

REVOLUÇÃO E PÓS-COLONIALISMO NUMA CIDADE AINDA VAZIA

REVOLUTION AND POST COLONIALISM IN A STILL HOLLOW CITY

Prof. Dr. Robson Lacerda Dutra
Unigranrio

RESUMO:

A partir do princípio da releitura, este artigo enfoca a realidade de Angola a partir de um romance escrito por Pepetela durante a revolução colonial, *As aventuras de Ngunga*, e *Na cidade vazia*, filme de Maria João Ganga (2004). O primeiro é um texto pré-revolução que foi usado pedagogicamente para conscientizar os guerrilheiros sobre preceitos da nação na luta contra o colonialismo, sendo publicado poucos anos após a independência. O filme é baseado em argumento de Pepetela apresentado em seu romance, mas num cenário urbano e pós-colonial que nos ajuda a compreender alguns impactos históricos que se revelam no cinema e na literatura.

PALAVRAS-CHAVE: literatura; cinema; Angola; colonialismo; pós-colonialismo.

ABSTRACT:

*From the concept of rewriting on, this text focuses Angolan reality from a novel written by Pepetela during colonial revolution, *As aventuras de Ngunga* (The adventures of Ngunga) and *Na cidade vazia* (In a hollow city), a movie by Maria João Ganga (2004). The first one is a pre-revolution text that was pedagogically used to teach Portuguese language and teach guerrillas national some consciousness to fight colonialism and was published some years after independence. The movie is based on the plot used by Pepetela in his novel, but in an urban post colonial scenario that help us to understand some historical impasses that are present in contemporary cinema and literature.*

KEYWORDS: literature; cinema; Angola; colonialism; post colonialism.

Indubitavelmente, as diversas manifestações artísticas têm se valido de uma série de releituras ao longo do tempo. Muitos são os exemplos dessa rede complexa de reescritas, como a utilização da literatura feita por Freud e Lacan em suas teorias psicanalíticas; as muitas óperas com libretos oriundos de romances, como *La Traviata*, de Verdi, baseada na obra de Alexandre Dumas, ou *Carmen*, de Georges Bizet, a partir de Prosper Mérimée, apenas para citarmos as mais conhecidas. O exemplo mais amplo desse encadeamento, muito provavelmente, decorre da pintura idílica de François Boucher, na França setecentista, que, sob a influência de Peter Paul Rubens, dedicou-se à pintura de temas da Antiguidade clássica numa época em que a estética rococó imperava. O quadro em que um fauno dorme à sombra das árvores, logrando no sonho a perseguição infrutífera às ninfas e náiades inspirou Stéphane Mallarmé a compor o poema *Prélude à l'après un midi d'un faune*, em 1876, publicado com ilustrações do impressionista Édouard Manet.

Em dezembro de 1894, estreou na *Société Nationale de Musique*, em Paris, o poema sinfônico de mesmo título, composto por Claude Debussy, marco da música moderna. Em maio de 1912, com patrocínio de Sergei Diaghilev, dos balés russos, Vaslav Nijinsky estreou, no *Théâtre du Châtelet*, o bailado da composição de Debussy, revolucionando a dança com a ousadia da coreografia associada à técnica impecável do bailarino. Décadas mais tarde, o Brasil acolhe não apenas as influências de Debussy em sua música, através, por exemplo, de Alberto Nepomuceno, um dos grandes mestres da canção de câmara, como a tradução para o português do texto de Mallarmé, feita por Décio Pignatari, em 1991.

Como agente desencadeador da criação artística, a reescrita parte de textos verbais, visuais e musicais, através de vários tempos históricos e artísticos, numa ampla gama de combinações e interseções que desembocam na pós-modernidade. Nesse processo entram em cena a citação, a tradução, a paródia e o pastiche, por exemplo, num ir e vir entre o presente e o passado que trazem à tona o pensamento de Umberto Eco (1983). Para ele, o artista contemporâneo apropria-se de alguns signos de obras de arte consagradas e, através de novas combinações, recria o passado ao introduzir a diferença que assinala uma originalidade ainda possível, sobretudo, pela existência de novas mídias.

O cinema, através do hibridismo que caracteriza sua linguagem, articula essas combinações traduzindo-as em imagens, som e movimento, podendo desvinculá-la de um contexto pré-determinado, mas sem perdê-lo de vista, posto que os resultados dessas novas articulações têm nova autonomia e novos sentidos. Assim, indo sempre além, nossa capacidade de assimilação e apreensão, na/da contemporaneidade, captura novas imagens e olhares que dialogam com os novos tempos. Mais que isso, essas duplicações também acabam por se referir a nós, humanos espectadores, que, semelhantemente, quer por afinidades, reconhecimentos e estranhamentos, resultamos de um somatório de memórias e histórias que se criam por muitas associações de imagens sobre nós mesmos e dos outros que se referem a nós.

