

DOI: 10.12957/transversos.2021.58763

UM ESTUDO DA CAPACIDADE DE RESILIÊNCIA DA POPULAÇÃO DE LUANDA NO PÓS-GUERRAS – A CONSTRUÇÃO NARRATIVA EM  
*OXALÁ CRESCAM PITANGAS* E *É DREDA SER ANGOLANO* (2006/2008)  
A STUDY ON THE POT-WAR RESILIENCE CAPACITY OF THE POPULATION OF LUANDA  
– THE NARRATIVE CONSTRUCTION IN  
*OXALÁ CRESCAM PITANGAS* AND *É DREDA SER ANGOLANO* (2006/2007)

Paula Faccini de Bastos Cruz

Laboratório de Estudos Africanos do Instituto de História  
da Universidade Federal do Rio de Janeiro (LEÁFRICA/UFRJ) - Brasil  
bastoscruz@gmail.com

**Resumo:**

Este artigo é parte integrante de minha tese de doutorado, intitulada *Vulnerabilidade, resiliência e identidades: construções narrativas no cinema angolano*. No presente trabalho analisamos a capacidade de resiliência desenvolvida pela população de Angola, mais especificamente, de Luanda, no período do pós-guerras. Utilizamos para tanto o estudo comparado de duas produções do cinema angolano contemporâneo, *Oxalá cresçam pitangas* (ONDJAKI, LIBERDADE, 2006) e *É dreda ser angolano* (FAZUMA, 2007). Nessas duas construções narrativas podemos apontar cinco eixos principais de produção e facilitação de resiliência, sejam eles o esporte, as rádios e a pirataria, as artes (música, poesia e cinema, a clandestinidade e a informalidade, e os sentimentos e afetos.

**Palavra-Chaves:** Luanda; Angola; Cinema; Resiliência.

**Abstract**

This paper is an integral part of my Ph.D. thesis, entitled *Vulnerability, resilience and identities: narrative constructions in Angolan cinema*. In the present work we analyze the resilience capacity developed by the population of Angola, more specifically of Luanda, in the post-war period. For this purpose, we did a comparative study of two contemporary Angolan cinema productions, *Oxalá cresçam pitangas* (ONDJAKI, LIBERDADE, 2006) and *É dreda ser angolano* (FAZUMA, 2007). Five main axes of production and facilitation of resilience can be pointed out in both narrative constructions, be they sport, radio and piracy, the arts (music, poetry and cinema), clandestine and informality, and feelings and affections.

**Keywords:** Luanda; Angola; Cinema; Resilience.

Nesse ensaio, apresentamos uma análise da capacidade de resiliência da população de Angola, mais especificamente de Luanda, sua capital, no período imediato ao pós guerra civil. Para tanto, fizemos um estudo comparado das construções narrativas sobre o tema em duas obras cinematográficas: *Oxalá cresçam Pitangas – histórias de Luanda* (Ondjaki e Kiluanje Liberdade, 2006), e *É dreda ser angolano* (família Fazuma, 2007). *Oxalá* narra a vida dos moradores da cidade de Luanda. Através de dez personagens, os realizadores mostram toda a diversidade da população de Luanda, uma cidade construída para ser habitada por 600.000 pessoas, e que, no entanto, na época do filme, já possuía quatro milhões de habitantes<sup>1</sup>. *É dreda*

<sup>1</sup> Baseada na capa do CD do filme.

inicialmente foi pensado para ser uma coletânea de vídeos do Conjunto Ngonguenha's<sup>2</sup>, e terminou se tornando um documentário. Nele, os autores discorrem sobre um dia, passado na cidade de Luanda, através das informações transmitidas pela rádio de um candongueiro: o kuduro, o *hip hop*, entrevistas e outras transmissões. Logo no início do filme, letrados fazem uma rápida síntese da situação de Angola, na época:

Após as lutas armadas motivadas pela Conferência de Berlim em 1884-85 e pela libertação do colonialismo português entre 1960 e 1974, os 26 anos da guerra civil provocaram o deslocamento de 2 milhões de habitantes e terão afectado mais de 4 milhões de angolanos. Desde 1992, Angola rege-se por uma “democracia multipartidária”<sup>3</sup> personalizada na figura de José Eduardo dos Santos e na promessa de eleições livres (*É dreda...*, 2007, 00min12s).

A escolha de filmes feitos por angolanos se deveu ao fato de pretendermos fugir do olhar estrangeiro sobre estes sujeitos, e buscar a autocompreensão, a leitura que estes fazem de si mesmos. Entendemos ser a cidade de Luanda, no período estudado, o epicentro do processo de construção/reconstrução de identidades: uma população há muitos anos exposta a alto grau de vulnerabilidade, mas que tem se mostrado forte e resiliente. Partimos da percepção de como essa capacidade é construída nas narrativas dos documentários que tomamos como fontes, e, também, como objetos. Utilizamos o método comparativo (DETIENNE, 2004, p. 57), para localizar as “placas de coerência”, sistemas de pensamento comuns às fontes, e analisar como foram apresentadas essas situações nos dois discursos. Também, dentro do escopo da História Comparada, migramos com o conceito de resiliência, em diálogo com a área de psicologia (BUSTAMANTE e THEML, 2007: p. 17)<sup>4</sup>.

A cinematografia angolana é testemunha de vários processos de resiliência, como mostram nossas duas fontes, *Oxalá cresçam pitangas* (ONDJAKI e LIBERDADE, 2006) e *É dreda ser angolano* (FAZUMA, 2007)<sup>5</sup>. Definimos resiliência como a habilidade de sobreviver às perdas, de refazer-se psiquicamente após um evento doloroso. É a capacidade de retomar seu “próprio desenvolvimento após uma experiência traumática”. Ela não é uma qualidade estática, como acontece quando se supera uma adversidade, mas, sim, um processo permanente, “constante de

---

<sup>2</sup> Grupo formado em meados de 2001, quando os *rappers* angolanos Ikonoklasta, 'L', Mayanda e Conductor se encontraram em Lisboa.

<sup>3</sup> Originais do texto, as aspas foram colocadas para reforçar a ironia do termo. Na verdade, o período do governo de José Eduardo dos Santos foi de violenta ditadura.

<sup>4</sup> Sobre o diálogo interdisciplinar em História comparada, ver também KAEUBLE, 2005.

