



# Diálogos

ISSN 2177-2940



## Angola no pós-guerra civil sob o olhar de Kiluanje Liberdade e Ondjaki: Oxalá cresçam pitangas (Histórias de Luanda)

[doi.org/10.4025/dialogos.v27i1.64669](https://doi.org/10.4025/dialogos.v27i1.64669)

Antonio Cesar de Almeida Santos

<https://orcid.org/0000-0002-3176-6362>

Universidade Federal do Paraná (UFPR) Curitiba-PR, BR

E-mail: acasantos1954@gmail.com

Ana Paula Wagner

<https://orcid.org/0000-0001-7252-1911>

Universidade Estadual do Centro-Oeste (UNICENTRO). Irati-PR, BR

E-mail: anapwagner@gmail.com

### Angola in the post-civil war face Kiluanje Liberdade and Ondjaki: Oxalá cresçam pitangas (Histórias de Luanda)

**Abstract:** In this article we discuss the narrative of the documentary Oxalá cresçam pitangas: histórias de Luanda, an Angolan production launched in 2006. We present the representations built by people who give testimonies about themes proposed by the filmmakers, which, by highlighting aspects of daily life in Luanda, in the post-civil war context, indicate their expectations in relation to that city and country. By producing an exercise of mediation between film and our readers, as they come into contact with the filmic narrative through us, it becomes possible to apprehend the meanings attributed by those who made it.

**Key words:** Movies; History; Angola; Luanda; 21th Century.

### Angola en la posguerra civil en la perspectiva de Kiluanje Liberdade y Ondjaki: Oxalá cresçam pitangas (Histórias de Luanda)

**Resumen:** En este artículo discutimos la narrativa filmica del documental Oxalá cresçam pitangas: histórias de Luanda, hecho em Angola y presentado en 2006. Mostramos las representaciones construidas por personas que dan testimonio sobre temas propuestos por los realizadores de la película, quienes, destacando aspectos de la vida cotidiana en Luanda, en la posguerra civil, señalan sus expectativas en relación con esa ciudad y el país. Producimos un ejercicio de mediación entre la película y nuestros lectores, que entran en contacto con la narrativa filmica a través de nosotros, posibilitando que aprehendan los significados atribuidos por los que han realizado el filme.

**Palabras clave:** Cine; Historia; Angola; Luanda; Siglo XXI.

### Angola no pós-guerra civil sob o olhar de Kiluanje Liberdade e Ondjaki: Oxalá cresçam pitangas (Histórias de Luanda)

**Resumo:** Neste artigo discutimos a narrativa filmica do documentário Oxalá cresçam pitangas: histórias de Luanda, produção angolana lançada em 2006. Apresentamos as representações construídas por pessoas que prestam depoimentos sobre temas propostos pelos realizadores do filme, os quais, ao destacarem aspectos da vida cotidiana de Luanda, no contexto pós-guerra civil, indicam suas expectativas em relação àquela cidade e ao país. Ao produzirmos um exercício de mediação entre filme e os leitores deste texto, à medida que estes entram em contato com a narrativa filmica por nosso intermédio, torna-se possível apreender os significados atribuídos por aqueles que o realizaram.

**Palavras-chave:** Cinema; História; Angola; Luanda; Século XXI.

Recebido em: 02/12/2022  
Aprovado em: 20/06/2023

[...] escrevemos história com os conceitos e instrumentos da nossa época  
(SORLIN, 1994, p. 85).

No início dos anos 1930, os professores Jonathas Serrano e Francisco Venâncio Filho publicaram o livro *Cinema e educação*, indicando que os filmes eram um meio para a “aquisição de conhecimento”, especialmente quando a “observação direta” da realidade não fosse possível. Nesse sentido, defendiam os documentários, pois, segundo eles, eram filmes que permitiam “captar uma ‘verdade’ no acontecimento”, ao contrário daqueles que apresentavam uma grande carga de imaginação (FREITAS, 2012, p. 45).

Desde então, muitas mudanças ocorreram na maneira de entender a relação entre cinema e realidade. Neste movimento, foi essencial a difusão entre nós, nas décadas de 1970 e 1980, das ideias de Marc Ferro e de Pierre Sorlin, cujos trabalhos abordavam as relações entre cinema e pesquisa histórica. Um dos aspectos a ser destacado é o entendimento manifestado por Ferro de que “tanto o cinema documentário como o de ficção devem ser objeto de uma análise cultural e social, refutando a ideia de que o primeiro gênero seria mais objetivo e retrataria fielmente a realidade” (KORNIS, 1992, p. 241), como defendiam Serrano e Venâncio Filho. Conforme Ferro (1993, p. 152), “historiadores e filósofos apoderaram-se do filme, ora para mostrar, graças a ele, o que as sociedades não dizem ou utilizá-lo como revelador, ora para analisá-lo como discurso, ou, ainda melhor, como nova forma da expressão do pensamento”. Segundo Eduardo Morettin (2003, p. 32), o historiador francês, no conjunto de sua obra, empreendeu a “busca de uma realidade histórica, permeada com reflexões sobre procedimentos que visam a chegar ao documento autêntico”, de onde se verifica um interesse em tratar os filmes como fontes para produção do saber histórico.

Pierre Sorlin, preocupado em estabelecer uma metodologia para a análise fílmica, defendia que era importante “buscar os elementos narrativos que poderiam ser sintetizados na dupla pergunta: ‘o que um filme diz e como o diz?’” (NAPOLITANO, 2010, p. 245). Assim, para ele, o filme deveria “ser examinado como um trabalho acabado – na sua combinação de elementos visuais e sonoros – e pelos efeitos que produz”, visto tratar-se de uma forma de “representação do real” (KORNIS, 1992, p. 246). Para Sorlin, “as imagens cinematográficas dizem muito sobre as sociedades onde são feitas, sobre o tempo histórico e as condições materiais em que foram produzidas” (ZENUN, 2019, p. 144), ainda que seja necessário considerar que “ao contrário do que se diz frequentemente, a imagem não fala” (SORLIN, 1994, p. 87).

Todavia, conforme Edlene Silva (2012, p. 218), “as fontes midiáticas” detêm grande relevância “para a difusão e eficácia dos saberes históricos”, permitindo analisar “objetos e

conteúdos que invariavelmente formam o imaginário coletivo”. No que respeita à formação de um imaginário coletivo sobre o passado, João Paulo Pimenta *et al.* (2014, p. 6) utilizam o conceito “cultura de história” para designar “*um conjunto de atitudes e valores que se expressam em noções, concepções, representações, conceptualizações, interdições e outras posturas, de uma determinada sociedade em relação a um passado que pode ser considerado como coletivo*” (itálicos no original). Essa “cultura de história”, que permite apreender como os indivíduos de uma dada sociedade “se relacionam com a sua história”, organiza-se também por intermédio de filmes e outros produtos audiovisuais, apesar dos “filmes de temática histórica” apresentarem ambiguidades e que suas narrativas mesclam “temporalidades correspondentes tanto aos momentos em que foram produzidos, quanto aos momentos posteriores em que foram sendo exibidos” (PIMENTA *et al.*, 2014, p. 26).

Hoje em dia, entende-se o cinema, apesar de suas ambiguidades, como um artefato capaz de participar da produção de um imaginário coletivo sobre o passado de uma sociedade, ao contrário de Jonathas Serrano que, em meados dos anos 1930,<sup>1</sup> considerava os filmes comerciais “deformadores da História e responsáveis por ensiná-la de maneira errada, sobretudo quando assistidos por não especialistas” (PEREIRA; SILVA, 2014, p. 323). Como se pode ver, muita coisa mudou nestes 90 anos, especialmente porque, nos anos 1970, o cinema passou a ser um novo objeto da História.

Estes breves comentários sobre possibilidades (e limites) da narrativa cinematográfica têm a finalidade de introduzir algumas considerações sobre o filme *Oxalá cresçam pitangas: histórias de Luanda*, uma produção angolana lançada em 2006. Nosso propósito é o de discutir as representações construídas sobre Angola e a cidade de Luanda, levando em conta aspectos da cinematografia do continente africano. Entendemos, a propósito, que “filmes que retratam países africanos e feitos por africanos” são veículos de “temáticas, narrativas, cultura e estética ainda pouquíssimo divulgadas” entre nós (ARANTES, 2015, p. 11). Nosso interesse em abordar os cinemas africanos, em particular os de língua portuguesa, também leva em conta a posição expressa por Lúcia Ramos Monteiro, na apresentação do catálogo da Mostra *África(s): cinema e revolução* (2016, p. 10):

Apesar de sua incomparável importância histórica e estética, e apesar também de seus estreitos laços com o contexto brasileiro, ainda é muito pouco conhecido entre nós o cinema que surge em meio aos processos de

---

1 Jonathas Serrano publicou, em 1935, o livro *Como se ensina História*, no qual apresentou um capítulo sobre o “cinema no ensino de História”, apontando para as “possibilidades desse novo recurso para a concretização da aprendizagem histórica” (cf. PEREIRA; SILVA, 2014, p. 320). Eduardo Morettin (2003, p. 12), por sua vez, indica que José Honório Rodrigues, em *A pesquisa histórica no Brasil*, livro publicado em 1952, teceu considerações sobre as possibilidades que o cinema poderia oferecer “à pesquisa histórica”.

independência de Angola, Guiné-Bissau e Moçambique, bem como aquele, mais recente, que trabalha a memória do colonialismo português na África e das lutas dos africanos para, utilizando os meios do cinema, libertar-se de séculos de dominação.