Esse é o caso, por exemplo, de *Na cidade vazia* (2004), filme dirigido por Maria João Ganga, a primeira produção, por sinal, realizada por uma

mulher e a segunda produzida em Angola após a guerra civil que sucedeu a revolução colonial. Lançado no *International Film Festival*, de Rotterdam, o filme recebeu o prêmio especial do *Festival de Cinema Africano*, em 2004, em Milão, foi distinguido no *Festival Internacional de Filmes de Mulheres*, na França, e no *Festival de Paris*, onde recebeu o Prêmio Especial do Júri. O sucesso alcançado em Angola fez com que a obra fosse lançada em DVD. Apesar de não ser explicitamente baseada no romance *As aventuras de Ngunga* (1972), de Pepetela, o filme é uma adaptação urbana da obra escrita ao longo da guerra ao colonialismo em que esse autor lutou como guerrilheiro do MPLA contra Portugal. Assim, o princípio da releitura se faz presente em um contexto pós-colonial da cidade de Luanda, metáfora do país, com fortes reflexões sobre o texto de Pepetela, visto que a ação gira em torno da montagem teatral que um grupo de estudantes faz desse romance, por sinal, um dos marcos da literatura de Angola.

Tal relevância se dá pelo fato de que a função ideológica da literatura se vincula à construção do imaginário cultural. A elaboração do sentido de nacionalidade se dá “através da celebração da realidade física (geografia, fauna, flora), cultural e cósmica do país, transfigurando-a”, operando uma “contaminação eufórica entre terra e pátria e a visão construtiva da nação” (DUTRA, 2009, p. 47) ao longo da década de 70, posto que, segundo Salvato Trigo, “era necessário apresentar heróis da resistência ao sistema colonial para despertar, por um lado, a consciência política dos colonizados e, por outro, para alimentar e desenvolver o movimento de libertação nacional” (1979, p. 156).

Não apenas esse, mas vários dos romances de Pepetela foram escritos com objetivos políticos que ultrapassam as funções tradicionalmente atribuídas à literatura. No caso de *As aventuras de Ngunga*, a premissa torna-se verdadeira, uma vez que o livro foi escrito em português e reproduzido manualmente em novembro de 1972, época em que Pepetela ensinava esta língua em Hongue, na Frente Leste, durante a referida guerra. Devido à pluralidade linguística dos grupos étnicos que compõem o país, não houve consenso, nos primeiros momentos da guerra, sobre a língua a ser usada como meio de comunicação dos guerrilheiros, tanto por questões de pequenas

disputas internas quanto pelo fato de nem todas elas serem devidamente conhecidas. Como muitos textos oriundos da União Soviética eram traduzidos para o português, idioma até então desconhecido pela maioria dos guerrilheiros, Pepetela decidiu escrever essa narrativa nesse idioma, aliando a ideologia da guerra a um princípio “calibanesco” que serviria, igualmente, para a alfabetização de seus aliados, usando, assim, a língua do colonizador como meio de comunicação durante o conflito que o banuiu de Angola.

Ao discorrer sobre esta obra, Costa Andrade ressalta dados relevantes, tanto do ponto de vista da ideologia marxista quanto do romance como gênero literário, ao afirmar que (eu poria uma vírgula depois de literário e mudaria o “ao afirmar” por “afirmando”, pois a frase já começa com “Ao discorrer”

nas sociedades em transformação radical o confronto entre a mudança e a inovação dá sempre lugar a traumas sociais (...) que o romance não pode deixar de refletir se o escritor não for apenas parte presente da convulsão transformadora, mas integrante dinâmico da inteligência atuante. Se nos fixarmos nas coordenadas atuais da literatura africana concordaremos que é no meio sociopolítico que determina hoje em primeiro lugar a estrutura do romance. Evoque-se quando e como se queira o maior ou menor engajamento, a militância ou menos, a filiação política ou o absentismo partidário dos autores, o romance é ainda uma identificação política do clima que o gerou e da colocação do autor dentro dele (ANDRADE, 1980, p. 283).

Tais questões se apresentam em *As aventuras de Ngunga* pelo fato de a narrativa focar o percurso de um jovem, dos treze aos dezessete anos, que se torna personagem central de um texto que alegoriza o “pioneiro”. Este participa de um processo de aprendizagem que demanda, por sua vez, um denso rito de iniciação que se dá simultaneamente à construção do já referido ideal de nacionalidade. Para tanto, Pepetela associa a viagem feita por Ngunga à narrativa oral de “Os reis dos bichos”, um missosso, isso é, uma narrativa oral recolhida por Óscar Ribas, que, como assinala Laura Padilha (1995), descreve a viagem de um rapaz anônimo por seu país em busca de suas irmãs. A rejeição de seus companheiros faz com que a personagem deixe a casa paterna para buscar suas três irmãs, curiosamente casadas com o rei dos pássaros, o rei das cabras e o rei dos peixes. São estes que, por sua vez, lhe oferecem, através das forças da natureza de que dispõem, a ajuda necessária à vitória no embate que o rapaz travará posteriormente contra o

senhor Serpente para poder, por fim, desposar-lhe a filha e ocupar “o lugar do senhor do rei de Ngola” (RIBAS, 1979, p. 112). Assim, tanto o missosso quanto o romance têm como eixo principal a viagem que seus protagonistas fazem para encontrarem seu destino, passando por diversos cenários e conflitos, muitos deles assolados pela guerra e outros tipos de malefícios oriundos de ações desencadeadas pelo próprio homem, antes de obterem vitória. Em meio a eles, todavia, surgem paisagens do interior do país, *locus* enunciativo dos dois textos, revelando a pujança da nação através de rios, matas e florestas por onde as personagens deambulam, alimentando-se do que os animais comem, bebendo o que estes bebem, procurando, assim, integrar-se ao cosmos e fundir-se à natureza: “Acordava com o sol (...). Pedia constantemente para ir à mata. Aí ficava (...) olhando as árvores ou pássaros. (...) Mas ele distraía-se, esquecia de tudo quando via um pássaro bonito ou uma lagarta de muitas cores” (PEPETELA, 1972, p. 77).