<sup>5</sup> Sobre o lugar de nossas fontes na História do cinema angolano, ver CRUZ, Paula Faccini de Bastos. “Oxalá cresçam pitangas: o documentário na história do cinema em Angola”. *Revista Transversos*. “Dossiê: Áfricas: História, Literatura e Pensamento Social”. Rio de Janeiro, Vol. 06, n.º. 06, pp. 08-35, Ano 03. mar. 2016.

reconstrução que é colocado em marcha, depois do evento traumático.” (ARAÚJO, 2011, p. 11). Como processo, ela se estende por toda a vida, e como é dependente também de fatores externos, relaciona-se com os outros, constrói-se na própria relação, na interação. Entendemos como trauma “um impacto externo que deteriora de maneira permanente o universo psíquico por um longo tempo”. (CYRULNIK, 2009, p. 48). Analisamos os vários tipos de traumas vivenciados por essa população em outro artigo (CRUZ, 2019, pp.189-217). No presente ensaio, nos dedicamos a estudar como determinados fatores corroboraram para permitir a existência de um processo resiliente na sociedade angolana. No estudo comparado de nossas fontes, encontramos cinco placas de coerência: o esporte, as rádios e a pirataria, as artes, a informalidade e as vinculações afetivas.

### 1. O esporte

Entre esses elementos que colocam o indivíduo interagindo com outros sujeitos, fortalecendo o sentimento de pertença, está o esporte. Este dado nos é mostrado em ambos os filmes. Em *É dreda ser angolano*, já no letreiro de abertura, podemos ler que:

a equipa angolana de basquetebol, ganhou 8 Campeonatos Africanos desde 1989, participou em 5 fases finais do Campeonato do Mundo e tem marcado presença em todos os Jogos Olímpicos desde 1992, proporcionando algumas razões para o povo angolano sorrir (É dreda..., 2007, 00min20s).

Em outro momento, Afro, um dos personagens desse filme, está dentro de uma enorme vala de esgoto. Ele relata que, ali, muitas vezes, joga futebol, e que para isso precisa tirar o lixo. Podemos perceber o movimento de reutilização criativa, de ressignificação do espaço. O futebol, apesar do lixo, vai abrindo seu espaço de interação, de convivência, do brincar e do riso. Naquele contexto, qualquer lugar é bom para se jogar bola.

Em *Oxalá cresçam pitangas*, o esporte também aparece já nos primeiros *frames*, com a imagem do pátio de um prédio velho, e nele a tabela de basquete, enferrujada e com a rede rasgada, onde meninos jogam. Onde encontram espaço, adolescentes reconstituem, com os objetos possíveis, quadras e garrafões. O filme nos leva a refletir sobre a infância abandonada nas ruas e a importância da prática do esporte, nesse momento de reconstrução da cidadania. O personagem Chico reafirma esse entendimento:

Basquete é muito importante. Primeiro porque é um desporto bonito. Segundo, acho que combina conosco. E terceiro, é um desporto, e o desporto faz bem à saúde. E é o desporto que as pessoas têm mais possibilidade de praticar, porque temos várias tabelas aqui na cidade de Luanda. E porque fortalece o corpo. (OXALÁ..., 2006, 16min42s).

Lembramos que, quando da produção de *Oxalá*, a guerra tinha acabado há muito pouco tempo e Angola estava imensamente destruída. Segundo Ondjaki, o governo precisava estabelecer

prioridades. O desporto profissional era muito apoiado, principalmente o basquetebol. Ondjaki (2011) conta que o basquete virou uma paixão nacional, e que a seleção angolana nesta época já tinha sido campeã africana dez vezes, sendo que sete foram consecutivas.

A voz de uma rádio acompanha as imagens que nos são exibidas no filme:

Jovens de ouro: os obstáculos por vocês superados reanimaram e encheram de alegria e orgulho todos os angolanos, independentemente da posição social, partidária, ideológica ou religiosa, de cada um (OXALÁ..., 2006, 16min30s).

É uma referência à chegada da seleção de basquete, vitoriosa no campeonato continental daquele ano (2005). O rádio, na época, era o veículo de comunicação de maior alcance no país. E o locutor segue: “e é com este sentimento de angolanidade e irmandade que devemos caminhar como um só povo e uma só nação para os próximos desafios sócio-políticos” (OXALÁ..., 2006, 17min45s). Acreditamos que seja uma transmissão oficial do governo, pelo tipo de discurso e pela entonação cerimoniosa da voz.

A escolha desse discurso no documentário induz-nos a entender o uso do esporte pelo Estado como um instrumento de reestruturação social, de construção de uma cidadania, de identidade comum ao povo angolano, a “angolanidade”, como define o locutor da rádio. O esporte é caracterizado no documentário como um caminho para a atenuação dos traumas e do caos experimentado ao longo de tantos anos por essa sociedade. Lembremos que esse é o discurso do Estado, visto através do discurso narrativo do documentário.

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

A câmara nos mostra uma grande comemoração popular nas ruas. É a comemoração da vitória da seleção masculina de basquete. Do alto de um caminhão, o time campeão desfila como herói. A batida de kuduro<sup>6</sup> embala a cena do grande engarrafamento, misturada com o som das buzinas. A aparente concordância entre o ponto de vista dos realizadores e o discurso oficial, nesta passagem do filme, se traduz como denúncia, como uma crítica irônica. Mas o entusiasmo

---

<sup>6</sup> Kuduro é um género musical e de dança originário de Angola, que foi influenciado por outros géneros como Sungura e Rap. <https://pt.wikipedia.org/wiki/Kuduro> acesso em 16/06/2021

da população mostrado no filme e a própria festa comemorativa resulta em um sentido de união e de alegria, gerados pela conquista do campeonato, provocando um gesto resiliente em meio a tanta vulnerabilidade.

## 2. As rádios e a pirataria

Os dois documentários apresentam este forte elemento de integração da população da cidade de Luanda: as rádios. Após os Acordos de Paz de Bicesse, em 1991, quando foi criado um novo sistema eleitoral, permitiu-se também a criação de estações de rádio privadas, entre outras medidas, como parte de um movimento para a descentralização do Estado. Este meio de comunicação foi confirmando como o mais popular do país. Econômicas e de fácil acesso, as rádios passaram a servir de veículo de expressão, afirmação, informação, divulgação, de troca de opinião e de valores, enfim, servindo de amálgama para esse processo resiliente que essa sociedade vem vivenciando.