## **Cinemas africanos; cinema angolano<sup>2</sup>**

Acoplar o rótulo de “filme africano” a uma obra, por exemplo, pressupõe um gesto de atribuição que situa a dita obra num determinado espaço geográfico e cultural. Mas não podemos esquecer que um filme africano é também um objeto signifiante. [...] A mesma metodologia que preside ao estudo teórico dos filmes ditos ocidentais devem valer também para os filmes dos cineastas africanos (BAMBA; MELEIRO, 2012, p. 10).

O filme *Oxalá cresçam pitangas: histórias de Luanda* chegou ao Brasil alguns anos após o seu lançamento, por intermédio de mostras de cinemas africanos, a partir das quais obteve uma boa repercussão em ambientes acadêmicos. Festivais e mostras de cinema têm um papel de grande importância para a exibição de uma produção cinematográfica para a qual ainda se dá pouca atenção. Conforme Beatriz Leal Riesco (2014, p. 165), dada a “precária difusão comercial” de filmes africanos, eles têm circulado majoritariamente “em cursos universitários e em festivais de cinema”. Desta situação decorre que seus espectadores são, em geral, “educados e instruídos”, tomando contato com os filmes “após a leitura de uma crítica”, ou “por intermédio de um mediador informado”, um professor ou um curador artístico; neste sentido, “a academia assume uma grande importância para a recepção de películas africanas”.

A exibição de filmes africanos no Brasil, até a década de 2010, era muito restrita. Mahomed Bamba (2016, p. 73 e 77) destacou que “muitos eventos com o cinema africano tomam como justificativa alguns princípios da lei 10.639/03. Foi o caso da Mostra Malembe Malembe de Florianópolis e de Manaus”.<sup>3</sup> Segundo Tetê Mattos (2013, p. 125), o que move a organização dessas mostras é o interesse em apresentar aspectos de uma cultura pouco conhecida, em detrimento de valores exclusivamente estéticos. Ou, como afirmam Mahomed Bamba e Alessandra Meleiro (2012, p. 9-10), são “fatores extrafílmicos” que, em sua maior parte, atuam na seleção dos filmes para

2 Não pretendemos discurrir de maneira pormenorizada sobre o(s) cinema(s) africano(s) e o cinema angolano. Nosso propósito é o de oferecer algumas informações ao nosso leitor, para situá-lo em relação ao assunto aqui abordado.

3 A lei 10.639/03 propôs a inclusão de temáticas de História e Cultura Afro-brasileira nos currículos da educação básica. A Mostra Malembe Malembe – que ocorreu em Florianópolis, em 2006 (na Universidade Federal de Santa Catarina e na Universidade do Estado de Santa Catarina), e em Manaus (2008) – foi pensada como um evento voltado “para a exibição de filmes africanos, mas também como uma etapa preliminar dentro de um projeto global que visava a produção de um material videográfico e didático para auxiliar os professores nas suas tarefas do ensino/aprendizagem da cultura africana nas escolas locais” (BAMBA, 2010a).

esses eventos.

Outro aspecto das chamadas mostras de filmes africanos é a falta de consideração da diversidade da cinematografia daquele continente, “visto como um todo, independentemente das idiossincrasias que podem se encontrar nos trabalhos dos cineastas africanos em termos de estilo, de gênero e de temática” (BAMBA, 2010b). Conforme Jusciele Oliveira e Maria de Fátima Ribeiro (2012, p.132-133), os filmes africanos são apresentados a partir de uma “equivocada impressão – para não dizer a sugestão talvez calculada – de que os cineastas africanos participam de um mesmo movimento cinematográfico oriundo de um mesmo e uno país, compartilham das mesmas preocupações políticas, temáticas e estéticas”. Ou seja, os organizadores desses eventos deixam de considerar que a cinematografia africana, como as demais, também está ligada “ao nome, às obras e às escolhas estéticas e estilísticas de grandes cineastas, e, mais particularmente, ao modo autoral como estes realizadores tratam alguns grandes temas da sociedade” (BAMBA, 2012, p. 261).

De fato, dada a pluralidade de “propostas estilísticas e estéticas particulares” utilizadas para tratar das temáticas “comunitárias, nacionais ou transnacionais”, seria melhor falar em cinemas africanos, uma vez que cada realizador “articula estrategicamente as imagens, a música, os sons, as falas e as cores da sua narrativa ficcional e documental” (BAMBA; MELEIRO, 2012, p. 16). Cinema africano ou cinemas africanos são designações ambíguas,<sup>4</sup> ainda que se afirme que “a expressão ‘cinema africano’ seja de uso corriqueiro tanto em festivais de cinema, quanto em produções acadêmicas” (LIMA, 2019, p. 164). Para Maíra Zenun (2019, p. 12), o cinema produzido na África, “embora ele seja tão plural quanto a realidade sociocultural do continente”, apresenta um caráter militante que busca romper com o passado colonial e participar da construção de novas identidades. Essa posição, embora reafirmada por Lúcia Monteiro (2016, p. 10), conforme citação na introdução deste texto, deve ser matizada, como apontam os filmes de entretenimento produzidos pela chamada *Nollywood*.

Ainda mais ambíguo é o termo “cinema negro africano”, expressão utilizada para fazer referência aos filmes produzidos na África subsaariana, que compreende 48 países e é habitada por mais de 500 milhões de pessoas, acolhendo diversos grupos étnicos e apresentando uma grande variedade de línguas nativas, às quais se somam aquelas levadas pelos europeus. Conforme Ventura *et al.* (2020, p. 296), a expressão “cinema negro” vem sendo utilizada desde meados da década de 1960, com o sentido de designar “um posicionamento diferenciado de cineastas diante da representação do indivíduo e da coletividade negra, que refuta um modelo hegemônico reprodutor

---

4 Conforme M. Bamba (2010b), poder-se-ia utilizar a categoria “cinemas da África” para designar a “produção cinematográfica dos 54 países africanos”, referindo-se ao trabalho “de mais de 850 diretores (entre os quais mais de 430 realizadores egípcios) e a um total de mais de 8.800 filmes”.

de uma inferiorização dos afrodescendentes”. Júlio Cesar dos Santos (2013, p. 102) defende que a categoria “‘cinema negro’ é uma resposta identificadora a determinadas demandas históricas, sociais e culturais, nas quais o ‘negro’ sugere uma adjetivação de pertencimento e reconhecimento de uma identidade ‘necessária’”.

Para os pesquisadores de cinemas africanos, foi na década de 1960 que nasceu “um cinema feito por e para africanos” (LEAL RIESCO, 2012, p. 105), com a característica de ser “um cinema engajado, comprometido social e ideologicamente com as lutas de emancipação que agitavam toda a África nos períodos da descolonização”; após as independências, entretanto, “novas prioridades afastaram os governos africanos do seu cinema”, abrindo possibilidades para processos de “cooperação cultural” entre ex-colônias e os antigos países colonialistas (BAMBA, 2010b).

Érika Bastos Arantes (2015, p. 1) afirma que “a produção cinematográfica africana é impressionante”. Esta opinião tem a Nigéria como referência: internamente, *Nollywood*, como passou a ser chamada a indústria cinematográfica nigeriana, só perde em faturamento “para a indústria petrolífera”; internacionalmente, é a “segunda maior indústria em número de filmes produzidos por ano e a terceira em faturamento”, atrás dos EUA e da Índia: “a produção de filmes em *Nollywood* teve início nos anos 1990 e arrecada 250 milhões de dólares por ano, com filmes distribuídos em formato de vídeo/DVD e com uma estética amadora, porém muito popular no país”; o uso de novas tecnologias – gravação em vídeo – permitem uma maior distribuição de filmes especialmente entre países africanos anglófonos, “como Gana, Uganda, República Democrática do Congo, Camarões, Níger e Benin” (ESTEVEES; LIMA, 2018, p. 7 e 10). Outro aspecto importante dessa produção de “filmes populares”, que extrapola as fronteiras ganesas, refere-se à desarticulação de “paradigmas culturais nacionalistas e pós-coloniais que moldaram até então o discurso sobre o cinema africano materializado em filmes, manifestos e discussões acadêmicas” (LIMA, 2019, p. 180), surgindo um cinema voltado ao entretenimento, ainda que filmes com abordagens sociais e políticas continuem sendo produzidos, como é o caso de *Oxalá cresçam pitangas*.

A produção filmica em Angola foi marcada por um longo período de conflitos armados: “os angolanos viveram a maior parte dos anos 1961 a 2002 em guerra” (A. SILVA, 2012, p. 19). Após a independência, obtida em 1975, MPLA (Movimento Popular de Libertação de Angola), FNLA (Frente Nacional para a Libertação de Angola) e UNITA (União Nacional para a Independência Total de Angola), cada qual com a ajuda financeira e militar de países estrangeiros (URSS, Cuba, China, EUA e África do Sul), iniciaram uma desgastante e cruel guerra civil<sup>5</sup>, encerrada após a

---

5 Apesar de alguns autores utilizarem a expressão guerras civis, devido a curtos períodos de paz durante os anos de conflito armado, adotaremos a designação de guerra civil, no singular, para nos referirmos ao período 1975-2002.

morte de Jonas Savimbi, líder da UNITA.

Conforme Paula Cruz (2012a, p. 4), até a década de 1960, a produção cinematográfica em Angola era realizada pelo Ministério da Guerra português: “tratava-se de um cinema português, feito em Angola, e não exatamente cinema angolano. Era ainda o cinema-propaganda, com fins políticos, usado para fortalecer a dominação colonial”. Entretanto, antes mesmo da independência, tem-se notícia de curtas metragens produzidos pelo MPLA, ao lado de outros tipos de obras que buscavam construir uma consciência em prol da independência. Charles Martins (2014, p. 34) aponta que, imediatamente após a independência, houve um expressivo crescimento da produção cinematográfica, com a realização de “filmes com temas destinados à mobilização popular”. Nesse período, as atividades cinematográficas do jovem país ficaram sob a direção de uma cooperativa (Promocine), que atuava em parceria com a Televisão Popular de Angola (TPA), ambas ligadas ao MPLA.