A passagem acima ilustra como, no plano diegético, a metáfora dimensiona o espaço percorrido pela personagem, descrevendo a constante oscilação do familiar ao não-familiar durante a viagem. Tal alternância pode ser lida como uma relação entre o endógeno e o exógeno, ou seja, aquilo que caracteriza a mundividência africana, ou seja, as tradições nacionais, e o que a ela se opôs, como as muitas castrações decorrentes do colonialismo na desqualificação de seus dominados. Por isso, os impasses com que o jovem se depara fazem com que as formas pelas quais as coisas eram então significadas fossem pensadas como a projeção do não-familiar a atributos que, outrora, caracterizaram o familiar. Em outras palavras, ao buscar as origens e a evolução do pensamento e dos sentimentos presentes naquela Angola, a narrativa mostra que Ngunga não só a conhece, mas distingue e dota de características específicas aquilo que a constitui, criando, assim, um sistema de oposição entre o que sua perspectiva infantil considera bom e o que ele, efetivamente, presencia.

Apesar da importância exercida pelo ambiente social, esse herói romanesco, como indivíduo, possui características pessoais que o distinguem da maioria dos demais homens e que podem ser associadas ao romance. Dentre elas, as que mais se destacam são sua força de vontade e sua

profunda convicção dos ideais que o movem. Por isso, uma de suas marcas é o combate travado contra limitações pessoais e históricas.

Seu percurso se diferencia dos passos trilhados pelo herói clássico, como os da antiga épica, visto que este, apesar das mesmas etapas e provações, tem, em geral, a morte como resultado final de seus embates. Assim, esse herói tradicional se converte em redentor de seu grupo social, e é uma das vias de retorno às tradições perdidas e desgastadas. Os dilemas enfrentados pelo herói romanesco, entretanto, não têm lugar apenas no campo das forças físicas e pragmáticas inerentes ao épico. Pelo contrário, seus conflitos ocorrem em um nível mais interiorizado e intelectualizado, dada sua relação intrínseca com o mundo que habita, visto que sua natureza não lhe permite assimilar traços sociais sem repensá-los criticamente, ainda que essa atitude represente um distanciamento dos demais homens (LUKÁCS, 1992, p. 89).

Por isso, como participante de um rito de passagem, Ngunga vivencia momentos imprescindíveis à sua formação, como a separação dos pais, mortos na guerra, e da irmã, Mussango, capturada pelo exército colonialista. Atravessa o país sozinho, a pé, cartografando Angola e presenciando diversas facetas da guerra, o que justifica o fato de as palavras “choro” e “dor” serem os primeiros significantes privilegiados da narrativa: “– Porque estás a chorar, Ngunga? – perguntou Nossa Luta. /– Dói-me o pé” (PEPETELA, 1972, p. 9).

Parte relevante do rito de iniciação reside, ainda, na descoberta do amor de Uassamba, interdito, contudo, pelo fato de a amada ser uma das esposas de Chipoya, líder de um das aldeias visitadas por Ngunga e, sobretudo, pela liminaridade da personagem que, ao fim da aprendizagem e da narrativa já não é mais o menino do início da jornada. No entanto, ele ainda não terá, nessa altura, desenvolvido plenamente as potencialidades resultantes do rito e da viagem que lhe despertaram sentimentos como a integridade, o autoconhecimento, o pensamento crítico e a consciência política. Estes, por sua vez, apontam para os questionamentos suscitados por Pepetela, o que nos faz repensar a pergunta feita por Jacqueline Held a respeito da escrita literária:

Quando o escritor sonha, as características que atribui, quer ao homem de amanhã em curso de gestação, quer ao habitante de outro planeta, não seriam, em muitos casos, os poderes que desejaria

possuir diante das pressões de uma natureza e de uma sociedade que o limitam e o asfixiam? (HELD, 1980, p. 127)

Por isso, no romance leem-se tanto características narrativas da oratura que Pepetela, assumindo a voz dos antigos *griots* africanos, associa à sua escrita quanto os valores éticos que interferem na mundividência africana, pondo em xeque comportamentos que devem ser revistos e alterados: a viagem de Ngunga serve para que se valorizem tradições como o bater palmas diante das boas notícias (Pepetela, 1982, p. 13); realça os festejos pelo nascimento de um bebê (p. 14); evidencia as danças coletivas como a *chijanguila* (p. 21), que agradecem o favorecimento de deuses e ancestrais; ressalta os valores morais de Ngunga diante do roubo de Chivuala, outra jovem personagem do romance que fere o ideal de fraternidade, mas que, todavia, o rapaz não denuncia.

