbi também acabou da vida dele. Eu tenho dois estilhaços da guerra. Tenho um aqui na cabeça (...)

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

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.

O documentário *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

---

<sup>9</sup> Província de Angola.

cidade, um rapaz conta-nos sua história. Está sentado numa escada no chão, na entrada de alguma loja, fechada, relativamente bem vestido. 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 kwanzas<sup>10</sup> 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 aconteceu muitas coisas. Por exemplo, temos a kandambala, que é a catana<sup>11</sup>. Depois temos um fio, que é o cabo de aço. Além do cabo de aço, temos o purete<sup>12</sup>. 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..."

Aqui, é apresentada a figura da polícia, que deveria estar dando segurança e proteção a esses jovens. Entendemos que os realizadores quiseram nos apontar o contrário, que a polícia de Luanda maltrata essa população desamparada. Seguindo a lógica da hierarquia social, que nos

---

<sup>10</sup> Unidade monetária de Angola, código AOA, símbolo Kz. Cem kwanzas equivalem a dois reais e trinta centavos. Disponível em: <[www.xe.com](http://www.xe.com)> e <[www.wap.economia.uol.br](http://www.wap.economia.uol.br)>. Acesso em 26 jul. 2014

<sup>11</sup> Espada, faca.

<sup>12</sup> Porrete.

foi apresentada anteriormente, a instituição policial aparece tendo como função proteger a elite, no caso os cidadãos, dessa população sem lugar certo na sociedade, sem direito a cidadania.

Segundo nossas fontes, a violência sofrida pelas crianças e jovens na rua não vem apenas desses representantes do Estado, sendo mostrados nas duas películas muitas vezes como 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, escuta-se 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. Pelas entrevistas com os autores, soubemos que 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, que fez a direção de fotografia do filme 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 narrativamente. (ONDJAKI, 2011, p.12).

Numa outra passagem desta mesma obra, *Oxalá cresçam pitangas*, é apresentada outra descrição do grau de marginalização a que essas crianças, desassistidas, acabam chegando. Estamos com os três jovens no carro, passeando pelo centro. Nesta parte da cidade, as ruas são asfaltadas e as casas, antigas. Alguns sobrados sobreviveram de pé. É uma área bastante valorizada. O diálogo surge:

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.

Quanto à saúde, em ambos os filmes as câmaras nos mostram 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 a seguir.



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, o caos consequente. (LOPES, 2012).

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 infraestruturas, como eletricidade, água canalizada, esgotos e recolha de lixo, devido à quase total ausência de planeamento ou investimento nessas áreas periurbanas (HODGES, 2002, p. 52).

Esta poderia ser a descrição literal da paisagem que nos é apresentada nas duas obras selecionadas. A exemplo, numa passagem de *Dreda*, o personagem Afro, que é *rapper* fala-nos do Bairro de Rocha Pinto<sup>13</sup>. Na tela, aparece um letreiro que anuncia: “Aqui há crianças que nunca viram luz”. A imagem nos mostra paredes de cubatas sem revestimento e seus telhados de folha de alumínio. As moradias são precárias e frágeis. Diferente das panorâmicas que dominam a linguagem de *Oxalá*, quando aborda esse tema, *Dreda* coloca sua objetiva dentro do musseque, das paredes e do chão das cubatas e ruelas, num discurso mais direto. Com a equipe de filmagem, chegamos num pequeno pátio onde está uma mulher. Com ela, um menino pequeno. “A polícia fica mais onde tá a iluminação. Na escuridão, a polícia não entra. Já estamos quase há seis anos sem ter luz”. Ouvimos o cineasta perguntando: “Quer dizer, há crianças aqui que nunca viram luz, né? ” 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.

---

<sup>13</sup> 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, Kilolo e Morro Bento.

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 em 2015, muitos não estavam 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 manter-se 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 periurbanos 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 periurbanos, 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, porque 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, é possível



acompanhar com eles a Luanda que querem nos mostrar. Nos prédios, 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 ar-condicionados, as lajes das sacadas são muradas, configurando-se em varandinhas.

Sabemos que nestes enormes prédios não existem elevadores. Esse detalhe nos é apresentado em outro momento, nesse mesmo filme. Os três jovens já citados conversam ao entardecer, estacionados ao lado da Baía de Angola. O rapaz afirma: “Vives no 10º andar, não precisar te dar ao trabalho de descer sei lá quantos degraus para deitar o lixo. Pegas no mambo<sup>14</sup> e lanças da janela”. Outro traço de abandono é exposto: a falta de coleta de lixo, conseqüente 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 edificações 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 vala às vezes é funda, às vezes, bem rasa. 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 do *rapper* 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.” Com esse depoimento, 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

---

<sup>14</sup> Mambo é uma gíria angolana que pode significar muitas coisas. Aqui, apresenta o sentido de *tralha, coisa*.

encontrar um contentor e meterem lixo. É muito difícil. Tás a ver lixo? ”. Como podemos constatar, esse é outro traço comum nos dois documentários, a reclamação sobre a ausência de coleta de lixo. Sobre a água, Afro afirma: “Água aqui, canalização é difícil. Aqui a água é só nos tanques, vem uma cisterna e enche os tanques a malta. ” E, mais adiante, continua: “mas quando a cisterna está mal, nós temos que bazar até lá na Samba”. A pergunta do cineasta, se eles compram água, Afro responde que “Compramos 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.

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 kotas<sup>15</sup> 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, onde afirmam a mesma coisa, a grave falta de água e luz.