Em ambas as fontes, as rádios aparecem de forma bastante evidente, sendo que, em *É dreda ser angolano*, elas estão presentes em todas as partes, como nas praças, bares, casas e praias. Nosso olhar se encontra dentro do candongueiro<sup>7</sup>, onde a rádio torna-se mesmo o fio condutor da história, tendo a função de personagem principal. Enquanto a câmara leva-nos a passear pelas ruas da cidade, junto com alguns passageiros, escutamos com eles: “Está a sintonizar a rádio Dreda, a rádio mais recente aqui em Luanda. (...) acabamos de escutar o jovem Condutor<sup>8</sup>” (*É dreda...*, 2007, 3min37s). Os passageiros viajam apertados, escutando atentamente as palavras que vão sendo ditas: “na sua homenagem ao transporte nobre de eleição da população de Luanda. De eleição, né? É o único. Onde é que eu já ouvi isso?” (*É dreda...*, 2007, 3min45s). Condutor é extremamente irônico em sua narrativa, uma vez ser o transporte público um dos grandes problemas da cidade. A ironia é um traço de resiliência, uma vez que é capaz de fazer rir das dificuldades, ressignificando-as. A dificuldade permanece ali, apenas passa a fazer parte da vida de outra forma, positivada.

Coquenão<sup>9</sup> justifica sua escolha por construir a narrativa a partir de um programa de rádio, escutado dentro de uma candonga:

O lugar onde todos ouvimos mais música será eventualmente no carro, e o candongueiro é o meio de transporte mais usado em Luanda. (...) Do produtor para o

---

<sup>7</sup> Meio de transporte popular em Angola. Uma espécie de van.

<sup>8</sup> Um dos rappers de maior sucesso à época, algumas vezes, fez parte da formação do Conjunto Ngonguenha, um grupo de *hip hop* angolano. *Dreda* é quase tributo a eles.

<sup>9</sup> Pedro Coquenão é um dos principais realizadores de *É dreda ser angolano*.

condutor, o candongueiro assume-se assim como um influente DJ que atinge centenas de pessoas por dia, com isso, consegue influenciar a divulgação e promoção dos artistas. É um dos atores principais (COQUENÃO, *apud* BAGULHO, 2010).

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

A rádio segue: “... candongueiro, é verdade... lugar de muitas conversas e descobertas. Não só através do CD pirata mais recente, mas também através da sua Rádio Dreda” (É dreda..., 2007, 3min55s). Nesta passagem percebemos que a rádio não apenas nos é mostrada como um espaço de crítica, mas também de divulgação cultural, da renovação trazida pelos mais novos e pelas ruas:

Na emissão de hoje, tem muita música moderna que você só escuta aqui, nesta sintonia. Vamos ter convidado. Shunnoz, Fridolim, Sebem e anônimos como você que têm lugar aqui na Rádio Dreda. Uma rádio feita por gente, com gente, para toda gente. Vai ter ainda reportagem com o indigente K, Keita, Afro, Joel, L e Ikonoklasta<sup>10</sup>. É verdade, é melhor você ficar sintonizado, porque vai bater! Depois do espaço publicitário, continuamos a nossa rubrica ‘a minha bwala’. Todas as semanas aí, as histórias contadas na primeira pessoa. Você, né! Na semana passada estivemos no Sambila com os Turbantes. Esta semana tem aí Afro no Rocha Pinto<sup>11</sup> (É dreda..., 2007, 4mim).

Mas o Estado também segue usando o alcance das rádios. Outro exemplo disso é o noticiário que ouvimos no mesmo candongueiro, em *É dreda*. Desta vez é um apelo da Direção Nacional de Saúde Pública, no sentido de encorajar a população a tomar medidas de prevenção contra epidemias: ferver ou desinfetar a água e alimentos, “evitar o consumo de alimentos vendidos em lugares sem higiene”, lavar sempre as mãos, principalmente antes de comer ou depois de “fazer as necessidades”, varrer casa e quintal, enterrar o lixo, “usar a latrina para fazer as necessidades e mantê-la sempre tapada” (É dreda..., 2007, 10min39s). Enquanto isso as imagens nos mostram as ruas do Rocha Pinto, com crianças fazendo xixi nos muros, as valas negras a céu aberto, a falta d’água, de luz, e toda uma situação de abandono da cidade. As imagens, assim, fazem um contraponto ao noticiário, quase que paradoxal. Inferimos que os narradores quiseram passar a mensagem de que, apesar das palavras, o Estado pouco faz em relação a essa situação.

---

<sup>10</sup> Todos os artistas citados pelo Condutor são conhecidos dos jovens das periferias. *Hip hoppers*, alternativos, fazem parte de uma vanguarda que se apresenta como resistência.

<sup>11</sup> Rocha Pinto, à época, era um bairro de periferia, com alto índice de pobreza, porém com acesso a infraestruturas e serviços. Possuía alta densidade de ocupação das casas e com muitos migrantes de outras províncias.

Uma parte muito pequena da população de Angola possuía rádios (33%) ou tevês (9%) em 2002, e quase todos nas zonas urbanas, principalmente em Luanda. O maior alcance destes veículos dava-se pelo seu compartilhamento com os vizinhos, no caso das tevês, ou nos candongueiros, como nos mostram nossas fontes. Praticamente não havia circulação de imprensa escrita. (HODGES, 2003, 132). Como a rádio é mais acessível, segundo Pedro Coquenão, torna-se sua função fundamental ser “um lugar onde todos se podem rever”. Afirma ser essa a razão do Estado não permitir a existência de rádios totalmente livres de censura. Relata existirem “estações do Estado, da igreja e da oposição”, mas também “preciosas” exceções, pelas quais se consegue driblar a censura por um tempo (BAGULHO, 2010). Esses radialistas, ao conseguirem romper com essa barreira e compartilhar suas denúncias, possibilitam aos seus ouvintes o desenvolvimento de um processo de resiliência.

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

### 3. A música, a poesia, o cinema - as artes

Segundo Ikonoklasta<sup>12</sup>, um dos realizadores de *É dreda*, a música em Angola, especialmente o *hip hop*, vem tendo um papel importante como instrumento de contestação. (BEIRÃO, 2012). MCK<sup>13</sup> também compartilha a opinião de seu companheiro de banda, quando, ao falar de suas influências musicais, diz que via no grupo o desejo comum de uma valorização cultural, um desejo de maior integração social. Aponta a criatividade cultural como forma de reverter a condição da opressão.