Em 1977 foi criado o IAC (Instituto Angolano de Cinema) que tinha a função de arquivar o acervo filmico produzido pós-independência e regular o discurso político que o cinema angolano seguiria durante décadas seguintes. Com a gestão do diretor Luandino Vieira, em 1978, o instituto encontra uma maior integração com os outros órgãos, isto devido a sua experiência como diretor geral na TPA entre 1975-1978. Nesse mesmo ano, foi inaugurado o LNC (Laboratório Nacional de Cinema) e encerradas as atividades da Promocine que transfere seus bens e integrantes para o LNC. Essa nova estrutura fica responsável pela produção e processamento laboratorial do cinema angolano (MARTINS, 2014, p. 41).

As décadas de 1980 e 1990 foram marcadas pelo recrudescimento da guerra civil e por uma forte crise financeira provocada pela queda dos preços do petróleo, o que fez diminuir o financiamento oficial, ocasionando um retrocesso na produção cinematográfica angolana: “as décadas de conflitos armados que devastaram o país tinham também gradualmente acabado com a sua pequena, porém distinta, tradição cinematográfica, e fez de fato o ato de assistir a filmes algo inacessível à maior parte da população” (SABINE, 2012, p. 43).

Maria do Carmo Piçarra (2020, p. 70-71) também aponta que

[...] depois de 1985 a produção de cinema entrou num impasse, criativo e produtivo, que se prolongou até ao final do milénio e que foi atribuído oficialmente a “razões conjunturais”. A guerra e a decorrente indisponibilidade financeira foram motivos avançados para o desinvestimento no cinema. [...] A produção cinematográfica estagnou quase completamente, muitos dos mais talentosos e qualificados profissionais do cinema e audiovisual abandonaram o sector ou tentaram prosseguir o percurso fora do país. [...] O início do novo milénio e uma nova “arrancada” do cinema em Angola são coincidentes.

---

Antônio M. da Silva (2012), entre outros, oferece uma boa visão geral sobre as guerras em Angola.

Esta “arrancada” do cinema angolano foi marcada pela exibição de alguns filmes que adquiriram notoriedade: *O comboio da Canhoca* (2004), de Orlando Fortunato, enfocando episódio ligado à guerra colonial, *Na cidade vazia* (2004), de Maria João Ganga, situando a ação no contexto da guerra civil, e *O herói* (2004), de Zezé Gamboa, que aborda a situação de um ex-combatente.<sup>6</sup> Neste período de retomada da produção cinematográfica, a política para o setor passou a ser dirigida pelo Instituto Angolano de Cinema, Audiovisuais e Multimídia (IACAM)<sup>7</sup>, organismo criado em 2003, encarregado de fomentar “desde a criação de salas de projeção” até propostas de “leis de incentivos fiscais” (CRUZ, 2016, p. 20).

Contudo, a falta de financiamento para a realização de filmes continuou a ser um sério entrave ao desenvolvimento e consolidação de uma indústria cinematográfica angolana. Tal situação não é específica desse país e a ela se soma a “precariedade de distribuição dos filmes, não só no continente africano, como nos demais” (OLIVEIRA; RIBEIRO, 2012, p. 132), o que transforma os já mencionados festivais de cinema em vitrines nada inocentes dessa produção, pois apesar de se multiplicarem “nos quatro cantos do mundo”, esses eventos internacionais, “que poderiam alavancar o lançamento comercial dos filmes realizados por cineastas africanos, acabam funcionando apenas como única oportunidade de exibição pública” (BAMBA, 2010b). Considerando o contexto europeu das décadas finais do século XX, Dudley Andrew (2016, p. 334 e 335) assinala que os cineastas africanos “parecem destinados a viver como migrantes, indo de festival em festival, de universidade em universidade”, para divulgarem suas obras, ressaltando que, em geral, as negociações para a exibição comercial de filmes ocorrem nesses festivais, premiando a “diferença” contida nas narrativas filmicas.

A indústria do cinema em Angola, ao final da primeira década do século XXI, além de enfrentar “a falência do circuito de distribuição a que acresce a transfiguração dos cinemas em espaços de outra natureza” continuava sofrendo com a falta de apoio governamental. Apesar dessa situação,

[...] a “resistência” dos autores que têm como referência os pioneiros, o trabalho dos realizadores na diáspora, as co-produções, mas também um desejo de participar na produção de imagens, nascido na periferia e marcado profundamente pela linguagem audiovisual – central, assumiu-se, no que se refere à produção de filmes em Angola, sustentam uma vontade de continuar a imaginar cinematograficamente Angola (PIÇARRA, 2020, p. 76 e 77).

---

6 Para maiores informações sobre os filmes mencionados, ver: Bulhões (2014), Piçarra (2020), Sabine (2012) e A. M. Silva (2012).

7 Atualmente designado como Instituto Angolano do Cinema e do Audiovisual (IACA).

Nesta direção, Charles Martins (2014, p. 13) indica que, a partir de 2008, surgiu

[...] uma movimentação popular de cinema independente, composta por filmes caseiros, dirigidos por cineastas amadores, que conseguem uma maciça adesão por parte do público, momento em que a juventude em Luanda volta a consumir a produção nacional de cinema, geralmente através de cópias caseiras dos filmes adquiridos nas ruas a baixo custo.

Esse “cinema independente”, cuja característica é o protagonismo dos jovens, como realizadores e como personagens, procura trabalhar com “formas alternativas de representar socialmente o país, distanciando-se, cada vez mais, do repertório passado”.

A juventude nos musseques<sup>8</sup> utiliza o cinema digital para dialogar com o espectador local e atender o desejo desse público ver seus próprios dramas sociais realizados em produções cinematográficas. Divulgadas nas redes sociais chegam a atingir as diásporas e os estudantes africanos em trânsito pelo mundo. A retomada do cinema angolano dá liberdade de produzir nas ficções as tensões do cotidiano e desejos inspirados pelo imaginário dessa juventude angolana (MARTINS, 2014, p. 14 e 51).

É neste movimento de “retomada do cinema angolano” que podemos situar a produção do documentário *Oxalá cresçam pitangas* tratando-se de um filme que permite abordar em sua narrativa fílmica a história angolana recente, como pretendemos mostrar adiante.

### **Um documentário: histórias de Luanda**

Sem comentários, uma imagem não significa rigorosamente nada (SORLIN, 1994, p. 87).

*Oxalá cresçam pitangas: histórias de Luanda* foi realizado em 2005 e lançado no ano seguinte, em DVD. Kiluanje Liberdade e Ondjaki foram os responsáveis pelo argumento, produção e direção.<sup>9</sup> As imagens foram captadas por Inês Gonçalves, colaboradora constante de Kiluanje Liberdade na realização de audiovisuais. Kiluanje Liberdade fez o registro do som, que foi editado por Inês Gonçalves e Elza Ferreira. As filmagens, em formato *Digital Betacam*, enfrentaram limitações técnicas e financeiras, que impuseram algumas restrições, desde a “escolha das locações” até a quantidade de material gravado: 42 horas em “apenas 27 dias de filmagem” (CRUZ, 2016, p.

8 A palavra tem origem no kimbundo *mu seke*, significando lugar arenoso, sendo utilizada para designar os conjuntos de moradias de construção precária (chamadas *ubatatas*), localizados nas periferias de Luanda.

9 Kiluanje Liberdade e Ondjaki (Ndalú de Almeida) nasceram em Angola (1976 e 1977, respectivamente), mas deixaram o país ainda crianças e viveram no estrangeiro um longo período de tempo. O primeiro trabalha com audiovisuais e o segundo tem carreira na literatura (CRUZ, 2016).

29).<sup>10</sup>

Conforme Paula Cruz (2016, p. 28), a ideia inicial de Ondjaki “era fazer um filme híbrido de documentário com ficção”, no qual seriam apresentadas entrevistas realizadas com alguns moradores de Luanda intercaladas pela leitura de poesias. Esta proposta, contudo, foi descartada, mas a frase “oxalá cresçam pitangas” foi retirada de um poema de Antonio Gonçalves, que havia sido selecionado para o filme.<sup>11</sup> Em entrevista, Kiluanje Liberdade afirmou “terem escolhido esse título por quererem mostrar uma juventude em Luanda sem guerra”; conforme suas palavras, a ideia era que o título transmitisse “uma mensagem de esperança, que é a pitanga, que era um fruto que estava a desaparecer em Angola” (*apud* CRUZ, 2016, p. 28).

Apesar do filme ser identificado como documentário, este gênero não prescinde da elaboração de um argumento e de um roteiro. Apesar da estreita relação entre as imagens captadas pelo documentarista e a realidade, deve-se compreender que o documentário “não é uma reprodução da realidade, é uma *representação* do mundo em que vivemos”; trata-se, assim, “de representar o mundo histórico em vez de inventar criativamente mundos alternativos” (NICHOLS, 2005, p. 47 e 53; *itálicos no original*). De certo modo, um documentário é um documentário porque ele é definido assim por aqueles que o realizam e divulgam e também por aqueles que o recebem (cf. SALLES, 2004, p. 3-4).

A esta aparentemente simples definição, deve-se considerar que a identificação de um determinado filme como documentário passa por uma operação de leitura que se estabelece entre um “Enunciador” e o espectador; uma operação que coloca em “ação um sistema interativo de três actantes: um filme”, objeto a ser lido, “uma instituição”, responsável por propor “um ou outro modo de leitura; e um leitor [ou espectador], que reage à sua maneira às solicitações e instruções das duas outras instâncias” (ODIN, 2012, p. 28-29). Trata-se de uma convenção. Um determinado (tipo de) filme também é chamado de documentário porque ele apresenta “características comuns aos filmes já classificados” assim: ele é definido pelos “filmes que compõem a tradição” deste gênero (NICHOLS, 2005, p. 54).