Por outro lado, serve também para que se rompa com algumas tradições quando estas desvirtuam a utopia da guerra, além de revelar mentiras e deslealdades, o que faz com que Ngunga critique o *lobolo*, isso é, o dote de casamento que o afasta de Uassamba, e se volte contra o presidente Kafuxi ao entregar aos guerrilheiros que lutam pela autonomia do país o alimento que este lhes sonegara. Como a atitude de Kafuxi comprometia o ideal utópico em que Ngunga acreditava, o jovem termina rompendo, assim, com um dos mais expressivos valores africanos, representado pelo respeito aos mais velhos.

A constatação desta fratura no ideal de coletividade remete à cena inicial do romance, em que Ngunga sente a dor da ferida aberta que necessita ser curada. Do mesmo modo que a personagem partira em busca do camarada enfermeiro que lhe aliviaria a dor, Ngunga tem de, mais uma vez, ir em busca da cura para essa chaga moral. Por isso, auto-exilado, o jovem retoma sua jornada, rumando para o resgate de valores essenciais que alegorizam seu processo de amadurecimento e a travessia de valores individuais para os coletivos. É nessa intersecção que se localiza a “solaridade” do pioneiro (DUTRA, 2009, p. 54). Por essa razão, ainda que os passos da personagem sejam, a princípio, vacilantes, quer pela pouca idade ou pela ferida aberta, são eles que traçam rotas, abrem trilhas e apontam para os caminhos da liberdade que só poderia ser alcançada a partir do esforço comum.

O confronto com Kafuxi que, curiosamente, escolhe para si o título de “presidente”, terminologia que remete a um tipo de poder contestado pela própria revolução colonial – mais uma marca, portanto, do não familiar –, assinala a contaminação de valores éticos, nuvens metafóricas que encobrem parcialmente a solaridade do herói. Do mesmo modo, Ngunga depara-se com o narcisismo de líderes angolanos fascinados pelo poder, como Mavinga e Avança, que deliberadamente alteram e exageram feitos que visam tão somente ao engrandecimento de seus nomes e de seus atos (p. 66). Ngunga reconhece nesses atos isolados uma tendência à absolutização do indivíduo que aponta para “a passagem da mediação universal da relação social que, como troca, requer sempre a limitação dos interesses particulares nela realizados para um tipo de dominação imediata, da qual se apoderam os mais fortes” (ADORNO, 1992, p. 130-132). Percebe também que, através dessa dissolução no próprio indivíduo de todo elemento mediado, graças ao qual ele ainda era um pouco sujeito social, ele corre o risco de se embrutecer e regredir ao estado de mero objeto com que sempre fora tratado pelo regime colonialista.

No entanto, a solidão da viagem é quebrada pela presença do professor União que, como Pepetela, estabelece uma nova relação pautada no diálogo e na fraternidade que restabelece os valores éticos desgastados: “Também o professor o surpreendeu. Julgava que ia encontrar um velho com casa séria. Afinal era um jovem, ainda mais novo que o Comandante, sorridente e falador” (PEPETELA, 1982, p. 71). O convívio com o professor e sua jovialidade – “o camarada professor é capaz ainda de ser um bocado criança, e isso é bom” (p. 91) – tornam-se paliativos para os questionamentos de Ngunga e via de acesso a outras etapas do rito de aprendizagem: se Ngunga conhecera a dor da morte de seus pais, também sentirá o ônus de matar os portugueses que atacaram a escola (p. 96-99), tendo de se confrontar também com a derrota diante do inimigo (p. 98), a prisão e a traição dos aliados (p. 103-105). Livre da prisão e de volta à busca de respostas aos seus anseios, Ngunga confronta-se com a impossibilidade do projeto coletivo, dada a exacerbada ruptura e a fragmentação que remetem ao “talvez” que Pepetela lançará mão ao escrever *Mayombe*, romance em que também descreve a guerra a partir do ponto de vista dos guerrilheiros. No entanto, o pioneiro

confronta-se com Eros, assimilando mais uma faceta dolorosa de sua formação e que o leva à derradeira etapa de sua aprendizagem, enunciada no diálogo com Uassamba:

– Mudei muito agora, sinto que já não sou o mesmo. Por isso mudarei também de nome. Não quero que as pessoas saibam quem eu fui.
– Nem eu?
– Tu podes saber. Só tu! Se um dia quiseres, podes avisar-me para eu vir buscar-te. Escolhe meu novo nome.
Uassamba pensou, pensou, apertando-lhe a mão. Encostou a boca ao ouvido dele e pronunciou uma palavra (...) que nem as árvores, nem as borboletas, nem os pássaros, nem mesmo o vento fraquinho puderam ouvir para depois nos dizer (PEPETELA, 1982, p. 165).

A partida da personagem em direção ao seu destino amplia a preocupação que Pepetela tem com seu país ao revelar que a história de Ngunga se entrecruza com várias outras. Segundo a diegese, no último capítulo da obra, Ngunga deixa de ser quem é, atingindo, assim, a liminaridade referida anteriormente, deixando de ser o pioneiro para poder ser o que há de melhor e mais autêntico em cada um dos que aprendem sua história:

Vê bem, camarada.
Não serás, afinal, tu? Não será numa parte desconhecida de ti próprio que se esconde modestamente o pequeno Ngunga? Ou talvez Ngunga tivesse o poder misterioso e esteja agora em todos nós, nós os que recusamos viver no arame farpado, nós os que recusamos o mundo dos patrões e dos criados, nós o que queremos o mel para todos.
Se Ngunga está em todos nós, que esperamos então para o fazer crescer? (PEPETELA, 1982, p. 170).

