



UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA
CENTRO DE COMUNICAÇÃO E EXPRESSÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DA TRADUÇÃO

FRANCISCO EWERTON ALMEIDA DOS SANTOS

**MOVIMENTO DO RIO-MUSSEQUE: TRADUÇÃO, DESCOLONIZAÇÃO
E ALEGORIA NACIONAL EM *A VIDA VERDADEIRA DE DOMINGOS
XAVIER*, DE JOSÉ LUANDINO VIEIRA, E *SAMBIZANGA*, DE SARAH
MALDOROR**

FLORIANÓPOLIS

2020

Francisco Ewerton Almeida dos Santos

**MOVIMENTO DO RIO-MUSSEQUE: TRADUÇÃO,
DESCOLONIZAÇÃO E ALEGORIA NACIONAL EM *A VIDA
VERDADEIRA DE DOMINGOS XAVIER*, DE JOSÉ LUANDINO VIEIRA,
E *SAMBIZANGA*, DE SARAH MALDOROR**

Tese apresentada ao Programa de pós-graduação em Estudos da Tradução da Universidade Federal de Santa Catarina como requisito para obtenção de título de doutor em Estudos da Tradução.

Orientadora: Evelyn Schuler Zea.

Florianópolis

2020

Francisco Ewerton Almeida dos Santos

Movimento do Rio Musseque: tradução, descolonização e alegoria nacional em *A vida verdadeira de Domingos Xavier*, de Jose Luandino Vieira, e *Sambizanga* de Sarah Maldoror.

O presente trabalho em nível de doutorado foi avaliado e aprovado por banca examinadora composta pelos seguintes membros:

Prof.a Dra. Carmen Lúcia Tindó Secco

Universidade Federal do Rio de Janeiro

Prof.a Dra. Susan de Oliveira

Universidade Federal de Santa Catarina

Prof.a Dra. Andréia Guerini

Universidade Federal de Santa Catarina

Certificamos que esta é a **versão original e final** do trabalho de conclusão que foi julgado adequado para obtenção do título de doutor em Estudos da Tradução.

Prof.a Dr.(a) Andréia Guerini

Coordenador(a) do Programa

Prof.a Dr.(a) Evelyn Schuler Zea

Orientadora

Florianópolis, 05 de agosto de 2020.

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor,
através do Programa de Geração Automática da Biblioteca Universitária da UFSC.

santos, francisco ewerton almeida
MOVIMENTO DO RIO-MUSSEQUE : TRADUÇÃO, DESCOLONIZAÇÃO E
ALEGORIA NACIONAL EM A VIDA VERDADEIRA DE DOMINGOS XAVIER,
DE JOSÉ LUANDINO VIEIRA, E SAMBIZANGA, DE SARAH MALDOROR /
francisco ewerton almeida santos ; orientadora, Evelyn
Zea, 2020.
181 p.

Tese (doutorado) - Universidade Federal de Santa
Catarina, Centro de Comunicação e Expressão, Programa de
Pós Graduação em Estudos da Tradução, Florianópolis, 2020.

Inclui referências.

1. Estudos da Tradução. 2. Tradução intersemiótica. 3.
Estudos pós-coloniais. 4. Literatura angolana. 5. Cinema
angolano. I. Zea, Evelyn . II. Universidade Federal de
Santa Catarina. Programa de Pós-Graduação em Estudos da
Tradução. III. Título.

Para Luh, Loris e Valen,
Pilares.

AGRADECIMENTOS

À minha orientadora Evelyn Zea pelo aprendizado constante, pelos diálogos instigantes, pela disposição em ajudar, pela imensa generosidade e amabilidade e, sobretudo, pela amizade.

A todos os professores do PGET/UFSC, em especial os que lecionaram no Dinter (Doutorado interinstitucional) UFSC/UFPA: Walter Costa, Luana Freitas, Marie H elene Torres, Lincoln Fernandes, Vivian Heberle, Adja Durão, cujas aulas, leituras de textos e conversas informais foram imprescindíveis para meu aprendizado acad emico.

A todos os profissionais da UFPA e da UFSC que possibilitaram a realização do Dinter em Estudos da Tradução.

A todos os colegas da turma do Dinter UFSC/UFPA, pelo compartilhamento de vivências e conhecimentos.