O documentário ocupa uma posição ambígua e polêmica na história, teoria e crítica do cinema. Se, por um lado, recorre a procedimentos próprios desse meio – escolha de planos, preocupações estéticas de enquadramento, iluminação, montagem, separação das fases de pré-produção, produção, pós-produção etc. – por outro, procura manter uma relação de grande proximidade com a realidade, *respeitando um determinado conjunto de convenções: registro in loco, não direção de atores, uso de cenários naturais, imagens de arquivo*

10 Os letreiros finais do filme identificam os financiadores e agentes que viabilizaram a sua produção; e uma longa lista de “agradecimentos” traz os nomes de pessoas e grupos que ajudaram na realização do filme.

11 (intervalo o tempo como palavras IN CULTAS gênese de saber // OCULTO, cultivo amor (com/sem) // culpa formal, forma-se a // alma, desespirtualiza-se a matéria – oxalá cresçam pitangas // no papel!) (GONÇALVES, s/d).

etc. (MELO, 2002, p. 25; nosso destaque).

Para Cristina Vieira de Melo (2002, p. 29) o documentário gera um “processo ativo de fabricação de valores, significados e conceitos”, visto ele estar marcado pelo “olhar” do realizador, que pode expressar suas opiniões sem precisar “camuflar a sua própria subjetividade ao narrar um fato”. O ponto de vista do realizador faz “com que o documentário se distinga” de outros produtos audiovisuais, tornando-o um gênero cinematográfico que “possui, como qualquer outro, uma estrutura dramática e uma estrutura narrativa” (PEREIRA, 2011, p. 32).

O ponto de vista do realizador expressa-se pelos planos utilizados, pelas tomadas e sequências, pelo som, organizados durante o processo de montagem. O documentarista maneja a mesma linguagem que o autor de um filme de ficção, fazendo escolhas e enquadrando (recortando) imagens. Conforme João Moreira Salles (2004, p. 3), o documentário é resultado de um “longo processo de montagem, da experiência de escolher lentes, de definir enquadramentos e principalmente de descartar, selecionar e inverter horas e horas de material bruto”.<sup>12</sup> As imagens, depois de terem sido captadas *in-loco*, passam pelo processo de montagem, momento no qual a narrativa do filme é estruturada, conformando-a ao argumento delineado pelos realizadores.<sup>13</sup> Deste modo,

[...] imagem e narrativa, quando articuladas pela montagem, tornam-se duas importantes ferramentas para a expressão de um ponto de vista, sendo ele, portanto, sempre uma questão de recorte. Em resumo, o ponto de vista é um espaço de materialização de uma visão que um determinado documentário põe à nossa disposição (SOUZA, 2013, p. 175).

Em vista destas considerações, pode-se dizer que, em linhas gerais, a intenção de Kiluanje Liberdade e de Ondjaki foi a de oferecer uma visão sobre a vida e as expectativas dos angolanos residentes em Luanda, no pós-guerra civil. Como será apresentado, a narrativa do documentário desenvolve-se a partir de entrevistas que expressam percepções sobre alguns aspectos do cotidiano daquela cidade e dos *musseques* instalados nos seus arredores. De certo modo, as palavras de Mark Sabine (2012, p. 47), ao comentar o filme *O herói* (2004), mostram-se adequadas para indicar o cenário da Luanda de *Oxalá cresçam pitangas*:

O filme ilustra claramente como a infraestrutura e ambiente dessa, outrora tão bonita, capital foram severamente comprometidos devido a uma ampla explosão de população não gerenciada, quando milhões de

12 No caso de *Oxalá cresçam pitangas*, as 42 horas de imagens gravadas por Inês Gonçalves geraram um filme de cerca de uma hora.

13 O som, que também participa da narrativa do filme, pode ser captado *in loco*, junto com as imagens, ou gravado em outro momento.

angolanos fugiram do interior minado e devastado pela guerra. A maioria não tinha outra opção além de sobreviver nas favelas miseráveis ou *musseques*, que agora dominavam uma cidade cuja população proliferou de cerca de 750.000 habitantes, em 1975, para uma estimada em 4 milhões, em 2000.

Não obstante a situação descrita acima, a capital de Angola ocupa um lugar preponderante “no imaginário e na vida nacionais”, à medida que,

[...] no período imediatamente anterior à independência ela se tornou um símbolo da resistência ao colonialismo, confundindo-se com as palavras de ordem do MPLA (Movimento Popular de Libertação de Angola), numa ligação que se manteve mesmo após a emancipação, quando um novo projeto para o país começou a se formar (MACEDO, 2006, p. 42).

Todavia, como indicamos, o “novo projeto para o país”, formulado em meados dos anos 1970, entrou em colapso por causa da guerra civil que perdurou até 2002. Milhares de pessoas dirigiram-se para Luanda, gerando uma urbanização desordenada que, devido à integração forçada entre pessoas de diversas regiões do país, impôs alterações nas formas de sociabilidade, especialmente em áreas periféricas marcadas pela pobreza e pela carência de equipamentos urbanos, como é mostrado em *Oxalá cresçam pitangas*, um filme que, como qualquer outro, permite várias leituras.

A leitura que apresentamos do filme de Kiluanje Liberdade e Ondjaki não constitui um comentário crítico, no sentido limitado de avaliar seus aspectos formais e narrativa. Conforme Manuela Penafria (2009, p. 2), a crítica geralmente “coloca de lado as características singulares e a especificidade de cada um dos filmes”, elaborando uma apreciação carregada “de adjetivos que, no nosso entender, poderiam ser aplicados a filmes indiferenciados”. Também não elaboramos, em sentido estrito, uma análise fílmica, ainda que levemos em conta a linguagem utilizada e os conteúdos apresentados, procurando interpretá-lo em sua especificidade. Em linhas gerais, nossa leitura seguiu indicação de Pierre Sorlin, buscando responder às perguntas: “o que um filme diz e como o diz?” (*apud* NAPOLITANO, 2010, p. 245). Neste sentido, observarmos as particularidades deste filme e adotamos “a mesma metodologia” que seria utilizada para a análise de “filmes ditos ocidentais”, levando em conta a maneira de como o filme trata a realidade enfocada, “e como articula estrategicamente as imagens, a música, os sons, as falas e as cores da sua narrativa” (BAMBA; MELEIRO, 2012, p. 10 e 16). Realizamos, assim, um procedimento que procurou identificar, conforme palavras de Marcos Napolitano (2022, p. 29), o “específico fílmico”, o qual se manifesta “no processo de montagem que organiza o fluxo narrativo da obra”.<sup>14</sup>

14 O específico fílmico define-se pela “linguagem fílmica e suas regras de expressão, inscritas dentro da própria história do cinema” (NAPOLITANO, 2022, p. 14).

Como já apontamos, o documentário realizado por Kiluanje Liberdade e Ondjaki insere-se naquele contexto de retomada do cinema angolano, ainda que, conforme suas declarações, tenham enfrentado inúmeras dificuldades para a sua realização. Antes de abordarmos a narrativa de *Oxalá cresçam pitangas*, queremos apresentar um rápido comentário acerca do filme ficcional *O herói* (2004), ao qual já fizemos referência. Mark Sabine indica que o diretor Zezé Gamboa, interessado em registrar “a sistemática disfunção econômica e social da Luanda pós-conflito”, utilizou-se do “drama exemplar de um heroico homem comum”, deixando este objetivo “claramente delineado na sequência de créditos de abertura do filme”. Esta sequência inicia com um “plano aéreo que varre as *musseques* de Luanda [...], encostadas aos empreendimentos de luxo que abrigam a elite do MPLA”. Ainda nas cenas de abertura do filme, é mostrada “uma rápida sequência de planos seguindo a ação de um jogo de basquete da gangue de Manu<sup>15</sup> em uma quadra ao ar livre improvisada”. Ao final da apresentação dos créditos,

[...] Manu abandona o jogo (o qual, como sendo o mais popular esporte de Angola, torna-se um símbolo potente da aspiração de um garoto que quer escapar da pobreza) e é enquadrado no plano panorâmico que fecha a sequência, capturando uma vista panorâmica a distância do centro da cidade, da beira-mar e das luxuosas casas na ilha de Luanda (SABINE, 2012, p. 52).

O mesmo expediente – o de condensar o argumento do filme em suas imagens iniciais – foi utilizado na sequência de abertura de *Oxalá cresçam pitangas*, que traz uma música de fundo – *Isto é Angola* –, na voz do cantor angolano Héliúvio. Após um letrreiro com os nomes dos realizadores, aparece uma quadra de basquete vazia, localizada entre prédios de apartamentos, que logo é ocupada por alguns jovens. Um corte rápido traz a tomada de alguns táxis em movimento e pessoas caminhando em uma rua. Novo corte e aparecem jovens e crianças que carregam latas cheias de terra. A cena seguinte mostra três moças e um rapaz que conversam em uma área de aparência rural; de repente, elas saem correndo para alcançar um ônibus que passa pela estrada. Um novo corte e temos a imagem de duas mulheres idosas sentadas, que conversam; suas roupas contrastam com as dos jovens mostrados antes. A cena seguinte traz duas meninas dançando na carroceria de uma caminhonete<sup>16</sup>; em uma janela do veículo aparece uma religiosa, irmã Domingas<sup>17</sup>, uma das entrevistadas<sup>18</sup> do filme. O jogo de basquete retorna, seguido de uma tomada mostrando um jovem

15 No filme, Manu é “um adolescente órfão, esperto, porém problemático” que, “crescendo em meio à miséria das *musseques* [...], cai inexoravelmente numa vida de crimes” (SABINE, 2012, p. 49).

