



**A IMAGEM ATRAVESSADA PELO OLHAR:  
DIÁLOGOS ENTRE O ROMANCE A  
GERAÇÃO DA UTOPIA, DE PEPETELA, E O  
FILME O HERÓI, DE ZEZÉ GAMBOA**

*THE IMAGE CROSSED BY THE LOOK: DIALOGUES BETWEEN THE NOVEL A GERAÇÃO DA UTOPIA, BY PEPETELA, AND THE FILM O HERÓI, BY ZEZÉ GAMBOA*

*LA IMAGEN ATRAVESADA POR LA MIRADA: DIÁLOGOS ENTRE LA NOVELA A GERAÇÃO DA UTOPIA, DE PEPETELA, Y LA PELÍCULA O HERÓI, DE ZEZÉ GAMBOA*

João Victor Sanches da Matta Machado

**RESUMO:**

O presente trabalho pretende estabelecer um diálogo entre o romance *A geração da utopia*, do autor angolano Pepetela, e o filme *O herói*, do diretor Zezé Gamboa. O diálogo entre ambas as obras partirá da leitura de uma cena da terceira parte do romance de Pepetela, intitulada “O Polvo – Abril de 1982”, e de um movimento entre duas cenas consecutivas do longa-metragem de Zezé Gamboa. Aqui, essas cenas serão pensadas a partir de uma construção baseada em um olhar cinematográfico, que parece efetuar a crítica presente em suas personagens.

**PALAVRAS-CHAVE:** *A geração da utopia*, *O herói*, cinema, romance.

O romance *A geração da utopia*, de Pepetela, publicado pela primeira vez em 1992, nos apresenta uma grande diversidade de questões a respeito da luta pela libertação colonial em Angola, porém, não é possível definir um único panorama crítico que perpassasse todo o romance. O que temos, portanto, é uma grande diversidade de questionamentos e críticas que acompanham as mudanças que sofrem as personagens nos diferentes tempos e espaços que são atravessados ao longo do enredo. Assim como na narrativa de Pepetela, também podemos perceber no filme de Zezé Gamboa uma multiplicidade de perspectivas críticas possibilitadas, sobretudo, pelas personagens que o compõem. *O herói*, de Zezé Gamboa, retrata, em poucas palavras, a história de Vitorio, um sargento que volta amputado da guerra anticolonial buscando sobreviver na cidade de Luanda. O filme então acompanha Vitorio em sua tentativa de recomeçar a vida como civil. Paralelamente, acompanhamos a vida de um órfão que perde o pai na guerra e é criado pela avó, ambas as personagens vivendo em um espaço que traz em sua constituição marcas da guerra anticolonial e da guerra civil.

A narrativa de Pepetela parte da formação de uma cena, mais precisamente do espaço que a compõe. Esse espaço se constrói a partir de um olhar, e é através da relação entre o espaço e a subjetividade narrada pelas personagens que o leitor consegue perceber os diferentes níveis da crítica abordada por Pepetela. Cada parte da obra se inicia com uma demarcação que aloca a narrativa em um tempo diferente. Para se pensar essa construção, será trabalhada a cena inicial da terceira parte do livro – “O Polvo – 1982” (PEPETELA, 2013, p. 228) – enquadrada pela figura alegórica do polvo e o ano de 1982, sete anos após a independência de Angola. O que se segue, como nós vamos observar, é o enlace entre o sujeito, o olhar e o espaço/tempo na narrativa.

No começo do capítulo, nas primeiras linhas dessa cena, podemos acompanhar a descrição da paisagem pelo narrador: a praia da Caotinha, banhada pelo mar de Benguela. Na última frase “A Natureza a ocupar-se da minha praia, impedindo-a de se poluir, pensou o homem” (PEPETELA, 2013, p. 229), percebemos se tratar de uma personagem narrando, o que principia como paisagem começa a receber traços do que podemos entender como um espaço narrado pela personagem que a descreve. Aos olhos do narrador-personagem percebemos: a praia, que seria somente paisagem se não fosse pelo narrar, confere à Natureza o caráter da ação, aquela responsável por manter a pureza daquele espaço. Notamos então que o trabalho de Pepetela, ao conduzir nosso olhar através da subjetividade das personagens ou de seu narrador é capaz de tornar o que seria paisagem em um espaço evidente.