Aos professores que fizeram parte de minha banca de qualificação: Susan de Oliveira, Andréia Guerini, Luiz Guilherme dos Santos Júnior, cuja leitura e sugestões foram fundamentais para a continuidade e concretização deste trabalho.

  professora Carmen Lúcia Tindó-Secco, pela acolhida em seu simpósio e pelas valiosas contribuições durante o III Congresso Internacional da AFROLIC.

À CAPES, que financiou parte de minha pesquisa, durante meu estágio em Florianópolis.

  minha família, em especial meus pais, Afonso e Eda Santos, exemplos e sustentação sólidas, e minha sogra, Gon ala Martins, pelo apoio doméstico e pelos cafés que me mantinham acordado.

Meus mais sinceros e profundos agradecimentos.

Kuanza

a lágrima do kuanza
na dança da mágoa
os tocadores de dikanza
a voz do canto
na foz do kuanza
ao ritmo da água
na lágrima do kuanza
(POMPÍLIO, 2006, p. 133)

RESUMO

A tese analisa o processo de tradução intersemiótica do romance *A vida verdadeira de Domingos Xavier*, escrito em 1961 pelo angolano José Luandino Vieira, para o filme *Sambizanga*, lançado em 1972 pela cineasta guadalupense Sarah Maldoror. A intenção é reconhecer os procedimentos estético-discursivos levados a cabo pela cineasta para transpor elementos da escrita literária de Luandino Vieira para a linguagem audiovisual. Dois campos teóricos balizam este trabalho: os estudos pós-coloniais e os estudos da tradução. O primeiro dá conta do contexto político em que romance e filme se inserem, de contestação do colonialismo europeu e luta pela libertação dos países africanos, sobretudo Angola. Investiga, assim, as relações entre cultura e imperialismo, seja como forma de manutenção de seus princípios, seja como resistência. Autores como Edward Said, Ella Shohat, Robert Stam, Hanna Arendt, Michael Foucault, Mário Pinto de Andrade, Frantz Fanon, Aimé Césaire, Achille Mbembe, Eduardo Mondlane, Marc Ferro, entre outros, fundamentam esse viés. Os estudos da tradução, por sua vez, abarcam o processo de adaptação fílmica, além de outras nomenclaturas tais como tradução intersemiótica, estudos interartes e intermídia. Com base em autores como Claus Clüver, Julio Plaza, Décio Pignatari, Aguiar e Queiroz, Linda Hutcheon e Robert Stam, elucida conceitos concernentes a esses termos e recolhe elementos metodológicos a serem usados na análise. Ainda nesse escopo, indaga a relação tradutória presente na língua híbrida de José Luandino Vieira, bem como estabelece elos entre as teorias pós-colonial e dos estudos da tradução, amparado nos textos de Gayatri Spivak, Ngugi Wa T'iongo, Haroldo de Campos, Walter Benjamin e Conceição Lima. Tais pressupostos teóricos são evocados a partir da leitura dos textos, de cuja análise emergem questões, tais como: a transposição de elementos estruturais narrativos (tempo, espaço, personagens e foco narrativo) da literatura para a linguagem fílmica, a retomada de formas do passado pré-colonial da nação no romance e no filme, como afirmação de uma história nacional apagada pelo colonialismo, e a construção de uma alegoria nacional a partir de elementos telúrico e atávicos angolanos, visando uma revolução socialista e anticolonial.

Palavras-chave: Estudos pós-coloniais; Tradução intersemiótica; Literatura e cinema angolanos.