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

Através desse depoimento, podemos perceber de que forma a rádio, como veículo, e a música, como mensagem, são capazes de romper com um dos eixos de vulnerabilidade, a exclusão cultural. Emissor e receptor ligam-se num mesmo movimento resiliente quando, ao se

---

<sup>12</sup> Henrique Luaty da Silva Beirão, conhecido como Ikonoklasta, é um *rapper* luso-angolano conhecido pelo seu ativismo em prol da liberdade de expressão, democracia e luta anti-corrupção. Licenciado em gestão econômica e em engenharia eletrônica. [https://pt.wikipedia.org/wiki/Luaty\\_Beir%C3%A3o](https://pt.wikipedia.org/wiki/Luaty_Beir%C3%A3o) Acesso em 26 set. 2014

<sup>13</sup> Kotrigipolopongo Nhangá Lwamba, MC Katrogi, MC Kappa ou MCK, é um *rapper* ativista e músico angolano, formado em Filosofia e Direito. É membro do Coletivo Fazuma, realizador do filme.

reconhecerem reciprocamente nas injustiças e traumas cantados, os realocam dentro de si, fazendo deles cultura musical. Indo um pouco mais além, Coquenão afirma ser seu documentário, assim como o *hip hop* que ouvimos na rádio do carro, um veículo de intervenção. Ele entende que a música, o cinema e a arte, de modo geral, “para além do potencial de entretenimento, podem ser ótimas ferramentas para provocares, intervires, expressares preocupações ou exorcizares demônios” (COQUENÃO, *apud* BAGULHO, 2010).

Assistimos em *É dreda* uma cena de campeonato de *rap*, com amplificadores e microfones, sob lonas vermelhas. Sembele, *rapper* conhecido em Luanda, improvisa no microfone: “A guerra acabou, mas continua o sofrimento. Por isso estou a ver o meu povo com pensamento. Quatro de abril, o dia da paz? Nem com isso o povo consegue viver em paz” (*É dreda...*, 2007, 47min32s). Desta forma, o sofrimento nos é mostrado como capaz de se transformar em expressão afirmativa, em arte - *rap*. A câmara nos mostra jovens e muitas crianças assistindo, acompanhando com palmas. Sembele segue: “Eu canto bem pelo bem deste país porque eu sou angolano e conheço a raiz. Angola, Angola, Angola é o meu país” (*É dreda...*, 2007, 48min7s). A reação da plateia nos faz entender que Sembele canta coisas de que o povo gosta, porque se identifica, porque se encontra nela. Através dela ele se insere socialmente, aproveitando os fragmentos, o que restou em termos de cultura e de história, para se criar um significado próprio dentro dessa sociedade.

Em *Oxalá* a música também está presente todo o tempo, e com ela a dança. Enquanto ouvimos *Isto é Angola*, de Hélivio, música que nos introduz o filme, assistimos a uma trilha de imagens, com muitas cenas de danças.

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

Repórter especial MCK, que está com Shunnoz: Shunnoz, tu tens algum nome artístico?

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

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

Shunnoz: Eu tenho seguido a carreira de sofredor profissional. E também sou um dos adeptos da pobreza clássica. E eu acho que a carreira que eu estou a seguir é essa (*É dreda...*, 2007, 34min41s).

Percebemos de que forma a ironia é um dos instrumentos de resiliência, na medida em que tira o sofrimento e a pobreza, por exemplo, do lugar da tragédia. E a poesia funciona como a música, rompendo eixos de vulnerabilidade e positivando as cicatrizes, os traumas. Mas apesar

de seu humor contundente, Shunnoz é levado muito a sério no meio intelectual alternativo de Luanda (BAGULHO, 2010).

#### 4. Clandestinidade e informalidade

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

Um exemplo que os dois filmes assinalam é a falta de eletricidade. Esta não deixou de ser um problema, mas os luandenses deram seu jeito, de forma criativa, e os filmes mostram seus personagens divertindo-se com o fato de estarem driblando um sistema que não os atende como deveria. *É dreda* expressa bem isso, quando nos é apresentada a seguinte cena. Primeiro, aparece o fundo preto, com o letreiro: “Como conseguir luz na bwala<sup>14</sup>”. Depois, há o seguinte diálogo:

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

(...) Eh, pá, isso funciona assim, um vizinho puxa um cabo num sítio, nós também. Pá, vizinho, como é? Nós queremos a luz e não sei quê... e eles dão a luz. Mas também tens que pagar um pouco. Uns trezentos. A ligação, fazemos o seguinte, não há risco, aquilo é isolar o fio com plásticos (o ator faz mímica imitando os gestos de enrolar um fio) e então nós puxamos de um cabo pro outro para nossas casas (*É dreda...*, 2007, 6min5s).

As imagens nos exibem os fios atravessando o céu nublado, bem em cima de nossas cabeças. No poste, eles se encontram num emaranhado. A câmera focaliza o pátio de terra, onde meninos passam por baixo daquele liame. Alguns adolescentes agrupam-se, colados em Afro, atentos às filmagens. Imprimem-se para nós o risco, a pobreza e a falta de perspectiva dessa juventude, que não aparece se ocupando com nada. A câmera, num plano longo, nos expõe uma perspectiva do mar de cubatas<sup>15</sup>, feitas com blocos de cimento e tetos de folha de alumínio, estendendo-se infinitamente. Enquanto nosso olhar vaga pelo lugar, ouvimos Afro a nos contar que lá não existem geladeiras; portanto, nada se pode guardar, porque a luz chega muito fraca.

Também em *Oxalá* essa solução criativa/paliativa dada pela população carente nos é apresentada, tanto em relação à questão da energia elétrica, como à da água e à do sinal de TV. No candongueiro, com o taxista e duas outras personagens, acompanhamos a conversa. Uma das moças conta que na rua da prima os moradores nunca pagam a conta d’água, pois “eles cavaram,

---

<sup>14</sup> "Comunidade", "pedaço", "área".

<sup>15</sup> Barracos.

ligaram já uma cena ali diretamente, sai já água na casa de todo mundo e nunca vem conta” (OXALÁ..., 2006, 6 min3s). Assim também se faz com a conta de luz, mesmo entre casas que fiquem em extremos opostos da rua. Elas compartilham a energia, “é só passar o fio!”. Depois, qualquer um pode pegar um fio e fazer a ligação, mesmo sem pedir autorização aos outros. O problema é que esses “gatos” vão enfraquecendo a transmissão. Às vezes acontece até da caixa de luz pegar fogo. Na sequência do diálogo, sabemos que a transmissão televisiva não funciona de forma muito diferente.