Acompanhamos então a situação cotidiana de caça empreendida pela personagem que, futuramente, saberemos se tratar de Aníbal/Sábio, um militar que luta na guerra de libertação e agora se encontra exilado na praia da Caotinha. A personagem e o espaço se colocam em uma relação de alteridade na narrativa; observamos que há uma grande familiaridade com o espaço que o circunda pelas próprias reflexões do guerrilheiro: “Provou a temperatura da água com o pé esquerdo. Mais fria que o habitual. É a agitação do mar que traz a água fria para a costa, disse em voz alta. A corrente de Benguela justificava assim seu título de corrente fria, mas só quando havia calema se apercebia” (PEPETELA, 2013, p. 229). Acompanhamos então o processo cotidiano de pesca da personagem, o espaço começa a se revelar gradualmente enquanto se mostram, paralelamente, os desejos presentes na subjetividade do guerrilheiro. Através disso tomamos consciência da gruta habitada pelo polvo que assombra a memória do Sábio, assim como a existência das populações locais que vivem da pesca e de seus hábitos que permitem que sobrevivam no local. Ficamos então cientes de que, apesar dos diversos peixes que encontra enquanto nada, sua caçada irá persistir em busca do pargo que ele deseja naquele dia.

A narrativa acompanha o fluxo de consciência da personagem a respeito de sua atividade com relação ao espaço que percorre, como uma câmera, o olhar do narrador constrói as imagens frente ao leitor. Este, então percebe seu conhecimento sobre a localização dos recifes e hábitos dos peixes, uma descrição sistemática que começa a ser interrompida por reflexões voltadas à realidade do pós-guerra de independência. Enquanto a narrativa deriva para a lembrança de Sábio sobre a caçada da semana anterior, ela nos apresenta a situação dos habitantes locais, como uma interrupção abrupta da narrativa da memória. Como afirma Aníbal: “O kimbo dos deslocados crescia a olhos vistos na Caota, entre esta e a Baía Azul. Ali a agricultura era impossível, não havia água. Viviam da pesca, que eram forçados a aprender, mas sobretudo da comida que alguns organismos para lá levavam” (PEPETELA, 2013, p. 231). Conseguimos entender como a personagem não consegue se desvencilhar de suas preocupações. Apesar do movimento de autoexílio que Aníbal decide realizar, os hábitos cotidianos e aparentemente triviais narrados por ele são constantemente atravessados por essas memórias que ligam o presente e o passado de guerra responsável pela colonialidade que persiste. O espaço idílico apresentado e a ação cotidiana de caça são interrompidos por um desloca-



mento da subjetividade de Aníbal que, a partir daquele momento, apresenta a situação precária da vida daquela população que “crescia a olhos vistos” (PEPETELA, 2013, p. 231).

A construção do espaço idílico na narrativa contrasta com a tensão presente no guerrilheiro, a experiência da caçada se mistura com a experiência da luta. Captamos essa sobreposição de tempos a partir da consciência do guerrilheiro no momento do disparo contra sua presa. O tempo da narrativa prolonga-se, de uma ação rápida de puxar o gatilho do arpão, da ação da mira e da brevidade do disparo, somos transportados pela memória do guerrilheiro, pela própria tensão de seus músculos no momento do disparo, para o tempo anterior, não mais em 1982, mas sim durante a guerra de libertação. Podemos então observar a cena a seguir:

Viu finalmente um pargo dos grandes. Estava de frente para ele, entre duas pedras, fitando-o de olhos mansos. Tiro muito arriscado, a arma não era das mais precisas, fora o que pudera encontrar. Só acertando na boca, que abria e fechava para respirar. Esperou ainda um pouco, a arma apontada. Se o pargo mexesse, podia apresentar-lhe o flanco, tiro seguro. Mas o peixe observava-o, sem intenção de se mexer. Anda lá, assusta-te, tenta bazar. Podia fazer um gesto brusco, levar o pargo a fuga. Mas aí escapava, pois teria que apontar à toa, para a esquerda ou à direita, levado pela intuição. E o arpão chocar contra a rocha, partir-se. Só tinha um de reserva. Era mais difícil encontrar arpão naquela terra que o Reino dos Céus. Como era difícil encontrar comida, cigarros, roupa ou outro produto qualquer. Cada um tinha de se desenrascar com os meios do acaso e usar da imaginação para sobreviver. Disparou com raiva. Não do pargo, invadido no seu meio, inofensivo, mas do passado de quimeras que trouxe esse presente absurdo. O arpão entrou pela boca e atravessou-o longitudinalmente. Lindo tiro, disse para si próprio, sem emoção. Levou o peixe para a praia, sentindo frio. SE não tivesse de poupar o arpão, podia assar o peixe assim mesmo, rodando nas brasas como uma espetada (PEPETELA, 2013, p. 234)

Esse processo de construção da cena aproxima o trabalho narrativo de Pepetela de uma perspectiva da formulação de um movimento de suspensão do tempo da narrativa. Tal movimento de suspensão parte da intercalação entre o olhar de seus narradores e o espaço que os circunda para que assim ocorra um efeito de prolongamento do momento de afeto (SILVA, 2012). A narrativa de Pepetela se coloca então como reprodutora do afeto, assim como trabalhado por Deleuze, a imagem se desdobra para além da ação, o que podemos entender mais como uma imagem-tempo. A narrativa cria uma suspensão que sobrepõe espaços e tempos em um exercício da memória da personagem. Assim como na relação do afeto com o cinema, a construção de uma imagem-tempo passa pela capacidade do cinema ultrapassar a linearidade temporal da ação, para criar esse momento de suspensão da comunicação por conta da técnica e da estética implementadas (SILVA, 2012). A linguagem de que se utiliza Pepetela permite que ultrapassemos a própria ação do momento da caça, presente no ato descrito da personagem ao mirar e disparar a arma, para outro nível da percepção do guerrilheiro.

A narrativa então rompe a ação presente no momento narrado:

Viu finalmente um pargo dos grandes. Estava de frente para ele, entre duas pedras, fitando-o de olhos mansos. Tiro muito arriscado, a arma não era das mais precisas, fora o que pudera encontrar. Só acertando na boca, que abria e fechava para respirar. Esperou ainda um pouco, a arma apontada. Se o pargo mexesse, podia apresentar-lhe o flanco, tiro seguro. Mas o peixe observava-o, sem intenção de se mexer. Anda lá, assusta-te, tenta bazar. Podia fazer um gesto brusco, levar o pargo a fuga. Mas aí escapava, pois teria que apontar a toa, para a esquerda ou a direita, levado pela intuição. E o arpão chocar contra a rocha, partir-se. Só tinha um de reserva. (PEPETELA, 2013, p. 234)

A partir desse momento, a narrativa acompanha o movimento de derivação da personagem para construir diante do leitor uma imagem para além daquele momento presente da história narrada, através-

sando a subjetividade do guerrilheiro para apresentar outra reflexão a respeito do momento histórico já colocado no princípio do capítulo (“O Polvo – Abril de 1982”): “Era mais difícil encontrar arpão naquela terra que o Reino dos Céus. Como era difícil encontrar comida, cigarros, roupa ou outro produto qualquer. Cada um tinha de se desenrascar com os meios do acaso e usar da imaginação para sobreviver” (PEPETELA, 2013, p. 234). Novamente retornamos ao tempo presente, no momento do disparo, o narrador deixa clara a nova fisionomia do guerrilheiro, a caça, antes afastada dos problemas do país no pós-independência, inserida na paisagem idílica até então descrita, é interrompida pela súbita irrupção das aflições inerentes à subjetividade da personagem, sua pretensa calma é invadida pela raiva: “Disparou com raiva. Não do pargo, invadido no seu meio, inofensivo, mas do passado de quimeras que trouxe esse presente absurdo” (PEPETELA, 2013, p. 234). A narrativa então retorna ao presente, deixamos o momento da suspensão para dar continuidade à ação do disparo anteriormente iniciada: “O arpão entrou pela boca e atravessou-o longitudinalmente. Lindo tiro, disse para si próprio, sem emoção. Levou o peixe para a praia, sentindo frio. Se não tivesse de poupar o arpão, podia assar o peixe assim mesmo, rodando nas brasas como uma espetada” (PEPETELA, 2013, p. 234). O que acompanhamos, então, pela narrativa de Pepetela é uma comunicação do afeto, a reprodução de um momento de suspensão que sobrepõe diferentes espaços e temporalidades.