16 A caminhonete é a utilizada pela produção do filme.

17 A irmã Domingas é responsável por uma instituição de assistência a crianças e jovens localizada na região da Estalagem, bairro periférico de Luanda.

18 Dizemos que as pessoas foram entrevistadas, mas os realizadores não aparecem fazendo as entrevistas, formulando perguntas. Contudo, percebe-se a presença deles nos instantes em que as pessoas entrevistadas fazem suas declarações olhando para um interlocutor fora do campo enquadrado pela câmera.

controlando uma bola de futebol em um espaço aberto. Em seguida, aparece outro entrevistado, o motorista de táxi Joel Dorivaldo<sup>19</sup> em seu veículo. Novo corte e temos uma rápida sequência de imagens de crianças, moças e rapazes em diversas atividades. Volta a imagem do táxi, que está ocupado por mais duas entrevistadas, Catarina da Costa (Manucha) e Indira Mateta (Olissassa).<sup>20</sup> De dentro do veículo em movimento, a câmera mostra uma paisagem de casas, pessoas e carros. A música termina e aparece um letreiro com o nome do filme.

### “É *dreda* ser angolano”<sup>21</sup>

*É dreda ser angolano / ter sofrido no tutano / mas mesmo assim ter chegado aonde chegámos / é dreda ser angolano / viver num país cobiçado / só temos a infelicidade de não termos dirigentes ajuizados / [...] (apud LÁZARO; SILVA, 2016, p. 57).*

Além de sermos apresentados a algumas das pessoas que protagonizam o filme, a sequência de abertura também traz os temas abordados: o esporte, os jovens, as crianças, a cidade de Luanda e, por extensão, Angola, pois, como declara o sociólogo Cornélio Caley, outro entrevistado, “Luanda, hoje, representa um pouco de toda Angola [...]. Luanda é a cidade amostra de Angola [...], porque todas as comunidades por causa do conflito armado estão aqui”.<sup>22</sup> Esta percepção, de Luanda “ser considerada a imagem símbolo de Angola”, é recorrente; como assinala Tania Macêdo (2006, p. 54), “a literatura ali produzida, que focaliza seus bairros, ruas, becos e numerosos logradouros, propicia uma leitura da capital como metonímia do país”.

Os conflitos armados, ainda que não sejam referidos expressamente na abertura do filme, acabam sendo mencionados durante o documentário: Cornélio Caley se refere aos “últimos três anos de paz” e outro entrevistado, Francisco Luís Adão<sup>23</sup>, faz referência a um episódio que

19 As pessoas entrevistadas não são identificadas quando surgem nas cenas. Apesar da falta desta identificação formal, seus nomes aparecem em um letreiro no final do filme e, a partir de um cruzamento de informações bibliográficas e de *websites*, foi possível relacionar os nomes às pessoas.

20 Joel Dorivaldo, Catarina da Costa e Indira Mateta vão constituir um núcleo narrativo, aparecendo juntos em diversas sequências.

21 A frase, que pode ser traduzida por “é o máximo ser angolano”, é o título de uma música do grupo de *hip-hop* Ngonguenha, formado por Ikonoklasta (Luaty Beirão), Keita Mayanda Revú e Leonardo Wawuti (os dois últimos participam do filme *Oxalá cresçam pitangas*). No contexto da música, percebe-se que a frase é revestida de ironia.

22 Apesar de referências à diversidade étnica encontrada em Luanda, ela não parece ter sido contemplada, de forma cabal, na escolha das pessoas entrevistadas.

23 Francisco Luís Adão (Chico), morador em um *musseque*, se apresenta como um sobrevivente das ruas. Em entrevista transcrita por Paula Cruz (2012b, p. 249), Ondjaki fala sobre ele: “saiu de uma zona de guerra e chegou a Luanda. Ele viveu alguns anos na rua, e hoje [2011] ele é uma pessoa que está no segundo ano da faculdade. Isso não acontece com toda gente, não é? Mas é uma pessoa, por exemplo, que tem a guerra como fator endógeno. Hoje ele é um cidadão de Luanda, mas a guerra mudou completamente a vida dele”.

presenciou quando criança: militares da UNITA raptando jovens (moças inclusive) para serem treinados como soldados. Seu depoimento em *off* é ilustrado pela imagem de um mural que mostra soldados em posição de combate no meio da mata.

Outro tema destacado no filme é a música, pela trilha sonora e pela presença de três *rappers* que são entrevistados: MC K, Keita Mayanda Revú e Leonardo Wawuti. Além das pessoas já mencionadas, também foram entrevistados um jornalista, José Luiz Mendonça, e dois jovens, que não foi possível identificar, abrigados na instituição dirigida pela irmã Domingas.

A narrativa do filme, organizada no momento de edição do filme e que segue, em tese, o argumento originalmente elaborado, está construída a partir de declarações das pessoas entrevistadas. Os temas abordados vão aparecendo em blocos, como se constituíssem unidades narrativas, ainda que, em alguns momentos, sejam intercalados por comentários acerca de tema diverso daquele que estava sendo apresentado. Apesar de considerarmos que os músicos, o sociólogo e o jornalista pudessem ser conhecidos do público, a não identificação das pessoas entrevistadas quando aparecem nas cenas sugere que os realizadores procuraram organizar o documentário em torno de indivíduos que poderiam ser vistos como exemplares ou representativos, “na suposição de que podemos entender características culturais maiores entendendo o comportamento individual” (NICHOLS, 2005, p. 47). Ainda sobre as pessoas entrevistadas, Ondjaki informou que algumas delas eram conhecidas dele e de Kiluanje Liberdade e que “essas foram trazendo outras pessoas” (apud CRUZ, 2012b, p. 248).<sup>24</sup>

Em momento anterior, referimo-nos às dificuldades enfrentadas para a realização do filme, que só permitiram a gravação de 42 horas de imagens, em “27 dias de filmagem” (CRUZ, 2016, p. 29), o que deve ter ocorrido entre os meses de agosto e setembro de 2005. Em uma cena gravada em uma sala de aula da instituição dirigida pela irmã Domingas, aparece a data de 16 de setembro de 2005, no quadro de giz. O período de filmagens também está assinalado por um evento captado pelos realizadores, o qual, talvez, não estivesse previsto no argumento/roteiro: em dado momento, temos alguns jovens em uma praça, treinando futebol sob a orientação de um técnico; enquanto treinam, ouve-se um discurso transmitido por alto-falantes instalados na praça saudando a seleção nacional de basquete, que havia sido campeã africana, “pela oitava vez”,<sup>25</sup> em jogo ocorrido no final do mês de agosto daquele ano.

Ainda em relação a este evento esportivo, uma sequência mostra uma cena noturna na qual uma rua está tomada de grande algazarra: pedestres e ocupantes de vários veículos desfilam

---

24 Em uma cena, o *rapper* MC K e o motorista de táxi Joel Dorivaldo aparecem juntos, sem que esta proximidade entre eles tivesse sido sugerida anteriormente.

25 O discurso apresenta um forte componente político, destacando as ações coletivas, inerentes ao jogo de basquete, para o enfrentamento das dificuldades.

festejando os jogadores campeões de basquete. Muito provavelmente filmar este desfile não fazia parte dos planos iniciais de Ondjaki e Kiluanje Liberdade; mas, afinal, “a impossibilidade de controlar a situação e as pessoas é o que faz o documentário ser como é” (TROMBINE *et al.*, 2019, p. 10). Uma situação semelhante, na qual ocorre uma interferência imprevista, acontece na cena em que o *rapper* MC K e o taxista Joel Dorivaldo estão em um quarto, na casa do primeiro, falando sobre a vida noturna da cidade e os namoros: de repente, toca o telefone celular interrompendo a exposição do assunto e, após um rápido diálogo, MC K diz “perdi-me!”, fazendo menção ao que estavam falando. Em seguida, ocorre uma nova interrupção: ouve-se a voz da mãe do *rapper* perguntando sobre a chave da porta da casa. O *rapper* e o motorista esboçam um sorriso em direção à câmera.

Não obstante estas situações imprevisíveis e inesperadas, as imagens e os sons foram organizados no momento de edição do filme, de acordo com a narrativa proposta pelos realizadores. No caso do desfile saudando os jogadores de basquete, ao final daquela sequência, que mostra as pessoas extravasando alegria, ouve-se, em *off*, a voz de Cornélio Caley dizendo “isso, na vida comum, na linguagem comum, é a identidade angolana!”. Apesar da declaração inserida junto às imagens fazer sentido, não há evidência de que ela, quando foi expressada, se referisse àquela comemoração em particular.

Em relação aos locais nos quais as entrevistas e imagens foram gravadas, algumas pessoas são filmadas em diferentes cenários. Os amigos músicos aparecem montando o espaço de um show e, depois, eles estão em ambientes domésticos; as duas amigas e o taxista também aparecem em cenários diferentes: elas estão sempre juntas, mas o taxista aparece isolado, quando ele sai de sua casa e segue dirigindo por um trânsito caótico. São situações que denotam que suas entrevistas foram realizadas em locais e dias variados, o que não acontece com Cornélio Caley e com José Luís Mendonça: ambos aparecem sempre no mesmo ambiente e com as mesmas roupas. Francisco Luís Adão foi filmado no interior de sua casa e em terreno contíguo a ela, com a mesma roupa. Por sua vez, as imagens da irmã Domingas parecem ter sido captadas em um único dia, apesar de terem ocorrido em momentos e locais diferentes.