Taxista: Sabes o que que eu acho, até? Que até a própria TPA<sup>16</sup> tem sofrido esses mambos<sup>17</sup>. Acho que o pessoal do Cazenga não assiste a TPA em direto. O sinal da TPA desde ali, das Ingombotas, ou da Maianga, até no Cazenga<sup>18</sup>, pô, até chegar lá, bué<sup>19</sup> de puxadas no caminho, chega lá assim já fraco, já fraquinho. (risos) Chega indeferido. O noticiário de hoje, só vão ver depois de amanhã (OXALÁ..., 2006, 6min18s).

A diferença narrativa entre os documentários está na forma discursiva de cada um, na opção de *Oxalá* mostrar essa resiliência com mais humor, enquanto que *É dreda* elege um discurso reivindicatório mais incisivo.

*Oxalá* nos descreve o roubo como sendo não apenas um ato de violência e criminalidade, mas também como forma criativa de sobrevivência. Em seu depoimento, o intelectual Cornélio Caley<sup>20</sup> comenta com humor que as artimanhas, os golpes são criados e, depois, repassados para todos os cantos, todos os bairros.

Na sequência, MCK relata que atualmente os assaltos são mais inteligentes do que no passado. Antes havia muita violência. “Hoje os bandidos estão a roubar educadamente, alguém chega aqui e quer roubar o fio d’ouro do maninho, e diz ‘com licença, estou a tirar’”. Dá outro exemplo: a devolução do chip na hora do roubo do telefone. “São roubos amigáveis (...) É negociável o roubo” (*É dreda...*, 2007, 51min37s). A seguir, Caley sugere que é preciso tirar positividade disto. E reflete que, se há inteligência na hora de roubar, “também devemos ser bons na ciência, não é?” E lamenta que o Estado não estimule as crianças a estudar, pois da mesma forma que elas aprendem os golpes e artimanhas, poderiam estar aprendendo matemática e outros conhecimentos escolares.

---

<sup>16</sup> Bebida “espirituosa” feita às vezes com “carvão de pilha”, ou seja, ácido de bateria. Disponível em: [www.books.google.com.br](http://www.books.google.com.br) Acesso em 16 set. 2014.

<sup>17</sup> Coisa, algo, assunto. Disponível em: [www.dicionarioinformal.com.br](http://www.dicionarioinformal.com.br) Acesso em 17 ago. 2014.

<sup>18</sup> Cazenga, Ingombotas e Maianga são bairros de Luanda.

<sup>19</sup> Muitas.

<sup>20</sup> Cornélio Caley Licenciou-se em História na Faculdade de Letras de Lisboa, Fez o Mestrado em Estados Africanos no Instituto Superior de Ciências do Trabalho e Empresa ISCTE em Lisboa, onde fez o doutoramento em Sociologia do desenvolvimento. <https://www.ueangola.com/bio-quem/item/45-corn%C3%A9lio-caley> acesso em 18/06/2021

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

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

Na opinião de Ondjaki, seria necessário formalizar essas práticas econômicas, “que na realidade são a maioria”. Exemplifica com o caso das zungueiras<sup>21</sup>, que trabalham no mercado informal. Essas senhoras vendem nas ruas para ter condições de educar seus filhos, ganhar dinheiro para tirá-los da rua e possibilitar que eles estudem (ONDJAKI, 2011). Inferimos que, na opinião de Ondjaki, a descoberta de caminhos criativos para sobrevivência, através da informalidade, transformou a vida dessas pessoas de forma tão positiva que o Estado deveria rever a situação dessas economias paralelas, para que elas se legalizem.

Em *É dreda*, essa situação nos é apresentada de diversas formas. Citamos a seguinte cena: Na rua, MCK, nosso *câmera man*, segue com suas entrevistas. Fitas de DVD (filmes) estão empilhadas na mão de um homem, que está num lugar movimentado. Este homem relata que vende essas mercadorias nas ruas porque precisa trabalhar, ganhar dinheiro, sobreviver. E que na informalidade ganha bem melhor do que em um emprego fixo. Outro homem nos diz que vende filmes piratas, como todos ali. As fitas originais nunca chegam ao mercado.

---

<sup>21</sup> Zungar: vender na rua, de modo ambulante.

Nessas cenas, são divulgados exemplos de funcionamento do mercado informal e são mencionadas algumas razões que levaram as pessoas a essa atividade. O principal problema apontado aí é a má remuneração oferecida pelo mercado formal, quando há esta opção. Podemos constatar esse fato no processo descrito anteriormente sobre a distribuição de filmes. A pirataria, além de ser uma saída econômica, é também um meio difusor da produção cultural, que não consegue entrada no mercado formal. Acaba suprimindo, assim, a falta de estabelecimentos comerciais voltados para o setor. É dessa forma, inclusive, que muitos artistas conseguem driblar a censura.

Os documentários revelam que, até mesmo os meninos que vivem pelas ruas, descobriram maneiras de ganhar algum dinheiro, de sobreviver. Citados nos dois filmes, eles aparecem na função de lavadores de carros, por exemplo. A polícia considera ilegal essa atividade, os prendendo e torturando, quando consegue pegá-los (*É dreda...*, 2007, 7min58s). Porém, quando voltam às ruas, eles insistem na tarefa, pois “é esse trocado” que lhes possibilita continuar sonhando. O título do letreiro que antecede ao fim dessa cena de *É dreda* diz: “Meu sonho é voltar a estudar”. A construção narrativa dessas sequências nos leva a inferir que o investimento nos estudos é uma justificativa para o exercício da atividade econômica informal, essa sim uma estratégia de sobrevivência.

Há uma cena onde a irmã Domingas, personagem de *Oxalá cresçam pitangas*, afirma que as crianças e jovens vão para as ruas fazer qualquer tipo de biscoito para conseguir dinheiro, e lavar carros é o mais comum. Alguns roubam mesmo para sobreviver. Em várias cenas, ao longo do filme, podemos observar engraxates, vendedores de balas e amendoins, sendo que algumas imagens foram feitas como que se estivessem pousando para foto – a imagem parada, enquanto os fotogramas passam. Temos a impressão de ver um catálogo de ocupações criativas, de jovens e crianças. Essa é uma marca de Inês Gonçalves, diretora de fotografia do filme.