ABSTRACT

The thesis analyzes the process of intersemiotic translation of the novel *The True Life of Domingos Xavier*, written in 1961 by the Angolan José Luandino Vieira, for the film *Sambizanga*, released in 1972 by the guadalupense filmmaker Sarah Maldoror. The intention is to recognize the aesthetic-discursive procedures carried out by the filmmaker to transpose elements of Luandino Vieira's literary writing into the audiovisual language. Two theoretical fields guide this work: post-colonial studies and translation studies. The first gives an account of the political context in which the novel and film are inserted, of the challenge of European colonialism and the struggle for the liberation of African countries, especially Angola. Thus, it investigates the relations between culture and imperialism, either as a way of maintaining its principles or as resistance. Authors such as Edward Said, Ella Shohat, Robert Stam, Hanna Arendt, Michael Foucault, Mário Pinto de Andrade, Frantz Fanon, Aimé Césaire, Achille Mbembe, Eduardo Mondlane, Marc Ferro, among others, support this bias. Translation studies, in turn, encompass the process of film adaptation, in addition to other nomenclatures such as intersemiotic translation, interart and intermediate studies. Based on authors such as Claus Clüver, Julio Plaza, Décio Pignatari, Aguiar and Queiroz, Linda Hutcheon and Robert Stam, it elucidates concepts concerning these terms and gathers methodological elements to be used in the analysis. Still within this scope, he inquires about the translational relationship present in the hybrid language of José Luandino Vieira, as well as establishing links between post-colonial theories and translation studies, supported by the texts of Gayatri Spivak, Ngugi Wa T'iongo, Haroldo de Campos, Walter Benjamin and Conceição Lima. Such theoretical assumptions are evoked from the reading of the texts, from whose analysis issues arise, such as: the transposition of narrative structural elements (time, space, characters and narrative focus) from literature to filmic language, the resumption of past forms pre-colonial nation in the novel and film, as an affirmation of a national history erased by colonialism, and the construction of a national allegory based on Angolan telluric and atavistic elements, aiming at a socialist and anti-colonial revolution.

Keywords: Post-colonial studies; Intersemiotic translation; Angolan literature and cinema.

LISTA DE IMAGENS

imagem 1 e imagem 2.....	124
imagem 3 e imagem 4.....	125
imagem 5 e imagem 6 (a profundidade de campo nos caminhos de Maria)	126
imagem 7	126
imagem 8 e imagem 9.....	127
imagem 10.....	127
imagem 11 e imagem 12.....	128
imagem 13 e imagem 14.....	128
imagem 15	129
imagem 16.....	129
imagem 17 e imagem 18.....	133
imagem 19	137
imagem 20 e imagem 21.....	138
imagem 22	142
imagem 23 e imagem 24.....	144
imagem 25 e imagem 26.....	151
imagem 27	160

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	12
2 QUESTÕES TEÓRICAS	18
2.1 (DES)COLONIZAÇÃO E CULTURA	18
2.1.1 Um breve percurso: Imperialismo – Racismo – Totalitarismo	18
2.1.2 A Especificidade do colonialismo português	24
2.1.3 Imperialismo, literatura e cinema	31
2.1.4 Nacionalismo e descolonização	38
2.1.5 Culturas de resistência	45
2.2 SOB O SIGNO DE ZAZE: ESTUDOS DA TRADUÇÃO/ ESTUDOS DA ADAPTAÇÃO	52
2.2.1 O Rio Tradução	52
2.2.2 Os demais vales e serranias: interartes, intermédias, intersemioses.	66
2.2.2.1 Tradução Intersemiótica	67
2.2.2.2 Estudos Interartes	72
2.2.2.3 Adaptação	77
3 DE A VERDADEIRA VIDA DE DOMINGOS XAVIER A SAMBIZANGA	83
3.1 A VIDA VERDADEIRA DE DOMINGOS XAVIER	83
3.1.1 Projeto literário, projeto de nação	83
3.1.2 Estrutura do romance	86
3.1.3 A oralidade: transcrição das formas orais tradicionais angolanas missosso e maka	92
3.1.4 Musseque Rio	102
3.1.5 Alegoria nacional: o <i>tellus</i> e o <i>télos</i>	108
3.2 SAMBIZANGA	113
3.2.1 A narração Fílmica	116
3.2.2 Relações com o cinema soviético	129
3.2.3 Entrelaçamentos com o cinema italiano	131
3.2.3.1 <i>Neo Realismo</i>	132
3.2.3.2 <i>O cinema Político dos anos 60 e 70</i>	138
3.2.4 O cinema do Terceiro Mundo em foco	146
3.2.5 Questões de gênero: a maternidade revisitada	157
3.2.6 <i>Sambizanga</i> e o cinema político moderno	161

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	164
REFERÊNCIAS.....	169

1 INTRODUÇÃO

No momento em que escrevo, faz três dias que recebi a notícia de que Sarah Maldoror, nascida Sarah Ducados, faleceu, aos 91 anos, vítima do Covid-19. Lamentei profundamente por ela ter sido levada por esse indício do momento pavoroso em que vivemos. Ela, cuja história se amalgama à história das guerras pela descolonização de alguns países africanos, sobretudo Angola, certamente viu tempos piores. Para nós que ficamos, resta o lamento e o medo. Para mim, além de tudo, fica a frustração de não a ter conhecido pessoalmente e a tarefa de divulgar sua obra. Este trabalho, que infelizmente não pôde ver a luz com ela ainda viva, pode, ao menos, contribuir para a execução desta tarefa.