Esse movimento de suspensão analisado no âmbito da técnica e estética cinematográfica também é observado por Laura Cavalcante Padilha (2013). Padilha observa em Pepetela uma construção narrativa que convida o leitor a interagir com o olhar do narrador (e do escritor) que coloca as imagens como fotografias postas em ação pela narrativa. A narrativa então constrói diante do leitor imagens que atravessam o olhar e a memória de suas personagens, esse processo narrativo possibilita a construção do diálogo entre as múltiplas representações de espaço/tempo que compõem a cena. O que temos é um movimento que acompanha a composição do espaço narrado na cena através do olhar e da subjetividade das próprias personagens. Assim, o tempo presente, da caçada ao abate, é atravessado pela memória da guerra. Do tempo presente, do olhar do guerrilheiro ao encarar sua presa, são dispostas diante do leitor reflexões da guerra e da precariedade da situação cotidiana da população que tenta sobreviver no pós-guerra em Angola. No momento do disparo, não só contra a presa, mas contra o passado que invade a consciência de Sábio, são sobrepostos tempos e espaços que ultrapassam a própria ação narrada. Ao lermos a construção dessa cena como olhar cinematográfico potencializamos o caráter crítico da obra de Pepetela que consegue entrelaçar a subjetividade de suas personagens com grandes perspectivas críticas que atravessam a história de Angola e seu povo. Como no cinema, a imagem é prolongada. O tempo da caçada se desdobra no tempo da memória, e através da narrativa são colocados os afetos; da subjetividade das personagens e de seu olhar temos, na narrativa de Pepetela, projetadas a frente do leitor, cenas suspensas, comunicadoras de afeto, como imagem-tempo.

Essa perspectiva nos auxilia a olhar para além da imagem colocada pelo próprio autor, seus narradores não encerram uma perspectiva, mas nos apresentam uma possibilidade de leitura que surge da interação das personagens com o espaço ficcional construído na narrativa. Assim, apesar da ação implicada na narrativa, os movimentos traçados pelo próprio narrador não se colocam como limites para a interpretação, mas sim como moldura da possível imagem apresentada. A moldura que o olhar do narrador atribui à cena possibilita uma leitura que ultrapassa as marcas individuais das personagens, construindo um olhar que parte do subjetivo para consolidar uma leitura crítica do tempo histórico do pós-guerra. Os problemas da guerra se apresentam como memórias que retornam, atravessando a narrativa e instaurando o momento de suspensão conduzido pela reflexão de Aníbal. Assim, temos nessa cena o princípio da denúncia que surge do olhar do guerrilheiro que aponta para a decadência do ideal utópico que conduzia a revolução.



As cenas produzidas pelo romance de Pepetela funcionam como uma lente que nos possibilita ler as diversas críticas trabalhadas pelo olhar de cada uma de suas personagens e os espaços que elas atravessam. O filme *O herói*, de Zezé Gamboa, também trabalha suas personagens e o espaço da cidade de Luanda para enquadrar as críticas presentes no filme, assim como no livro, na representação das dificuldades enfrentadas pela população de Luanda no pós-guerra. Como na obra de Pepetela, o espaço da cidade e suas personagens são constantemente invadidos pelos fantasmas da guerra. A narrativa acompanha a história do Sargento Vitório, um ex-guerrilheiro que perde a perna na explosão de uma mina durante a guerra, e busca se reintegrar na sociedade angolana, em Luanda. Sua história se cruza com a de um órfão que perde seu pai na guerra e é criado pela avó. Ao longo do filme diversas figuras são trabalhadas como uma forma de retrato da sociedade luandense, tanto o médico e a professora que tentam auxiliar aqueles que sofrem com a situação precária, quanto o político que se utiliza da situação de Vitório como plataforma para autopromoção.