Nessa mesma fonte, também nos é apresentado depoimento de Chico, de como através da lavagem de carros ele conseguiu criar vínculos e se inserir na sociedade luandense. Ele nos fala de seu quarto em uma cubata, em um musseque:

Chico: Tudo na vida, o que vem com brilho, é só aquilo que tu trabalhaste honestamente. Isso foi sempre assim. Eu aprendi isso há muito tempo. Porque havia uma altura na rua, em que só lavava carros, minha vida era só lavar carros. Acordava de manhã, transportava água, lavava carro, tanto limpar dentro, aquele pó dentro, como os pneus, enfim, encontrava assim uns trocos, e uns discos, e não mexia. E eu via que cada vez mais, eles não demonstravam, mas cada vez mais tinham confiança em mim (*Oxalá...*, 2006, 45min32s).

Estamos com Chico agora do lado de fora de sua cubata, encostado na parede onde uma cortina de renda branca cobre a porta de entrada. Neste pátio, cheio de bacias plásticas coloridas, ele observa crianças brincando. O filme mostra-nos um ambiente familiar e protegido, apesar dos poucos recursos.

Chico; Fiquei na rua um certo tempo. Acho que foi entre os dez e onze anos. E passei lá os doze, treze, quatorze, quinze. Ao princípio tinha muito medo, mas o tempo foi passando e as coisas foram se familiarizando comigo. Via que...eu vivo isso, então é isso que tenho que encarar como uma coisa normal. E assim foi. Depois o medo passou. Até já havia aquelas atitudes em que via, o outro estão a ameaçar e ele pra se defender...então eu aprendia com os outros. (OXALÁ..., 2006, 46min20s).

Percebemos em seu movimento que não houve a eliminação da adversidade, mas a capacidade de transformá-la, permitindo a modificação de sua situação, a reconstrução de laços com a sociedade. Ele nos conta que, para sobreviver, pequeno, muitas vezes precisou roubar roupas que secavam no varal, porque, quando o tempo ficava chuvoso, fazia frio demais. Mas era muito perigoso, pois, caso fosse pego, o castigo era pesado.

Salientamos que trauma não é destino, pois pode existir uma capacidade no ser humano para se ressignificar, para viver e para se desenvolver, apesar do estresse e apesar da adversidade, os quais poderiam acarretar a possibilidade real de um prognóstico negativo. Portanto, depois de um forte trauma, como a guerra, migração forçada e violência, por exemplo, a pessoa emocionalmente ferida ainda consegue se reestruturar e continuar a vida. Constatamos esse fato em ambos os filmes, em várias passagens. Em *É dreda*, quando Afro fala de sua realidade, afirma essa necessidade de se transformar: “A vida na bwala aqui é bué complexa, sabe. Aqui só vive quem tem jeito e que é esperto. Se não, dá-se mal” (*É dreda...*, 2007, 19min44s). Não há tempo de se encolher e lamentar. No discurso construído em *Oxalá*, ouvimos afirmação semelhante de MCK, na cena em que ele está em casa, com seus dois outros amigos: “Tu tens sempre que inventar maneiras de tu manter teu estilo de vida, de conseguir pagar sempre as tuas contas, e não ficar a calotar<sup>22</sup>, a dever pessoas, e a fazer quilape<sup>23</sup>” (OXALÁ..., 2006, 3m18s).

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

A vida de taxista é muito dura. É um congo por causa das muitas confusões ou turbulências que se vive esta vida de taxista. É bué complicada mesmo... Passageiros, a polícia, o trânsito em si. Acho que só visto, e muita gente tem o hábito de criticar bué esse trabalho, mas às vezes as pessoas não imaginam o esforço que se faz, tipo, pra ter que tirar de um ponto para o outro (OXALÁ..., 2006, 13min34s).

---

<sup>22</sup> Dar calote, não pagar.

<sup>23</sup> Comprar fiado.

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

O *off* continua:

É bué complicado, principalmente pra quem está no volante. Depois os clientes não entendem, muitas vezes mandam-te parar em sítios impróprios mesmo. Às vezes é uma desordem organizada que se procura fazer. Porque a pessoa está a trabalhar, está com o coração na mão, praticamente. A maior parte dos carros que existem cá em Luanda não são licenciados. Então estás a trabalhar e o receio é que vá aparecer um polícia. Ouves com cada palavrões de alguns agentes que o tempo que ficas ali, querendo lhe fazer sentir que ele está errado, perdes dinheiro (OXALÁ..., 2006, 14min.).

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

##### 5. Sentimentos e afetos

A resiliência também possibilita uma resignificação da existência: “Não se trata apenas de ultrapassar a adversidade, mas de transformar uma catástrofe em um catalisador para uma mudança criativa, de forma a conduzir a vida como se essa fosse uma ode à alegria” (ARAÚJO, 2011: p. 6).

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

Araújo aponta a alegria e o humor como comemoração dessa capacidade de se reconstruir que algumas pessoas possuem. Já citamos ao longo desse item sentimentos como a ironia e a criatividade, capacitadores desse potencial. Partindo de uma situação de vulnerabilidade, Shunnoz, personagem/poeta de *É dreda*, relata sua realidade através da literatura, da poesia, com muito humor. Em seu diálogo com MCK, ele nos explica sua “pensologia” e a função da arte, na sua visão. MCK, de boné e camiseta, uma forma de vestir que fomos identificando ao longo da análise dos filmes como sendo uma marca dos *rappers* e dos jovens que com esses se identificam. Shunnoz está com uma camisa social, de manga curta, branca,

contrastando com o padrão da juventude que nos é apresentada, num gesto de total irreverência. Atrás dele há uma casa de cimento rebocada, de janela larga. Estão no município de Ingombota<sup>24</sup>, no bairro chamado Maculusso.

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

Shunnoz: Para mim a arte, para além de ser o que eu vivo todos os dias, mas a arte é o que me rodeia. É o que sinto. É esta projeção que eu vejo na natureza, que eu vejo nos homens, e que eu vejo no universo em geral. A arte para mim é isso... os políticos, os padres, os pastores... (É dreda..., 2007, 18min16s).