Um aspecto peculiar do filme é o uso frequente de locuções em *off*; muitas vezes, esta técnica serve para ligar as declarações a imagens especialmente distantes da pessoa que fala, como foi apontado na situação descrita acima, em que uma declaração de Cornélio Caley é utilizada como se fosse um comentário ao desfile em homenagem aos jogadores de basquete. A importância deste esporte para a sociedade angolana é manifestada diversas vezes, e sua presença na sequência de abertura do filme evidencia esta relação, que também foi destacada, como indicamos, por Mark Sabine (2012, p. 52), quando comentou as cenas iniciais de *O herói*: o basquete, “sendo o mais

popular esporte de Angola, torna-se um símbolo potente da aspiração de um garoto que quer escapar da pobreza”. De certo modo, esta situação acaba ilustrada por Francisco Luís Adão, que tem um poster do ex-jogador Shaquille O’Neal pendurado na parede de sua casa e discorre sobre os benefícios da prática desta modalidade esportiva. Em outro momento, em que rapazes e moças movimentam-se à noite em uma praça, a música “É *dreda* ser angolano” ocupa a trilha sonora, e um de seus versos faz referência ao sucesso de Angola no basquete: “é *dreda* avacalhar o continente inteiro com triplos e lançamentos certos”.

O filme começa e termina com música; é ela que, em geral, mobiliza os jovens e serve como expressão de crítica social, como mostrado no show organizado pelos *rappers*.<sup>26</sup> MC K, Keita Mayanda Revú e Leonardo Wawuti aparecem em várias cenas: logo após o letreiro com o nome do filme, uma imagem estática mostra o céu de Luanda recortado por alguns altos edifícios e, em seguida, os dois primeiros surgem subindo uma escadaria e preparando um salão para uma apresentação de *hip-hop*, cujas cenas são mostradas mais adiante no filme. Em *off*, o jornalista José Luís Mendonça diz que “Luanda é o maior parque de diversões do mundo”, definido pelo trânsito, pelos “candonguistas”<sup>27</sup>, e pelo “barulho”, as “batucadas”. Em outro momento, Cornélio Caley, enquadrado em primeiro plano, destaca a importância da música e do esporte para “aquilo que os angolanos querem ser”. Este comentário é utilizado para trazer imagens do local que estava sendo arrumado por Keita Mayanda Revú e MC K, no início do filme; o salão está cheio de jovens (Catarina da Costa e Indira Mateta, inclusive) embalados pelo ritmo e poesia dos *rappers* que se apresentam. Uma outra sequência mostra os três *rappers* em um cômodo, olhando para a câmera e falando sobre a música angolana.

As moças e os rapazes também falam sobre relacionamentos afetivos e suas expectativas em relação aos parceiros e às parceiras, como naquela sequência já mencionada na qual MC K e Joel Dorivaldo estão conversando e são interrompidos por uma chamada telefônica feita por uma “amiga” do *rapper*; o mesmo assunto é abordado pelo grupo formado por Joel Dorivaldo, Catarina da Costa e Indira Mateta, que diz: “os homens de Luanda são mulherengos, sim, mas também as meninas em Luanda são muito atiraditas”. Keita Mayanda Revú também fala sobre relacionamentos amorosos, assim como Manucha e Olissassa (como se tratam) que, ao final do filme, conversam ao som de uma versão instrumental da música *Carinhoso*, de Pixinguinha.

As pessoas entrevistadas falam de suas vidas, de seus anseios (“não quero morrer dirigindo

26 Sobre o espaço ocupado pelo *hip-hop* e a militância dos *rappers* em Angola, ver Lázaro e Silva (2016).

27 Paula Cruz (2015, p. 84) informa que “a palavra candongueiro é usada para designar o veículo e também quem o conduz”; no caso, “candonguista” é uma variação do termo candongueiro, e faz referência aos motoristas das lotações (táxis) que ocupam as ruas de Luanda: vans pintadas nas cores branco e azul. Conforme o motorista de táxi que aparece no filme, Joel Dorivaldo, “60% ou 50% dos automóveis em Luanda são táxis”.

táxi”, diz Joel Dorivaldo) e, alguns, de como chegaram a Luanda: Francisco Luís Adão e de um dos rapazes abrigado na instituição dirigida pela irmã Domingas. Apesar de diversas narrativas que expressam um tom pessoal, o olhar dos realizadores do documentário está voltado para Luanda, “a melhor cidade do mundo”, nas palavras do motorista de táxi, porque ela “não tem regras”.

Segundo Cornélio Caley, por causa das guerras, a população de Luanda havia passado de “500 mil habitantes, um milhão, para cinco milhões de habitantes”;<sup>28</sup> situação que gera uma reclamação de Indira Mateta, a de que “há muita gente” na cidade, “gente a pedir”. Mas, se essa concentração de pessoas provoca problemas, também transforma a cidade em fonte de inspiração, pois, para José Luís Mendonça, ela, marcada pelo “caos”, torna possível criar várias histórias: *histórias de Luanda*, como registrado no subtítulo do filme. Conforme Cornélio Caley, “cada um vive a sua Luanda”; esse comentário, em *off*, surge sobre imagens que mostram diversos casais, ao ar livre, fazendo suas fotos de casamento, em meio a seus parentes. Aparentemente, esta sequência também faz parte daquelas situações não previstas, mas aproveitadas pelos realizadores do filme.

Como já nos referimos, Kiluanje Liberdade afirmou que a frase escolhida para o título do filme – *Oxalá cresçam pitangas* – deveria transmitir “uma mensagem de esperança” (*apud* CRUZ, 2016, p. 28). Nesta consideração, parece-nos que o tema mais sensível do documentário é a situação das crianças que vivem nas periferias de Luanda; um assunto marcado pela presença e declarações da irmã Domingas.

Apesar do tema ser apresentado nas cenas de abertura do filme, com a imagem de crianças carregando baldes cheios de terra, podemos perceber uma transição na narrativa do filme. Até a metade dele, a atenção estava mais voltada para os jovens, a música e o esporte. Então, Keita Mayanda Revú e MC K aparecem falando de quando eram crianças, das brincadeiras, mas também da ostensiva presença militar nas ruas. Em *off*, MC K narra uma passagem, em que ele, quando criança, havia ido “apanhar peixinhos” e que foi interpelado por militares; enquanto a narração prossegue, temos uma tomada de alguns barcos ancorados na baía de Luanda e, em um deles, duas crianças, uma menina e um menino, entretêm-se em pescar. De certa forma, essa imagem das crianças na pequena embarcação, assim como outras semelhantes (como a que mostra o céu de Luanda logo após a sequência de abertura), intercaladas às entrevistas, servem para alterar o ritmo da narrativa, criando um distanciamento.

Após esta cena das crianças no barco apanhando “peixinhos”, vemos a irmã Domingas caminhando por uma rua de terra, acompanhada de duas crianças; uma menina mais velha,

---

28 Os dados populacionais de Luanda, dada a falta de recenseamentos, são bastante imprecisos; em passagem anterior, Mark Sabine (2012, p. 47) indicou que, entre 1975 e 2000, a cidade passou de 750 mil para cerca de 4 milhões de habitantes.

aparentemente com cerca de 10 anos de idade, carrega nas costas um bebê. Estão andando em direção a uma sala de aula na instituição dirigida pela religiosa, onde diversas crianças acompanham as explicações do professor. Um pouco depois, a imagem mostra um grupo de crianças em um terreno de terra batida; algumas delas, meninas e meninos, com bebês nos braços; outras estão com cadernos e livros nas mãos. Também aparecem crianças brincando, enquanto a voz em *off* da irmã Domingas fala sobre o lugar e sobre o cotidiano dos adultos que passam os dias fora de casa, trabalhando: “as crianças cuidam das outras crianças”, diz ela.

Em contraponto a estas imagens, a religiosa e outras pessoas entrevistadas referem-se a episódios de violência e a roubos praticados por grupos de crianças. Segundo a irmã, “a maior parte dos meninos de rua que estão em Luanda são da zona da Estalagem” (região na qual está instalada a instituição dirigida por ela); ela também fala sobre brigas entre crianças, afirmando que nas escolas, por conta disso, há um clima de medo: “as crianças estão mesmo violentas; elas agora lutam com caco de garrafa, mesmo entre elas”. Esta frase foi, depois, criticada por Ondjaki, “porque quem tem o referencial de estar lá, e ouve aquela frase da irmã Domingas a dizer que as crianças estão muito violentas, partem uma garrafa e matam-se uma a outra, relativiza” (apud CRUZ, 2012b, p. 254)<sup>29</sup>.

Apesar da posição de Ondjaki, Joel Dorivaldo, Catarina da Costa e Indira Mateta falam sobre os “miúdos”<sup>30</sup>, também conhecidos como “granelistas”<sup>31</sup>, que formam grupos para praticar furtos e assaltos, às vezes fazendo uso de armas. Um dos adolescentes não identificado abrigado na instituição dirigida pela irmã Domingas discorre sobre as dificuldades que os jovens encontram para conseguir algum dinheiro, sendo obrigados, caso não queiram roubar, a lavar carros e realizar outros pequenos serviços.<sup>32</sup> Em seguida, uma sequência enquadra o rosto de uma criança em uma praça e segue mostrando jovens e crianças em diversas atividades, como engraxate, vendedor de comidas, entre outras.