Assim como o romance de Pepetela, o longa evidencia o cotidiano problemático dessas personagens ao mesmo tempo que atravessa a narrativa com aspectos reais da história de Angola. Uma das cenas marcantes desse diálogo com a história dentro da narrativa ficcional está na exibição do programa *Ponto de reencontro*, que funcionava como uma forma da população angolana procurar a aqueles que se perderam durante a guerra. Nessa cena, a prostituta interpretada pela atriz brasileira Maria Ceíça se coloca de frente para a câmera em um testemunho direcionado ao seu filho. O testemunho da prostituta ocorre logo após a noite que passa com Vitório, na cena anterior ela o leva para sua casa, quando afirma, ao acender uma lâmparina: “Esse é meu palácio, com vista para o mar, tudo de graça”. O que observamos é o movimento de redenção estético daquilo que é considerado inferior. O inferior é trabalhado com o teor erótico e irônico da fala da personagem. A casa humilde, sem eletricidade, é elevada na perspectiva da personagem a categoria de palácio, com vista para o mar, uma inversão do olhar sobre a representação presente na estética que vai além da crítica do terceiro cinema. O objetivo dessa perspectiva é quebrar o padrão de representações coloniais ao mesmo tempo em que apresenta uma possibilidade redentora para o que seria tradicionalmente tido como “descartável” ou “marginal”. Assim, o trabalho da cena deixa de ser somente uma crítica a condição precária do sujeito para assumir um caráter de resistência. Nela temos a prostituta levando Vitório até sua casa, a cena se prolonga sem diálogo, enquanto ela acenda as lâmparinas, se despe e se deita, abraçada, ao lado do soldado.



Cena do filme *O herói*, de Zezé Gamboa. Fonte: Internet.

O que o olhar cinematográfico articula é uma mudança do ambiente envolto em erotismo do deitar-se, com o lento despir da figura feminina em seu “palácio”, para realidade concreta do povo de Luanda que se co-

loca em fila de forma a evidenciar o cotidiano que o passado colonial e a guerra de libertação proporcionaram. Do abraço entre os amantes somos transportados rapidamente para uma cena ao ar livre, contrastando com a penumbra e o silêncio da casa temos as ruas de Luanda, a fila do programa do *Ponto de reencontro*, onde podemos ver aquela mesma figura feminina, agora sem o erotismo, sem seu palácio. A prostituta se apresenta como Maria Barbara Simões, tomada pela angústia da busca por seu filho que retorna na narrativa como uma memória do passado de guerras. Como dois olhares sobrepostos, ficção e realidade se sobrepõem, a câmera do filme e a câmera do programa se igualam em uma única imagem, um único depoimento enquadrado tanto na narrativa cinematográfica, quanto no aspecto real da história de Angola representado pelo programa de televisão.

O problema recorrente em ambas as obras é da persistência das colonialidades, o cinema e a literatura evidenciam uma “utopia do precário” (SANTIAGO, 2002) e uma precarização da vida como moeda política e de controle. Assim como Pepetela coloca em seu epílogo “Como é óbvio, não pode existir epílogo nem ponto final para uma estória que começa por portanto” (PEPETELA, 2013, p. 385), a cena final do filme de Zezé Gamboa projeta para uma possibilidade de futuro. Com a música *Poema do semba*, de Paulo Flores, acompanhando a cena final, e Luanda se abrindo como plano de fundo, uma possibilidade de futuro é projetada com os heróis, o soldado e o menino. Ambos, juntos no carro do novo emprego de Vitório, dirigem pela cidade que se abre em panorama para o espectador. Porém, a impossibilidade de um epílogo pressupõe uma indeterminação, apesar da potência modificadora evidente na cena, se olharmos para a margem que o olhar cinematográfico nos possibilita, o perigo da assimilação também pode ser reconhecido.