Segurando um microfone em uma das mãos e, na outra, folhas soltas de algum caderno, aparentemente a preparação prévia do que iria dizer, continua:

...não deixam de ser artistas, porque eu admiro mais, até pra mim os maiores artistas da terra são os políticos, por terem, de qualquer maneira, uma capacidade artística de ESCULPIR a própria vida de um povo. Eu queria ser político, muito sinceramente, meus caros irmãos. Eu queria ser. Queria saber da onde vem esta arte... o país, o mundo onde eles foram comprar esse dom? Queria mesmo saber, com toda sinceridade do meu coração, porque eu também queria dominar uma população. (É dreda..., 2007, 18min38s)

Shunnoz é mesmo um personagem bastante emblemático desse humor, dessa capacidade de ressignificação das situações de vulnerabilidade dessa sociedade, da qual faz parte. Seu texto está cheio de ironia, cinismo, criatividade, alegria e indignação, em resposta à imposição de um padrão cultural em seu meio, padrão esse com o qual ele não se identifica, ao contrário, é vetado a ele. Pegar a catástrofe e dar um novo significado a ela, fazer poesia disso, se tornar poeta é ter uma atitude resiliente.

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

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

Lembramos que algumas sociedades angolanas são plurimaternais – as mulheres, já presentes emocionalmente, assumem o papel de mães quando estas faltam. O sistema familiar angolano, que tem nas relações de tios/tias e sobrinhos um vínculo muito forte, favorece esse

---

<sup>24</sup>Ingombota é um dos nove municípios que constituem a área urbana da cidade de Luanda. Na parte alta, onde se situa a comuna de Maculusso, é onde existe a maior mistura de construções. As outras comunas que compõem Ingombota são Patrice Lumumba, Ilha do Cabo e Kinanga.

processo de resiliência da sociedade. Kiluanje Liberdade confirma isso quando afirma que “A pessoa está entregue a si mesma e ao seu próximo, ao seu familiar ou amigo, e é isso que a segura. E daí saem os esquemas, os artifícios para sobreviver, é daí que começa a nascer alguma esperança” (CORDEIRO, 2011).

Uma cena familiar de *Oxalá cresçam pitangas* chamou-nos a atenção, um casamento. Em grande plano, uma família está em trajes de festa, seus panos do Congo<sup>25</sup>, trajes femininos elegantes, e os noivos e as damas de honra igualmente elegantes, mas com trajes ocidentais: o noivo de terno e gravata, a noiva de véu e grinalda, com o clássico vestido branco. Enquanto assistimos ao casamento, ouvimos a voz de Cornélio Caley a narrar: “Apesar de estarmos assim, as populações, as culturas todas, convivendo em Luanda, as pessoas ainda vivem cada um a sua Luanda. Isto por circunstâncias exatamente de sobrevivência” (OXALÁ..., 2006, 8min55s). Outra família nos é mostrada casando-se igualmente de véu, grinalda, branco e o rapaz de *smoking*, enquanto seguimos ouvindo Caley: “Então obrigou que cada um encontre sua forma de resistir, de sobreviver. Como? Claro, encostar-se a um tio, a um sobrinho...” (OXALÁ..., 2006, 9min05s).

Em entrevista, Ondjaki nos conta sobre os casamentos. Existem, em Luanda, matrimônios de todos os tipos, de terno e gravata, e outros com panos. Essa variação é determinada por cada família, não tendo relação com o poder financeiro, sendo uma opção estética e cultural. Existem bodas misturadas, nas quais há pessoas vestidas dos dois jeitos. “Luanda é um meio muito misturado, muito misturado” (Ondjaki, 2011). Por esse comentário final, podemos inferir que, para além da escolha estética, há também a questão da pluralidade cultural de Luanda exposta nesta questão dos trajes. Com os casamentos, reconstituem-se novos laços familiares, numa grande festa comemorativa. Um casamento envolve as duas famílias, não apenas os noivos, estreitando os laços afetivos. Percebemos a importância dos tios e das negociações que envolvem o evento, e identificamos essas cerimônias como formas de reestruturação social.

Insistimos em fazer uma distinção entre resiliência e imunidade ou invulnerabilidade: quando há resiliência, existe vulnerabilidade, mas ela é transformada em desafio, em dificuldade a ser vencida. A resiliência é uma consequência da interdependência entre indivíduo e sociedade, podendo ser fundamentada em fatores biológicos, psicológicos, sociais, espirituais e ambientais. Quando há imunidade, podemos identificar quatro fatores de proteção: a redução do impacto

---

<sup>25</sup>Panos típicos da região de Angola.

de riscos, a diminuição das reações negativas a estes impactos, a manutenção da autoestima e da autoeficácia (sucesso no cumprimento das tarefas da vida) e a criação de alternativas para transformar o desfecho em um final feliz. Do contrário, temos a condição adversa: “uma relação entre o indivíduo e o ambiente, que ameaça a satisfação das necessidades básicas e a aquisição das competências para desenvolver papéis sociais de valor” (ARAÚJO, 2011: p. 8). Portanto, a resiliência acontece na presença do risco, produzindo atitudes saudáveis. Porém, ela não evita ou elimina essas situações (BARBOSA, 2011: p. 19).

Tomemos o caso de Chico, do filme *Oxalá cresçam pitangas*. Nesta construção narrativa, a referida personagem conta-nos sua história de vida, de como seu pai, caminhoneiro, conheceu sua mãe no interior de Angola. Devido às guerras, as mães e crianças da região precisaram fugir, procurando proteção em Luanda. Chico fala da fome, da necessidade de se adaptar a uma nova forma de vida, procurar uma maneira de sobreviver. Apesar de tudo que viveu e vive ainda, ele termina sua narrativa com a frase: “Então, hoje em dia, se hoje eu vivo, e sei como são as regras da vida, é graças a Luanda. Então é que, eu gosto, sim, de viver em Luanda” (OXALÁ..., 2006, 13min), revelando ter sido capaz de pegar tudo aquilo que havia em torno de si para transformar em algo positivo, não fazendo do trauma vivido o seu destino. Porém, seu passado não foi esquecido, o registro emotivo das experiências permanece.

Quando analisamos a movimentação de populações para a cidade de Luanda, consequência dos muitos anos de guerra, como é notório tanto em *Oxalá cresçam pitangas* como em *É dreda ser angolano*, podemos perceber a gravidade da situação dos migrantes, que sofrem um traumatismo duplo: quando são expulsos de sua região de origem e quando tentam se inserir em outra cultura, “de acolhimento reticente”. “Perturbações psíquicas e sociais, frequentes nessas populações, diminuem nitidamente quando os imigrantes podem preservar sua língua, suas tradições familiares, e quando há um acolhimento que favorece sua aculturação” (CYRULNIK, 2009: p. 49).