Mais adiante, a irmã Domingas está dentro da mesma caminhonete mostrada na abertura do filme, despedindo-se de algumas crianças; dentre elas, as meninas que dançavam na carroceria do veículo. A caminhonete movimenta-se e a câmera, que está em seu interior, filma o rosto da irmã e os prédios das ruas por onde passam. O filme vai chegando ao fim e imagens em *travelling* nos conduzem a uma avenida à beira da baía de Luanda, onde, na praia, como já indicamos, as amigas Manucha e Olissassa conversam sobre relacionamentos e expectativas amorosas. *Carinhoso é*

29 Esta frase da irmã Domingas gerou um impasse entre Kiluanje Liberdade e Ondjaki, para quem ela passaria “uma impressão que não é real”, ainda que a irmã pudesse ter presenciado um caso desses. “Esta frase eu tiraria, mas tenho que respeitar que são duas pessoas a fazer o filme, não é?” (apud CRUZ, 2012b, p. 254).

30 Palavra utilizada para se referir a crianças.

31 Provavelmente, o termo é empregado para designar esses grupos por eles causarem confusão. Como diz Joel Dorivaldo, “a confusão cá em Luanda ganhou o apelido de granel”.

32 Francisco Luís Adão menciona ter se ocupado em lavar carros em Luanda, quando era criança.

substituído por uma música angolana tocada por um grupo que está reunido na praia. Algumas crianças brincam na água, a noite cai, com as luzes da ilha brilhando do outro lado da baía.

Chegamos ao fim, cientes da dificuldade em transpor para o papel a narrativa filmica de *Oxalá cresçam pitangas: histórias de Luanda*.<sup>33</sup> Contudo, nos limites de nossa leitura, pudemos apontar para um conjunto de representações construídas pelas pessoas entrevistadas acerca de temas que, entendemos, foram selecionados pelos realizadores do filme. Neste sentido, temos também as representações elaboradas por eles que, ao destacarem alguns aspectos da vida cotidiana de Luanda, no contexto pós-guerra civil, indicaram suas expectativas em relação àquela cidade (e a Angola, por certo). Em certa medida, os que assistiram (ou assistirão) ao filme, os nossos leitores, e nós mesmos, todos tomamos contato com as “representações da realidade histórica” (NAPOLITANO, 2010, p. 237) que determinados sujeitos construíram, tornando possível conhecer os anseios de pessoas que vivem em Luanda na contemporaneidade.

Os espectadores do filme e nossos leitores constroem as suas representações sobre a Luanda apresentada por Kiluanje Liberdade e Ondjaki, a partir das imagens, dos depoimentos e pela leitura que apresentamos. Pode-se considerar que, neste texto, realizamos um exercício de “mediação”<sup>34</sup>, levando em conta expectativas de leitores (e de espectadores) frente à especificidade de uma cinematografia africana – no caso, angolana –, que deve ser entendida “como um objeto cultural, mas também como realidade discursiva e narrativa singular” (BAMBA; MELEIRO, 2012, p. 16). Interessou-nos abordar o filme em si, buscando apreender seu significado para aqueles que o realizaram e para aqueles que o recepcionam. Consequentemente, estamos afirmando uma perspectiva que vê no cinema a possibilidade de construção do conhecimento e da consciência histórica, na medida em que “os filmes instauram problemas, impasses e desafios, ao sugerirem outras maneiras de os sujeitos tomarem consciência do mundo e de si mesmos” (BULHÕES, 2014, p. 47).

## Referências

ÁFRICAS: CINEMA E REVOLUÇÃO. São Paulo: Buena Onda Produções Artísticas e Culturais, 2016. [Catálogo da mostra cinematográfica realizada no Caixa Belas Artes São Paulo, entre os dias 10 e 23 de novembro de 2016, com curadoria de Lúcia Ramos Monteiro, também organizadora do catálogo].

ANDREW, Dudley. A mobilidade enraizada: contradições do cinema africano. *Rebeca, Revista*

---

33 Muitas outras sequências interessantes ficaram de fora desta sumária descrição do documentário.

34 Mahomed Bamba (2013, p. 10) informa que o termo mediação, conforme proposto por Nathalie Heinrich para a sociologia da arte, significa “tudo aquilo que se interpõe entre uma obra e sua recepção”. Nesse sentido, os “mediadores” podem ser “pessoas, as instituições, as palavras, os discursos e as imagens”.

*Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual*, v. 5, n. 2, p. 321-338, 2016. DOI:

<https://doi.org/10.22475/rebeca.v5n2.404>.

ARANTES, Érika Bastos. Cinema africano e relações étnico raciais: experiências e possibilidades.

*Anais do XXVIII Simpósio Nacional de História*, Florianópolis, 13p., 2015. Disponível em:

[http://www.snh2015.anpuh.org/resources/anais/39/1433773894\\_ARQUIVO\\_CinemaAfricanoerelacoesetnicoraciais.pdf](http://www.snh2015.anpuh.org/resources/anais/39/1433773894_ARQUIVO_CinemaAfricanoerelacoesetnicoraciais.pdf). Acesso em: 23 jul. 2019.

BAMBA, Mahomed. A recepção do “cinema africano” no Brasil: os micro-espacos de renegociação dos sentidos dos filmes africanos. *Revista da Semana da África na UFRGS*, Porto Alegre, v. 3, p. 72-81, 2016. Disponível em:

[https://issuu.com/deds-ufrgs/docs/revista\\_semana\\_da\\_frica\\_na\\_ufrgs](https://issuu.com/deds-ufrgs/docs/revista_semana_da_frica_na_ufrgs). Acesso em: 23 jul. 2019.

BAMBA, Mahomed. Introdução: Estudos da recepção e da espectralidade cinematográficas: da teoria aos estudos de casos (vice-versa). In: BAMBA, Mahomed (Org.). *A recepção cinematográfica: teoria e estudos de casos*. Salvador: EDUFBA, p. 9-18, 2013.

BAMBA, Mahomed. Construção de uma narrativa de aprendizagem e *mise-en-scène* do corpo feminino em *Halfaouine e Un été à la Goulette* (de Férid Boughedir). In: BAMBA, Mahomed; MELEIRO, Alessandra (Org.). *Filmes da África e da diáspora: objetos de discurso*. Salvador: EDUFBA, p. 261-288, 2012.

BAMBA, Mahomed. Cinema e recepções transnacionais: estudos das práticas de apropriação simbólica em duas mostras de cinemas africanos no Brasil: Florianópolis e Manaus. *Anais do VI ENECULT* (Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura). Salvador: FACOM/UFBA, 12p., 2010<sup>a</sup>. Disponível em: <http://www.cult.ufba.br/wordpress/24227.pdf>. Acesso em: 19 jun. 2020.

BAMBA, Mahomed. Papel dos festivais na recepção e divulgação dos cinemas africanos.

*Afroscreen*, Lisboa, 18p., 2010b. Disponível em: <http://www.buala.org/pt/afroscreen/papel-dos-festivais-na-recepcao-e-divulgacao-dos-cinemas-africanos>. Acesso em: 02 dez. 2019.

BAMBA, Mahomed; MELEIRO, Alessandra. Introdução: Filmes da África e da diáspora; imagens, narrativas, músicas e discursos. In: BAMBA, Mahomed; MELEIRO, Alessandra (Org.). *Filmes da África e da diáspora: objetos de discurso*. Salvador: EDUFBA, p. 9-16, 2012.

BULHÕES, Leandro. Memórias e identidades no cinema em Angola. *Palmares*, Brasília, n. 8, p. 44-52, 2014. Disponível em: <http://www.palmares.gov.br/wp-content/uploads/2014/12/Revista-PALMARES-2014-BAIXA.pdf>. Acesso em: 14 maio 2020.

CRUZ, Paula Faccini de Bastos. Oxalá cresçam pitangas: o documentário na história do cinema em Angola. *Transversos*, Rio de Janeiro, v. 6, n. 6, p. 8-35, out.-mar. 2016. Disponível em:

<https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/transversos/article/view/22075>. Acesso em: 14 maio 2018.

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

CRUZ, Paula Faccini de Bastos. Caminhos do cinema angolano: uma análise crítica das principais obras sobre produção cinematográfica de Angola. *Anais do XV Encontro Regional de História da ANPUH-Rio*, Rio de Janeiro, 10p., 2012a. Disponível em:

[http://www.encontro2012.rj.anpuh.org/resources/anais/15/1338221255\\_ARQUIVO\\_trabalhocompletoANPUH.pdf](http://www.encontro2012.rj.anpuh.org/resources/anais/15/1338221255_ARQUIVO_trabalhocompletoANPUH.pdf). Acesso em: 14 maio 2020.

CRUZ, Paula Faccini de Bastos. Filme em debate: Ondjaki fala de sua obra *Oxalá cresçam pitangas*. *História Oral*, São Paulo, v. 15, n. 2, p. 243-257, 2012b. Disponível em:

<https://revista.historiaoral.org.br/index.php?journal=rho&page=article&op=view&path%5B%5D=268>. Acesso em: 05 dez. 2019.

ESTEVES, Ana Camila; LIMA, Morgana Gama de. Abordagens possíveis para os cinemas africanos – questões de visibilidade. *Anais do 41º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação*, Joinville, 16p, 2018. Disponível em:

<https://portalintercom.org.br/anais/nacional2018/resumos/R13-2049-1.pdf>. Acesso em: 27 jun. 2019.

FERRO, Marc. Cinema e história. In: BURGUIÈRE, André (Org.). *Dicionário das ciências históricas*. Rio de Janeiro: Imago, p. 149-152, 1993.

FREITAS, Enio de. *História e cinema: encontro de conhecimento em sala de aula*. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2012.

GONÇALVES, Antonio. *Intervalo com jindungu kabombo*. s/d. Disponível em:

<http://www.poetenladen.de/pitangas/antonio-goncalves-original.php>. Acesso em: 10 set. 2019.

KORNIS, Mônica Almeida. História e cinema: um debate metodológico. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 5, n. 10, p. 237-250, 1992.