Todas essas questões relativas à educação, ao saneamento básico, à violência, à falta de espaço cultural na mídia, experimentadas pela população de Luanda, também nos são apresentadas em *É dreda ser angolano* através da rádio de uma candonga<sup>16</sup>, seu eixo narrativo. Enquanto o veículo se movimenta, os passageiros vão ouvindo o rádio. Logo no início do filme, um letreiro 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

<sup>15</sup> Camaradas. Disponível em: <[www.mwangolé-angola.blogspot.com.br](http://www.mwangolé-angola.blogspot.com.br)>. Acesso em 05 ago. 2014

<sup>16</sup> Vide nota 31.



eixos de vulnerabilidade muitas vezes formam liames, nós difíceis de serem separados.

Muitos são os problemas sociais surgidos a partir dos anos de 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 anos (HODGES, 2002).

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 letreiros de abertura de *É dreda ser angolano*, podemos ler que “Apesar da riqueza do subsolo do país, a população angolana vive em condições de 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.

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. Outros rapazes estão sentados juntos. Ele conta que vivia com seus tios num lugar distante, no golfo, e trabalhava. Mas não sabia ler e escrever, então quis estudar. Na edição, irmã Domingas segue à narrativa do rapaz: “É muito difícil convencer aos doadores que as pessoas precisam. [...]. 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, referindo-se à indiferença das elites para com a situação do povo:

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?

A narrativa imagem/texto segue nos mostrando 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 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 indicar 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.

Em sua fala, Irmã Domingas dá seu ponto de vista. Deveria existir uma política voltada ao desenvolvimento desses bairros, para que tenham condições de sobrevivência decente e de lá não continuem a sair os delinquentes que invadem a cidade. 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 nesse local roubam para sobreviver, por não terem nenhuma outra opção.

O abandono, o descaso do governo, a falta de oportunidade de educação e de trabalho são apontadas como as principais causas 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 privadas de rendimento 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 públicos (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, e conversa com o entrevistador:

A maka<sup>17</sup> é que... o vender aqui... é só vender, assim, com respeito, porque aparece grupo que rouba. É preciso dar dinheiro, sabe? Esse mambo<sup>18</sup> 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, é 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. Podemos entender o trabalho de irmã Domingas, narrado em *Oxalá cresçam pitangas*, como exemplo de esforço de organização comunitária. Eis sua fala: “Agora, a gente pede ajuda a todos à nossa volta. A construção do centro infantil comunitário não ponhas muito caro”, falando ao celular, mas se sabendo filmada, ela segue dizendo que com 15 mil dólares é possível construir o centro. E explica sua importância, que é para que os pais possam sair para trabalhar pela manhã, para que os adolescentes possam estudar.

Percebemos nos dois filmes a cidade de Luanda 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 esquecimento 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

<sup>17</sup> Discussão, confusão.

<sup>18</sup> Transa, lance, jogada.

todas as regiões de Angola, como uma grande colcha de retalhos. E nos falam também de a impossibilidade desse excesso de migrantes regressarem para suas regiões.

Como analisamos, há convergências discursivas sobre todos os aspectos e eixos de vulnerabilidade propostos, apesar das diferenças na forma de construir cada discurso. Ficou-nos clara, também, a forma com a qual a vulnerabilidade é parte constituinte da identidade luandense, assim entendida por esses dois grupos de produtores cinematográficos de lá, que de seus lugares de fala nos permitem um novo olhar, que autoconstrói sua identidade, através da narrativa fílmica.



## **CORPUS DOCUMENTAL**

FAZUMA. *É dreda ser angolano*. Angola, Portugal: 2007, 65 min. DVD.

ONDJAKI & LIBERDADE, Kiluange. *Oxalá cresçam pitangas – histórias de Luanda*. Angola e Portugal: 2006. 62 min. DVD

LIBERDADE, Kiluanje. *Transcrição da entrevista concedida à Profa. Ms. Paula Faccini de Bastos Cruz*, na UERJ, dia 20/09/2013.

ONDJAKI. Transcrição do Afrocine 21/11/2011: *Oxalá cresçam pitangas – histórias de Luanda*. Palestra com Ondjaki e debate com o público. Transcrição: Paula Faccini de Bastos Cruz

## **REFERÊNCIAS**

CASTEL, Robert. *La inseguridad social: ¿Qué es estar protegido?* Buenos Aires: Manantial, 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: Garamond, 2000.

HOBBSAWN, Eric. *Nações e nacionalismos desde 1780*. Programa, mito e realidade. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990. Introdução, pp. 11-25.

HODGES, Tony. Angola. Etnicidade, pobreza e ascensão de uma elite pós-colonial. *Do Afro-Estalinismo ao Capitalismo Selvagem*. Cascais: Principia, 2003.

HODGES, Tony. Angola. Governação: as contradições duma transição incompleta. *Do Afro-Estalinismo ao Capitalismo Selvagem*. Cascais: Principia, 2003.

LOPES, Mário. *Entrevista com MCK, Voz de Angola*, 2012. Disponível em: <[www.centralnlnghola/311.files.com](http://www.centralnlnghola/311.files.com)>. Acesso em 17 jan. 2015.

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

**Recebido em 22/02/2019**

**Aprovado em 23/03/2019**



**P**erspectiva  
**H**istórica

**E  
N  
T  
R  
E  
V  
I  
S  
T  
A**

**E  
N  
T  
R  
E  
V  
I  
S  
T  
A**

**E  
N  
T  
R  
E  
V  
I  
S  
T  
A**