Entre as bases da resiliência angolana apontamos o orgulho de ser angolano. Podemos constatar este orgulho já no título de um de nossos filmes, *É dreda é ser angolano*. Dreda significa “é o máximo”, “é bacana”! A interação entre os grupos da comunidade, a construção dessa pertença, é um fator positivo. “Crenças religiosas, posições políticas, filosofia de vida, o alcance pretendido de um objetivo ou uma meta podem fazer com que indivíduos e grupos reorientem suas vidas” (VERGARA, 2008: p. 5). Em concordância com Vergara, Barbosa afirma que

Os fatores protetores ambientais fora da família incluem experiências positivas na escola, boas relações com amigos e colegas, e relações positivas com outros adultos. (...) Esta rede de apoio social e afetivo, promovida pela família e grupos externos, está relacionada com a percepção que a pessoa tem de seu mundo social, como se orienta nele, e suas estratégias e competências para estabelecer vínculos (BARBOSA, 2011: p 21).

Na cena inicial de *Oxalá cresçam pitangas*, ouvimos a música de Hélio, *Isto é Angola*, uma trilha sonora que é acompanhada de trilha imagética. Percebemos que nem tudo é sofrimento em Luanda, segundo nossa fonte. Todas as cenas de rua nos levam a compreender que, em meio ao caos urbano, vemos uma sociedade interagindo com o que há e com quem está ali – laços afetivos que se reconstruem no cotidiano.

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

Os traumas não são superados, no sentido de que não podem ser esquecidos, estão sempre presentes. A vivência da guerra e suas consequências deixaram sequelas profundas e irreversíveis, uma vez que não é possível restabelecer a situação original. As cicatrizes ficam – telhaços, como diriam os angolanos. Mas é possível ressignificar essas experiências através de formas criativas, de reestruturação social, do restabelecimento de laços afetivos, da canalização para a música e outras manifestações artísticas e culturais. Recolher dos escombros o que sobrou, e partir daí para reafirmar, reconstruir ou construir amor próprio e identidade. E nas duas obras fílmicas, por meio da análise das placas de comparáveis apontadas, pudemos constatar a existência desse movimento resiliente na sociedade luandense.

### Referências Bibliográficas

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

BAGULHO, Francisca. *Angola, é dreda ser angolano*: entrevista via email com Pedro Coquenão, 2010. Disponível em: <http://www.buala.org/pt/afroscreen/e-dreda-ser-angolano> Acesso em 08 jan. 2015.

BARBOSA, Renata Jordani. “Medidas em resiliência”. In: ARAÚJO, Ceres Alves de, MELLO, Maria Aparecida e RIOS, Ana Maria, Galvão. *Resiliência: teoria e práticas de pesquisa em psicologia*. São Paulo: Ithaca Books, 2011, pp. 18-42.

BEIRÃO, Luaty. *Entrevista*, 2012. Disponível em: <http://makaangola.org/2012/07/entrevista-com-luaty-beirao/>; <https://www.makaangola.org/tag/luaty-beirao/page/2/> Acesso em 16 jan 2015.

BUSTAMANTE, Regina Maria da Cunha & THEML, Neide. “História comparada: Olhares Plurais”. In: *Revista de História Comparada*, vol. 1, nº1, julho 2007 <http://www.hcomparada.ifcs.ufrj.br/revistahc/revistahc.htm>

CORDEIRO, Ana Dias. *Angola, o despontar de uma nova geração: o despertar de uma nova consciência*. Disponível em: <http://koluki.blogspot.com/2007/01/angola-o-despertar-de-uma-nova-geracao.html>. Acesso em 11 dez 2014.

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: *Revista Perspectiva histórica*. "Dossiê: cinema africano". Bahia: CEBEP, vol. 8, nº 13, jan-jun 2019, ISSN 2446-9459, pp. 189-217.

CYRULNIK, Boris. “Resiliência, para além do trauma”. In: *Mente cérebro*. São Paulo: Ediouro Duetto, ano XVII, nº 202, novembro 2009, ISSN 1807-1562, pp. 48-51.

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

É DREDA ser angolano. Produção e realização: Fazuma. Angola, Portugal: 2007, 65 min. DVD.

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

KAELBLE, Harmut. “Die Debatte über Vergleich und Transfer und was jetzt?” In: *Connections. A Journal for Historians and Area Specialists*, 08.02.2005 [www.connections.clio-online.net/debate/id/diskussionen-574](http://www.connections.clio-online.net/debate/id/diskussionen-574).

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

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

OXALÁ cresçam pitangas – histórias de Luanda. Direção e produção: Ondjaki e Kiluange Liberdade. Angola e Portugal: 2006. 62 min. DVD.

**Nota da autora:** gostaria de me desculpar com o/a leitor/a, pois muitos dos sites por nós pesquisados foram retirados da internet. Desde aquela época até os dias atuais, os realizadores de *É dreda ser Angolano* vêm sendo vítimas de prisões e perseguições políticas, tendo sua obra, entrevistas e depoimentos censurados.

\*\*\*

#### Sobre a autora:

**Paula Faccini de Bastos Cruz:** Possui graduação em História pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (2004), mestrado em História Comparada pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (2007) e doutorado em História Comparada pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (2015). Atualmente é professor I - História - Secretaria Municipal de Educação do Rio de Janeiro, e professora tutora na EAD Unirio, em História Contemporânea I. Tem experiência na área de História, com ênfase em História Contemporânea, História e Cinema, e História da África, atuando principalmente nos seguintes temas: cinema, cultura, Angola.

\*\*\*

Artigo recebido para publicação em: 29 de março de 2021.

Artigo aprovado para publicação em: 22 de agosto de 2021.

\*\*\*

**Como citar:**

CRUZ, Paula Faccini de Bastos. Um estudo da capacidade de resiliência da população de Luanda no pós-guerras - a construção narrativa em *Oxalá cresçam pitangas* e *É dreda ser angolano* (2006/2008). *Revista Transversos*. Dossiê: Africanizar: resistências, resiliências e sensibilidades. Rio de Janeiro, n.º. 22, 2021. pp. 288-307. Disponível em: <<http://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/transversos>>. ISSN 2179-7528. DOI: 10.12957/transversos.2021.58763