LÁZARO, Gilson; SILVA, Osvaldo. *Hip-Hop em Angola: o rap de intervenção social*. *Cadernos de Estudos Africanos*, Lisboa, n. 31, p. 41-67, 2016. Disponível em: <http://journals.openedition.org/cea/2013>. Acesso em: 30 abr. 2019.

LEAL RIESCO, Beatriz. Historia y ansiedades de la crítica de los cines africanos a través de la persona y la obra de Med Hondo. *El futuro del pasado*, Salamanca, n. 5, p. 163-187, 2014.

Disponível em: <https://www.elfuturodelpasado.com/ojs/index.php/FdP/article/view/180>. Acesso em: 10 set. 2019.

LEAL RIESCO, Beatriz. A caminho de um amadurecimento na utilização da música no cinema

africano: Sembene, Sissako e Sené Absa. In: BAMBÁ, Mahomed; MELEIRO, Alessandra (Org.).

*Filmes da África e da diáspora: objetos de discurso*. Salvador: EDUFBA, p. 101-128, 2012.

LIMA, Morgana Gama de. Que cinema africano? Uma reflexão conceitual. *Perspectiva Histórica*,

Salvador, n. 13, p. 163-187, 2019. Disponível em: <http://www.perspectivahistorica.com.br/revistas/1563934234.pdf>. Acesso em: 30 set. 2020.

MACEDO, Tânia. Luanda: literatura, história e identidade de Angola. In: Selma Pantoja (Org.).

*Identidades, memórias e histórias em terras africanas*. Brasília: LGE Editora; Luanda: Nzila, p. 39-55, 2006.

MARTINS, Charles Douglas. *As novas representações do cinema angolano: narrativas e produção de alteridades*. 2014. 105 fls. Dissertação (Mestrado em Antropologia) – Universidade Federal de Pernambuco, PPGA, Recife, 2014. Disponível em:

<https://repositorio.ufpe.br/handle/123456789/18297>. Acesso em: 25 jul. 2019.

MATTOS, Tetê. Festivais para quê? Um estudo crítico sobre festivais audiovisuais brasileiros. In:

BAMBÁ, Mahomed (Org.). *A recepção cinematográfica: teoria e estudos de casos*. Salvador: EDUFBA, p. 117-131, 2013.

MELO, Cristina Teixeira Vieira de. O documentário como gênero audiovisual. *Comunicação & Informação*, Goiânia, v. 5, n. 1-2, p. 23-38, 2002. Disponível em:

<https://revistas.ufg.br/ci/article/view/24168>. Acesso em: 14 maio 2020.

MORETTIN, Eduardo Victorio. O cinema como fonte histórica na obra de Marc Ferro. *História: Questões & Debates*, Curitiba, n. 38, p. 11-42, 2003.

NAPOLITANO, Marcos. Variáveis do filme histórico ficcional e o debate sobre a escritura fílmica da história. *História: Questões & Debates*, Curitiba, v. 70, n. 1, p. 12-44, 2022. DOI:

<http://dx.doi.org/10.5380/his.v00i0.000000>

NAPOLITANO, Marcos. Fontes audiovisuais: a História depois do papel. In: Carla Bassanezi Pinsky (Org.). *Fontes históricas*. 2. ed. 2. reimpr. São Paulo: Contexto, p. 235-289, 2010.

NICHOLS, Bill. *Introdução ao documentário*. Campinas: Papyrus, 2005.

ODIN, Roger. Filme documentário, leitura documentarizante. *Significação: Revista de cultura audiovisual*, São Paulo, v. 39, n. 37, p. 10-30, 2012. Disponível em: [Vista do Filme documentário, leitura documentarizante \(usp.br\)](http://www.vista dof ilme documentario.usp.br). Acesso em: 14 maio 2020.

OLIVEIRA, Jusiele Conceição Almeida de; RIBEIRO, Maria de Fátima Maia. O filme *Nha Fala*: musical guineense de múltiplos trânsitos. In: BAMBÁ, Mahomed; MELEIRO, Alessandra (Org.).

*Filmes da África e da diáspora: objetos de discurso*. Salvador: EDUFBA, p. 129-153, 2012.

OXALÁ CRESÇAM PITANGAS [Histórias de Luanda]. Documentário (2006). Direção, roteiro e produção: Kiluanje Liberdade e Ondjaki. Angola; Portugal. DVD (62 min.).

- PENAFRIA, Manuela. Análise de filmes: conceitos e metodologia(s). *Atas do VI Congresso SOPCOM* (Associação portuguesa de ciências da comunicação), Viseu, 10p, 2009. Disponível em: [www.bocc.ubi.pt/pag/bocc-penafria-analise.pdf](http://www.bocc.ubi.pt/pag/bocc-penafria-analise.pdf). Acesso em: 26 maio 2020.
- PEREIRA, Lara Rodrigues; SILVA, Cristiani Bereta da. Como utilizar o cinema em sala de aula? Notas a respeito das prescrições para o ensino de História. *Espaço pedagógico*, Passo Fundo, v. 21, n. 2, p. 318-335, 2014. Disponível em: [www.upf.br/seer/index.php/rep](http://www.upf.br/seer/index.php/rep). Acesso em: 18 maio 2020.
- PEREIRA, Libânia Alexandra Matos da Costa. *O documentário, o real e o ponto de vista*. Dissertação (Mestrado em Ciências da Comunicação). Instituto de Ciências Sociais, Universidade do Minho. Braga, 2011. Disponível em: <http://repositorium.sdum.uminho.pt/handle/1822/41008>. Acesso em: 14 maio 2020.
- PIÇARRA, Maria do Carmo. Imaginar Angola: o nascimento de uma nação no cinema. (*OBS\**) *Observatório*, Lisboa, v. 14, n.1, p. 65-78, 2020. Disponível em: <http://obs.obercom.pt/index.php/obs/issue/view/70>. Acesso em: 05 jul. 2020.
- PIMENTA, João Paulo *et. al.* A Independência e uma cultura de história no Brasil. *Almanack*, Guarulhos, n. 8, p. 5-36, 2014. DOI: <https://doi.org/10.1590/2236-463320140801>.
- SABINE, Mark. Reconstruindo o corpo político de Angola: projeções globais e locais da identidade e protesto em *O Herói*. In: BAMBÁ, Mahomed; MELEIRO, Alessandra (Org.). *Filmes da África e da diáspora: objetos de discurso*. Salvador: EDUFBA, p. 43-74, 2012.
- SALLES, João Moreira. *A dificuldade do documentário*. Encontro da ANPOCS, Caxambú, 14 p, 2004. Disponível em: [https://www.academia.edu/13347864/A\\_dificuldade\\_do\\_document%C3%A1rio](https://www.academia.edu/13347864/A_dificuldade_do_document%C3%A1rio). Acesso em: 28 maio 2020.
- SANTOS, Júlio Cesar dos. A quem interessa um “cinema negro”? *Revista da ABPN*, Uberlândia, v. 5, n. 9, p. 98-106, 2013. Disponível em: <https://abpnrevista.org.br/index.php/site/article/view/238/214>. Acesso em: 09 jul. 2020.
- SILVA, Antônio Márcio da. A experiência angolana de guerra e paz: um olhar por meio da representação fílmica de Luanda em *Na Cidade Vazia* (2004), de Maria João Ganga, e em *O Herói* (2004), de Zezé Gamboa. In: BAMBÁ, Mahomed; MELEIRO, Alessandra (Org.). *Filmes da África e da diáspora: objetos de discurso*. Salvador: EDUFBA, p. 19-42, 2012.
- SILVA, Edlene Oliveira. O cinema na sala de aula: imagens da Idade Média no filme *Cruzada*, de Ridley Scott. *História: Questões & Debates*, Curitiba, n. 57, p. 213-237, 2012. DOI: <http://dx.doi.org/10.5380/his.v57i2.30561>
- SORLIN, Pierre. Indispensáveis e enganosas, as imagens, testemunhas da história. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 7, n. 13, p. 81-95, 1994.
- SOUZA, Gustavo. O ponto de vista no documentário. *Significação: Revista de cultura audiovisual*,

**SANTOS, Antonio Cesar de Almeida; WAGNER, Ana Paula. Angola no pós-guerra civil sob o olhar de Kiluanje Liberdade e Ondjaki: Oxalá cresçam pitangas (Histórias de Luanda)**

São Paulo, v. 40, n. 39, p. 167-177, 2013. Disponível em: [Vista do O ponto de vista no documentário \(usp.br\)](#). Acesso em: 14 maio 2020.

TROMBINE, Julia Dorneles; CHAMIS, Luiza Duarte de Giacomo; MOMBELLI, Neli Fabiane. Documentário e a busca pela representação da realidade. *Anais do XX Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sul*, Porto Alegre, 12 p, 2019. Disponível em:

<https://portalintercom.org.br/anais/sul2019/resumos/R65-0693-1.pdf>. Acesso em: 26 maio 2020.

VENTURA, Hélio Lúcio dos Reis; OLIVEIRA, Samuel Silva Rodrigues; BORGES, Roberto. Cinema negro na educação antirracista: uma possibilidade de reeducação do olhar. *Teias*, Rio de Janeiro, v. 21, n. 62, p. 294-303, 2020. Disponível em:

<https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/revistateias/article/view/50008>. Acesso em: 09 out. 2020.

ZENUN, Maíra. Cinemas africanos: apontamentos sobre uma luta por autorrepresentação. *Perspectiva Histórica*, Salvador, n. 13, p. 141-161, 2019. Disponível em:

<http://www.perspectivahistorica.com.br/revistas/1563934159.pdf>. Acesso em: 30 jul. 2019.