Se para Walter Benjamin (1997) a história pode ser escrita pelas lacunas que o discurso histórico deixa abertas, a representação alegórica converte-se num “outro da história” capaz de indicar-lhe sentidos não percebidos anteriormente. Pepetela anima sua literatura e cumpre este papel alegórico, problematizando o presente ao colocar o futuro prometido em tensão com o passado vivido. Desse modo, sua escrita transita no tempo, dissociando-se de valores dos registros oficiais. Assim, a autoconsciência que *As aventuras de Ngunga* veicula se alia à perspectiva ideológica apontada por Fredric Jameson, ao reconhecer no romance de formação uma função instrumental de um dado objeto cultural dotado de um “poder simultaneamente utópico e de afirmação simbólica de uma forma de classe específica e histórica” (1992, p. 301). É ela que faz da narrativa não apenas um instrumento ideológico, mas o próprio

paradigma de ideologização dos discursos que conferem aos leitores dessa obra de Pepetela a capacidade de fundir-se ao espírito de Ngunga.

De modo semelhante, as muitas vozes do discurso fazem com que não apenas a consonância seja ouvida, revelando, assim, a Ngunga a complexidade de sua sociedade, fazendo-o ouvir a voz dissonante ao fazer histórico pretendido por Angola. Como fizera em *Muana Puó* (1978), seu romance inaugural, Pepetela evidencia a tensão de um mundo ovalado que se aparta da circularidade descrita por Lukács ao diferenciar o romance dos gêneros do passado, revelando, por sua vez, o combate entre corvos e morcegos pela liberdade. O formato ovalado da máscara tradicional que dá nome ao romance alegoriza não apenas seu formato, mas revela dissonâncias que rompem com a integralidade épica, lançando Ngunga no mundo fragmentado descrito por Lukács, cuja marca predominante é a “busca degradada e inautêntica de valores autênticos” (Lukács, 1992, p. 9). Portanto, ao escrever um romance de viés pedagógico, Pepetela relaciona o percurso de Ngunga ao de vários outros jovens que, como ele, foram lançados involuntariamente numa guerra atroz que lhes roubou a infância e a família, revelando-lhes precocemente as injustiças de um mundo marcado pela subserviência e a coisificação, decorrentes do colonialismo. Após receber o novo nome e desaparecer na mata, completa-se o processo de formação e amadurecimento do jovem pioneiro que retornará à guerra como o guerrilheiro que logrou vitória sobre o colonizador, assumindo a autonomia para governar seu próprio país. Todavia, essa aparente liberdade não resultou em plena autonomia, de modo que, décadas após a independência, Angola ainda vive uma série de problemas decorrentes da manutenção de um sistema cerceador que fez com que novas marcas de subalternidade ainda passassem a ser a tônica do país.

É isso que Maria José Ganga utiliza em seu filme.

Na cidade vazia começa com uma sequência de forte impacto visual e matizes neorrealistas ao apresentar o interior de um avião militar, em 1991, que retorna do Bié, no interior do país, para a cidade de Luanda. Nele viajam uma religiosa e vários órfãos de guerra, um grupo de militares civis e um caixão com um dos milhares de mortos no conflito que sucedeu a guerra colonial. Todos apresentam um semblante carregado e um ar fatigado pela guerra. Ao

aterrissarem, um menino, N'dala, interpretado por Roldan Pinto João, foge da freira e decide conhecer a cidade de Luanda por si próprio, dessa vez, numa cartografia urbana em um cenário novo, mas que contém, todavia, as decorrências da guerra de que escapou. A partir daí a trama se divide em duas: uma caracterizada pelas andanças de N'dala pela cidade; outra, pelos esforços da freira, interpretada por Ana Bustorff, na busca do jovem órfão. Ponto comum com *As aventuras de Ngunga*, traço que nos permite aproximar o filme das mesmas considerações que fizemos sobre o *bildungsroman*, isso é, o romance de formação, temos uma outra criança, marcada emocionalmente pela perda dos pais e pelos crimes que presenciou, que é deliberadamente afastada das suas raízes para ser lançada num ambiente hostil que deverá aprender a conhecer. Nessa caminhada, N'dala é caracterizado pela forma contemplativa, crua e sem a politização que marcou as décadas de 60 e 70 e que já não existe mais na época enunciada. De modo intimista, Maria João Ganga apresenta locações angolanas, passando por monumentos dedicados a heróis de uma guerra que, apesar de encerrada, reforça o título do filme, ou seja, de uma modernidade líquida e esvaziada, como nos sugere Bauman (2003), em que o nacionalismo é apresentado negativamente.

Enquanto vagueia pelas ruas de Luanda, de posse apenas de um carrinho de brinquedo que ele mesmo fizera e alguns pertences, N'dala se depara com um conjunto de pessoas que vive num espaço bastante diferente do que conhecera. Uma das primeiras pessoas que encontra é um pescador, Antônio, que lhe dá guarida, alegorizando valores como a ancestralidade e a transmissão de saberes esgarçados pela guerra, como o ato de lhe contar a lenda de *Kianda*, uma divindade das águas que protege os pescadores e as crianças. Em seguida, conhece Zé (Domingos Fernandes), um menino quase da sua idade, que se divide entre a escola, onde está às voltas com a encenação da obra de Pepetela sobre o já lendário Ngunga, e as muitas atribuições que tem, como cuidar da casa na ausência da tia com quem vive.