Conheci seu cinema através da literatura de Luandino Vieira, que comecei a estudar durante minha atividade docente no ensino médio da Escola de Aplicação da UFPA. Na época, por volta de 2012, iniciamos um projeto multidisciplinar chamado “Cartografia da Cultura afro-brasileira”, coordenado pela professora Antônia Brioso. Na ocasião estudei, junto a uma equipe de alunos do 2º ano, os contos do livro *Luuanda*. Assim, a pesquisa da obra de Luandino Vieira acompanhou-me pelos anos seguintes, e, foi buscando adaptações cinematográficas de sua obra para usar em sala de aula, que me deparei com os filmes *Monagambé* e *Sambizanga*, de Sarah Maldoror. A história por trás da produção desses filmes e a dificuldade de acesso a eles na época (apenas alguns anos depois *Sambizanga* foi postado no YouTube) me fascinaram, e, quando surgiu a possibilidade de fazer o doutorado em Estudos da Tradução por meio da cooperação interinstitucional entre UFSC e UFPA (Dinter), em 2016, não tive dúvidas acerca do que estudaria.

A princípio intencionava abordar as duas adaptações fílmicas de Jose Luandino Vieira feitas por Sarah Maldoror: do conto “O fato completo de Lucas Matesso” para o curta-metragem *Monagambé*, e do romance *A vida verdadeira de Domingos Xavier* para o longa *Sambizanga*. No entanto, com o amadurecimento da pesquisa, ficou claro que o estudo da adaptação do romance para o longa-metragem seria suficiente.

Minha orientadora, Evelyn Zea, como antropóloga, me incentivou a usar a metodologia etnográfica na abordagem das obras, isto é, em vez de partir de uma teoria pronta e aplicá-la na análise, fazer o caminho oposto, e partir do corpo-a-corpo com as narrativas para levantar questões teóricas a serem desenvolvidas ao longo do trabalho.

Dessa forma, os objetivos iniciais do projeto de pesquisa eram:

Geral: investigar a relação entre literatura, cinema e descolonização em Angola, por meio da análise comparativa da tradução intersemiótica feita por Sarah Maldoror da obra de José Luandino Vieira.

Específicos:

- Interrogar os procedimentos estéticos de que lança mão a cineasta para traduzir para a linguagem audiovisual a escrita militante de Luandino, produzindo assim, um filme que, tal como o texto literário, contestam o momento social em que se inserem;
- Questionar especificidades históricas, culturais e ideológicas da produção da obra literária e sua tradução fílmica, buscando compreender as transformações de sentido envolvidas no processo de tradução;
- Compreender a forma e estética das obras literária e fílmica, relacionando arte, história e sociedade;
- Contestar o discurso do imperialismo por meio da focalização pela perspectiva do subalterno, interrogando, ainda, a relação entre os artistas e intelectuais e o próprio sujeito marginalizado representado nos textos.
- Operar a crítica ao passado colonialista por meio do estudo das narrativas literária e fílmica com base no multiculturalismo policêntrico dos estudos pós-coloniais.

Em muitos aspectos, esses objetivos são seguidos ao longo do texto, porém, foi nesse corpo-a-corpo com as obras que emergiu a figura central que permeará essa tese: o rio. Na narrativa literária, o Kuanza concentra diversos significados – a fusão entre homem e natureza, o fluxo da memória, a alegoria nacional, a concepção de história teleológica da nação que corre inevitavelmente para seu fim, qual seja, a revolução socialista e a descolonização (que naquele contexto eram uma coisa só).

Em *Sambizanga* toda a força figurativa do rio foi traduzida e reelaborada para o meio audiovisual. Sua presença “física” (o Congo representando o Kuanza) oferece imponência e força, além de emoldurar a película, sendo seu início e fim.

Emerso da leitura das obras literária e fílmica, o rio assume também reverberações teóricas neste trabalho. O conceito de rio tradução foi pensado com base na obra literária e ensaística do escritor queniano Ngugi Wa T’hiongo, e nas leituras de Eduard Said e Conceição Lima. O rio aqui (chamado Honia) é o lugar de encontro, nem sempre pacífico, e trânsito entre línguas e culturas.