Assim como o epílogo de *A geração da utopia*, a cena final do filme, retoma a uma outra cena em seu princípio, quando o herói, ainda sem sua prótese e fardado, procura emprego em uma construção. Nessa cena, o empregado angolano desculpa-se com Vitório afirmando não poder fazer nada e, apontando para uma janela no segundo andar do prédio, mostra o patrão português. A questão que se coloca na cena final do carro, para além do promissor futuro, gira em torno do que Vitório, não mais fardado e agora empregado, irá perpetuar junto com a nova geração representada na figura do menino sentado ao seu lado. Vitório estará contentado com seu novo lugar na sociedade? Ou continuará lutando por uma sociedade mais justa, pelos outros ainda distantes dos privilégios, colocados como murmúrios na multidão da fila do programa *Ponto de reencontro*?



A luta que persiste para além das margens da imagem aponta para necessidade de uma continuidade da luta. Não pode haver epílogo, Vitória persiste na luta, agora não mais de farda. Como afirma o médico no início do filme, ao entregar a prótese para o soldado, Vitória terá que “aprender a andar novamente”. A sobreposição de ambas as cenas que iniciam e finalizam o filme possibilita a leitura tanto da potência modificadora quanto do perigo cíclico da assimilação aos poderes coloniais que persistem explorando o povo angolano. Tanto a narrativa de Pepetela quanto o olhar cinematográfico presente no filme *O herói* apontam para essas sobreposições temporais que ligam a impossibilidade de um epílogo a um perigo do retorno ao princípio da condição do sujeito colonizado. Esse movimento de memória e olhar na narrativa rompe o curso da cena e, partindo do espaço ficcional apresentado, expressa as diversas críticas inseridas no narrador de Pepetela e nas cenas do filme.<sup>1</sup> Esse movimento compõe uma ruptura com a separação entre a história e a subjetividade dos sujeitos. A narrativa e o filme utilizam a memória e o afeto como interlocutores de uma crítica histórica tanto do modelo epistemológico quanto ontológico. O nível ontológico diz respeito às críticas implicadas na própria temática da obra, o que atravessa a história e a ficção para se construir na multiplicidade de perspectivas colocadas ao longo de ambas as obras. O nível epistemológico está inserido na própria perspectiva da narrativa privilegia a narrativa que constituída por cenas enquanto imagem-tempo, implicando a potência crítica apontada ao longo desta análise.

## REFERÊNCIAS:

ANDERSON, Benedict. **Comunidades imaginadas**: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo. Tradução de: Denise Bottman. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

DUTRA, Robson Lacerda. **Pepetela e a elipse do herói**. 2007. 210 f. Tese (Doutorado em Letras) – Programa de Pós-Graduação em Letras (Letras Vernáculas). Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2007. Disponível em: <<http://objdig.ufrj.br/25/teses/683578.pdf>>. Acesso em: 10 jul. 2017.

FANON, Frantz. **Os condenados da terra**. Tradução de: Enilce Albergaria Rocha; Lucy Magalhães. Juiz de Fora: Editora UFJF, 2005.

GONÇALVES FILHO, José Moura. Olhar e memória. In: NOVAES, Adauto (Org.). **O olhar**. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

MORETTI, Franco. **Atlas do romance europeu 1800-1900**. Trad. Sandra Guardini Vasconcelos. São Paulo: Boitempo, 2003.

PADILHA, Laura Cavalcante. Pepetela e a sedução da montagem cinematográfica: breves recortes. **Mulemba**: Revista do Setor de Literaturas Africanas de Língua Portuguesa da UFRJ, Rio de Janeiro, v. 5, n. 9, p. 104-118, jul./dez., 2013. Disponível em: <<https://revistas.ufrj.br/index.php/mulemba/article/view/4987>>. Acesso em: 10 jul. 2017.