Acobertado por Zé, N'dala passa a viver no terraço de seu prédio e, acompanhado por outros meninos da escola, vai aos poucos conhecendo a cidade, deparando-se, por exemplo, com o cinema e com algumas brincadeiras infantis que a guerra tolhera. Em contrapartida também começa a partilhar

amizades desagradáveis, como Rosita, a prostituta alcoólatra, que é prima de Zé e guarda em sua casa o produto dos roubos de Joca, um de seus amantes. Ou seja, o ambiente de festa em que as *kizombas* – ritmo tradicional angolano – são tocadas enquanto o grupo dança, distingue-se da *chijanguila* do romance de Pepetela ao descambar rapidamente para um cenário de bebedeira, glotonaria e alienação que ocupou a Luanda contemporânea.

A mudança de N'dala para a casa de Rosita resulta na obrigação de vender cigarros em meio a outros meninos nas esquinas e sinais de trânsito de Luanda, o que assinala uma passagem da infância serena para a disputa feroz pelo ponto de venda do qual o menino é expulso. Revela-se, assim, um aspecto sombrio da cidade que faz com que aqueles jovens abandonem a escola, as brincadeiras, a inocência e o sonho pueril para, como adultos precoces, lutarem pela sobrevivência em meio a outros igualmente prostituídos e dissociados de qualquer ideal de fraternidade e respeito.

É o contato com Joca que faz com que o menino adentre os mais baixos níveis da escala moral, pois, devido ao seu físico franzino, é seduzido a entrar pela janela de um apartamento a ser assaltado por Joca e seu comparsa na calada da noite. O que não esperavam é que, todavia, o proprietário do apartamento ainda estivesse lá, fosse acordado e reagisse violentamente. Assim, o confronto se dá e N'dala acaba por instintivamente baleiar o proprietário do imóvel com seu próprio revólver. Enquanto Joca foge, N'dala se depara e fica atraído por um quadro ali exposto que retrata a *kianda* das histórias do pescador, e é contemplando a obra que ele não se dá conta de que o ferido reagiu e, de posse da arma, acaba por matar o menino que é, então, transportado para o mundo da divindade.

A cena se dá logo após a freira ter desvendado o mistério do desaparecimento do menino, de modo que o filme plasma, em seu final, três grupos diferentes de imagens, ou seja, a proximidade da religiosa do paradeiro de N'dala, após encontrar o pescador; a encenação, na escola, de *As aventuras de Ngunga* e, por fim, a da morte de N'dala. Essas considerações nos mostram a relevância da releitura e atualização feitas por Ganga da obra de Pepetela, visto que, *Na cidade vazia* é um filme emocionalmente eficaz que, apesar da falta de recursos financeiros, contribui para a atualização de uma

história que começou nos anos 60 – de 1961 a 1975, período da revolução colonial, e de 1975 a 2003, período da guerra civil. Esta resultou dos graves problemas internos que Angola viveu ao fim da revolução, mostrando a disputa atroz travada pelo MPLA (Movimento Popular de Libertação de Angola), a UNITA (União Nacional para a Independência Total de Angola) e a FNLA (Frente Nacional de Angola), com os dois primeiros a terem uma maior relevância nos destinos do país e, posteriormente, tornarem-se os dois principais adversários na Guerra Civil. Curiosamente, este conflito apenas é sugerido na cena inicial, no desalento mostrado pelos passageiros do avião e mostrado uma vez, especificamente, num pesadelo de N'dala, que, num *flashback*, relembra a morte de sua família a que ele, tal qual Ngunga, assistira. No restante da obra, somos apresentados às consequências trágicas que o conflito teve em Angola, cujas decorrências ainda hoje são sentidas, com a nação a procurar erguer-se dos escombros. Por isso, a apresentação de Luanda é muito diferente da dos catálogos de turismo, em precárias condições de infraestrutura, como transportes, saúde e saneamento e consumida pelo medo de uma população miserável cujo destino nem sempre é generoso. Por haver servido de refúgio principal dos que escaparam da guerra e em busca de melhores condições de vida, a superlotação faz com que a máquina estatal, as multinacionais em busca das riquezas do país e uma elite emergente, muitas vezes alienada, convivam com a imensa massa de deslocados que vivem na periferia, nos *musseques*, os “bairros de lata”.

A cineasta explora essas imagens sem sensacionalismo e quando focaliza o lado “urbanizado” o mostra à noite, na escuridão e no esvaziamento imposto pelo toque de recolher que vigia naquela época, relatando as dificuldades que teve em filmar a aparente solidão humana numa cidade tão superlotada. Metaforicamente, este esvaziamento perdura durante o dia, mesmo em meio à multidão, num olhar crítico e aguçado que reproduz os conceitos benjaminianos de ruína e *promesse de bonheur*, ou seja, de uma felicidade que as revoluções e as guerras não foram capazes de trazer.