PEPETELA. **A geração da utopia**. São Paulo: LeYa, 2013.

---

1 Como afirma José Moura Filho: “Aquilo que apareceu como antinomia, como contradição lógica ou antissistêmica, que se deveria corrigir ou suprimir, a memória pode reencontrar como impasse existencial ou conjuntural, e que pode inspirar, desafiando a inteligência, fazendo inventar novo ponto de vista e novas ousadias” (GONÇALVES FILHO, 1988, p. 96).

SANTIAGO, Silviano. Uma literatura anfíbia. **Alceu**: Revista do Departamento de Comunicação Social da PUC-Rio, Rio de Janeiro, v.3, n.5, p. 13-21, jul./dez., 2002. Disponível em: <<http://revistaalceu.com.puc-rio.br/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm?infoid=58&sid=15>>. Acesso em: 10 jul. 2017.

SANTOS, Milton. **Metamorfoses do espaço habitado**. São Paulo: Editora Hucitec, 1994.

SECCO, Carmen Lucia Tindó. **Afeto, Literatura e Cinema: representações da História em obras literárias e filmes de Angola, Moçambique e Guiné-Bissau**. Disciplina ministrada no âmbito do Programa de Pós-Graduação em Letras Vernáculas, UFRJ, na Faculdade de Letras, no primeiro semestre de 2017.

SILVA, Rodrigo Souza. Intercessores do conceito de afeto na teoria deleuziana do cinema. In: XVII CONGRESSO DE CIÊNCIAS DE COMUNICAÇÃO NA REGIÃO SUDESTE [28 a 30 de junho de 2012]. **Anais eletrônicos...** São Paulo: Intercom, 2012. Disponível em: <<http://www.intercom.org.br/PAPERS/REGIONAIS/SUDESTE2012/resumos/R33-1470-1.pdf>>. Acesso em 10 jul. 2017.

STAM, Robert. Para além do terceiro cinema: estéticas do hibridismo. Trad. Raquel Maysa Keller; Lúcia Lovato Leiria. In: FRANÇA, Andréa; FRANÇA, Andréa; LOPES, Denilson (Orgs.). **Cinema, globalização e interculturalidade**. Chapecó: Argos, 2010.

XAVIER, Ismail. Cinema: revelação e engano. In: NOVAES, Aduino (Org.). **O olhar**. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

### **Filmografia:**

**O herói**. Direção: Zezé Gamboa. Co-Produção: Portugal: David & Golias; França: Les films d'Après-midi; Angola: Gamboa & Gamboa, 2004. (97 min) 1 DVD, son., color., Legendado em inglês. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=4Wlh76KcCjA>>. Acesso em 10 set. 2017.



**ABSTRACT:**

*The present work intends to establish a dialogue between the novel **A geração da utopia** by the Angolan author Pepetela and the film **O herói** directed by Zezé Gamboa. The dialogue between the two works will begin with the reading of a scene from the third part of Pepetela's novel, entitled "O polvo (Abril de 1982)", and a movement between two consecutive scenes from the feature film by Zezé Gamboa. Here, these scenes will be thought from a construction based on a cinematographic look, which seems to effect the critical present in its characters.*

**KEYWORDS:** *A geração da utopia, O herói, cinema, novel.*

**RESUMEN:**

*El presente trabajo pretende establecer un diálogo entre la novela **A Geração da Utopia**, del autor angoleño Pepetela, y la película **O Herói**, del director Zezé Gamboa. El diálogo entre ambas obras partirá de la lectura de una escena de la tercera parte de la novela de Pepetela, titulada "O Polvo - Abril de 1982", y de un movimiento entre dos escenas consecutivas del largometraje de Zezé Gamboa. Aquí, esas escenas serán pensadas a partir de una construcción basada en una mirada cinematográfica, que parece efectuar la crítica presente en sus personajes.*

**PALABRAS-CLAVE:** *A geração da utopia, O herói, cine, novela.*