Com efeito, tanto o romance quanto o filme ora buscam uma existência simbólica que funciona com uma lógica que referencia os ideais de transformação, revolução e nacionalismo pelo despertar de vozes e memórias

que, na utopia político-social, não tiveram lugar. Deparamo-nos, portanto, com uma contradiscursividade que, a partir da realidade vislumbrada pelo escritor e pela cineasta, busca mudanças no contexto dominante ao gerir suas potencialidades e limitações quanto a uma renovação da “escrita da nação”. Muito embora as formas artísticas escolhidas sejam diferentes, tanto o romance quanto o filme objetivam a revisão de seu tempo e de seus povos, visando a uma renovação baseada em princípios consoantes às mudanças percebidas na sociedade. De acordo com a intenção dessa renovação, as estratégias discursivas convergem para o desmonte das teias do imperialismo, pré e pós-colonial, e o aclaramento das sombras da História, revelando outros discursos possíveis através das personagens focalizadas e o modo de vida que resulta no comprometimento com a escolha de suas ações.

Ao investigarem a apreensão do espaço colonial e pós-colonial, tornam-se capazes de regenerarem-se a partir dessa originária e contínua representação. Os significadores do processo que constituem a singularidade da pós-colonialidade são potencialmente produtivos, pois,

sinteticamente dizem respeito a uma identidade nacional como uma construção a partir de negociações de sentidos de identidades regionais e segmentais e de compromisso de alteridades. Assim, o que intentam é que as identidades (nacionais, regionais, culturais, ideológicas, socioeconômicas, estéticas) gerar-se-ão da capacidade de aceitar as diferenças através da interrogação da História (MATA, 2000, p.).

Parte desse processo decorre de, no caso de *Na cidade vazia*, o texto de Pepetela ser criticado de forma leve e irônica pelo fato de continuar a ser ensinado nas escolas, perpassando os ideais guerrilheiros do conflito, numa mentalidade que não serve à paz nem aos desígnios de um país que, agora, prescindir de heróis. Ou seja, mostra um ideal de heroicidade vazio e abandonado como os monumentos focalizados na cidade, numa crítica à mudança drástica de tempo em que a criança não figura como o pioneiro, mas a vítima fatal de todo esse processo. Mais que isso, mostra o amargor da distopia que revela claramente que a potencialidade da criança e as metáforas que a associam ao novo, ao renascimento da nação – tema usado não apenas por Pepetela, mas por Manoel Rui e, muito antes deles, por Luandino Vieira –, resultaram, como mostra Ganga, em sua morte e no sepultamento da utopia

que embalou a revolução, revelando uma cidade verdadeiramente órfã de crianças e de sonhos.

A eficácia dessa visão da identidade nacional, fundamentada na localização espacial se constrói, diacronicamente, a partir de dois eixos: o da dominação estatal e o da autoidentificação dos sujeitos, ou seja, pelo efetivo exercício do poder estatal no estabelecimento de uma comunidade que a ele se submete, cujas necessidades deveria atender. Dessa maneira, cria-se a concepção naturalizada de que, “entre os acidentes geográficos da superfície da Terra, destacam-se as fronteiras, e estas qualificam povos, cujo caráter vai sendo moldado num ininterrupto intercâmbio com seus torrões natais” (MORAES, 2000, p. 167). No entanto, a realidade pós-moderna aponta para a necessidade de revisão desses conceitos, visto que a mobilidade crescente de pessoas, ideias, mercadorias e capital – associada à diluição das fronteiras nacionais e ao surgimento de blocos regionais –, a reafirmação da identidade nacional e o recrudescimento da intolerância étnica e cultural são componentes de um mesmo panorama, que precisa ser melhor compreendido não apenas em Angola, mas nas nações pós-coloniais.

Dessa maneira,

nos países de formação colonial notadamente os da periferia ultramarina ou do capitalismo hipertardio, a questão nacional emerge com vigor num quadro de identidade problemática. A ruptura com os laços tradicionais de dominação (os coloniais) implicava a construção de um novo Estado. O fato de que, na maioria dos casos, tais processos tenham transcorrido como modernizações conservadoras, não minimiza a necessidade de construir novas formas de legitimação da unidade “nacional” Por outro lado, tais países também conhecem certa centralidade da dimensão espacial na armação de sua sociabilidade. São países que se originam de processos de expansão territorial e ocupação de espaços (MORAES, 2000, p. 168).

Ao focalizarem Angola, tanto seu interior quanto a capital, o romance e o filme trazem à tona o discurso da(s) mobilidade(s): a material – em que destacamos a deambulação de Ngunga e N'dala – e a mobilidade imaterial, especialmente aquela diretamente ligada aos fenômenos de compressão espaço/tempo, propagada pela informatização através do chamado ciberespaço (HAESBERT, 2007, p. 236) e do cinema. Em outras palavras, esse ponto de vista que vê o território como espaço geográfico natural, concreto e

delimitado por fronteiras bem definidas assume que a desterritorialização percebida nesse *corpus* referencial é um processo que se realiza através da mobilidade, da fluidez de uma globalização que provoca uma aceleração do tempo e uma relativização do espaço pós-moderno.

No entanto, numa concepção mais integralizadora de território a partir de suas múltiplas dimensões históricas, culturais, temporais e sociais, este passa à categoria de espaço relacional, de confronto, assumindo a configuração de processo resultante “da interação entre relações de poder em sentido amplo, ao mesmo tempo de forma concreta (dominação) e mais simbólica (um tipo de apropriação)” (2007, p. 235). Assim, o território é compreendido como o que se constrói na medida em que dotamos o espaço de função e sentido que só se pode constituir a partir de um processo de domínio e/ou da apropriação que percebemos nas obras aqui analisadas.

Assim, na busca de autoafirmação, até o limite das potencialidades, *As aventuras de Ngunga* e *Na cidade vazia* expressam e exteriorizam esteticamente necessidades de (re)criação, de anseios, inquietações, desejos, aspirações, fantasias, lançando mão de diversos meios de expressão. Daí, o teatro, a dança, a pintura, a literatura, a música, a fotografia, o cinema, entre muitas outras manifestações artísticas, exemplificam alguns dos muitos canais expressivos para a criatividade humana. A adaptação do texto literário para o cinema não se encerra ou se esgota na transposição de um para outro meio, dada a ampla possibilidade de ressignificações. Este é um processo permanente e dinâmico que permite uma infinidade de referências, inferências e adequações que articulam as diversas (re)interpretações e postulam os significados desejados. Por isso, como salienta Bello, “o cinema não coincide com a realidade, mas sim com a sua encenação e só esta é capaz de penetrar a essência do real” (2007, p. 162).

Uma vez que as artes se correspondem, e um texto, qualquer que seja, dialoga com muitos outros textos e muitas outras linguagens, cria-se uma ampla teia que, interpenetrando-se, interfere na compreensão e apreensão textual. Ao estruturar na palavra seu referencial, a literatura dá início a um processo ininterrupto, origina imagens que, por sua vez, nos trazem de volta às palavras. Ou seja, nas relações entre ela e o cinema, temos que, associado ao

desenvolvimento da própria teoria da literatura, levar em consideração o avanço dos meios de comunicação. Tal pode ser visto em *As aventuras de Ngunga* e *Na cidade vazia*, pois a perspectiva comparatista, ao incorporar filosofias, técnicas, ferramentas e métodos da teoria literária, e, sobretudo, da semiótica, não mais se limita a uma mera adaptação de um texto escrito para a tela. Para além disso, há a figura atenta do receptor que participa desse intermitente jogo intertextual e que o interpreta a partir do repertório de que dispõe. É esse conhecimento prévio que, associado à mensagem veiculada e aliado aos recursos estéticos apresentados, dá novos significados àquilo que lemos/assistimos. Com isso, a palavra gera, consciente ou inconscientemente, uma imagem imediata que, por sua vez, instaura discursos e se explicita através da palavra. Através dela, somos colocados diante de novos contextos culturais e históricos, numa subjetividade artística por vezes transgressora que nos transporta para outros contextos culturais e históricos que nos ajudam a dar conta de nosso mundo e de sua maior compreensão.

REFERÊNCIAS:

- ADORNO, Theodor. "Posição do narrador no romance contemporâneo". In: *Notas de literatura*. São Paulo: Editora 34/Duas Cidades, 2002.
- ANDRADE, Costa. *Literatura angolana (opiniões)*. Lisboa: Edições 70, 1980.
- BELLO, Maria do Rosário. "Amor de perdição". In: FERREIRA, Carolina Overhoff. *O cinema português através dos seus filmes*. Porto: Campo das Letras, 2007.
- BAUMAN, Zygmunt. *Modernidade líquida*. Rio de Janeiro: Zahar, 2003.
- BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas*. São Paulo: Brasiliense, 1997.
- DUTRA, Robson. *Pepetela e a elipse do herói*. Luanda: União dos Escritores Angolanos, 2009.
- ECO, Umberto. *Postscript to the 'Name of the rose'*. New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1983.
- HAESBAERT, Rogério. *O mito da desterritorialização: do fim dos territórios à multiterritorialidade*. 3. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2007.
- HELD, Jacqueline. *Imaginário no poder, as crianças e a literatura fantástica*. São Paulo: Summus, 1980.
- JAMESON, Fredric. *O inconsciente político: a narrativa como ato socialmente simbólico*. São Paulo: Ática, 1992.
- LUKÁCS, Gyorg. *Teoria do romance*. São Paulo: Duas Letras, 1992.
- MATA, Inocência. "O pós-colonial nas literaturas africanas de língua portuguesa". In: Congresso Internacional da ALADAA (Associação Latino- Americana de Estudos de Ásia e África), 10. Rio de Janeiro, Anais. UCAM, 2000. Disponível em:

<<http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/aladaa/mata.rtf>>. Acesso em 15 de dezembro de 2012.

MORAES, Antonio Carlos Robert. “Notas sobre identidade nacional e institucionalização da geografia no Brasil”. In: *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, vol. 4, n. 8, 1991, p. 166-176.

PADILHA, Laura. *Entre voz e letra – o lugar da ancestralidade na ficção angolana do século XX*. Rio de Janeiro: EDUFF, 1995.

PEPETELA. *As aventuras de Ngunga*. Luanda: União dos Escritores Angolanos, 1972.

RIBAS, Óscar. *Missosso: literatura tradicional angolana*. Luanda: Tipografia Angolana, 1961, v.1.

TRIGO, Salvato. *Introdução à literatura angolana de expressão portuguesa*. Porto: Brasília Editora, 1995.

Texto enviado em 25 de maio de 2013 e aprovado em 20 de agosto de 2013.