O título deste trabalho é uma referência ao clássico livro de de Ismail Xavier *Sertão Mar*, dedicado ao filme *Deus e o Diabo na terra do sol*, de Glauber Rocha.

Dessa forma, meu problema de pesquisa inicial consiste em investigar os procedimentos levados a cabo pela cineasta com vista a trasladar, para a tela, elementos estruturais, estéticos e ideológicos da obra literária. Contudo, para dar conta disso, é preciso levar em consideração diversos elementos contextuais que envolvem as obras. Sendo Luandino Vieira um destacado escritor de uma literatura angolana insurgente, nacionalista e empenhada na luta anti-colonial surgida no final da década de 50 do século XX, e Sarah Maldoror, por sua vez, uma importante cineasta do cinema africano anticolonial, e do terceiro cinema global, considere necessária a construção de um caminho teórico visando elucidar conceitos chave tanto do campo dos Estudos pós-coloniais quanto dos Estudos da tradução, campos pelos quais me moverei.

O primeiro capítulo deste trabalho, portanto, chama-se “Percurso Teórico” e subdivide-se em: “(Des)colonização e Cultura” e “Sob o signo de Zaze: tradução e intersemiose”

O primeiro subcapítulo tratará de um tema central de minha tese, qual seja, os entrelaçamentos entre cultura, imperialismo e descolonização. Para tal, farei um breve percurso do conceito de imperialismo ao racismo, para, compreendendo a interdependência entre esses elementos, investigar como a arte, sobretudo literatura e cinema das potências imperialistas, contribuíram para a propagação e estabelecimento dos impérios e sua base ideológica. Isso para que se possa ter como parâmetro a que arte pós-colonial se opõe. Assim da mesma forma que a arte contribuiu para a difusão do imperialismo, ela será fundamental para que este seja minado pelos movimentos de libertação dos países africanos. É neste contexto que se inserem romance e adaptação fílmica, como armas de combate contra os pressupostos colonialistas.

O segundo, por sua vez, volta-se mais especificamente para os estudos da tradução, sem, contudo, desvincular-se das discussões empreendidas no subcapítulo anterior, pelo contrário, os conceitos teóricos levantados aqui estarão balizados pelas preocupações linguísticas e culturais de escritores e teóricos pós coloniais, como Ngũgĩ Wa Thiong’o e Gayatri Spivaky. Zaze é o nome do inquisito, nome dado a divindades da tradição bantu, dos relâmpagos e trovões, também conhecido no Brasil pelo nome iorubá de Xangô. Nas relações sincréticas ocorridas no Brasil entre religiões de matriz africana e cristianismo, ele foi relacionado ao santo católico São Gerônimo, patrono dos tradutores. Para além de sugerir que este subcapítulo tratará de tradução, este título também traz à tona os processos tradutórios ocorridos em relações coloniais, envolvendo dominadores e dominados, senhores e escravos, e

toda a carga de coerção e resistência, medo e subversão que envolvem esses procedimentos levados a cabo em uma situação de medição forças muito desiguais. Esse será o ponto central da primeira seção deste subcapítulo, intitulada “O Rio tradução”.

Outro tema que será tratado nessa seção será o da tradução intersemiótica/estudos interartes/estudos intermídia/estudos da adaptação. Essas nomenclaturas serão deslindadas e comparadas, e de cada um desses campos e seus respectivos autores, serão elencadas as ferramentas teórico metodológicas que usarei em minha análise, no capítulo seguinte.

No capítulo seguinte, “De *A vida verdadeira de Domingos Xavier* a *Sambizanga*”, analiso as narrativas literária e filmica, bem como as estratégias de adaptação de uma linguagem para outra. Dividido em dois grandes subcapítulos: o primeiro se incumbe da análise do romance, o segundo do filme, tecendo paralelos com a obra literária adaptada e destacando os procedimentos tradutórios levados a cabo.

Na seção 3.1.1 traço algumas considerações acerca do projeto literário de Luandino Vieira e sua geração literária, como se insere na história da literatura angolana na esteira dos movimentos nacionalistas surgidos naquele país desde meados do séc. XIX. Comparo-a brevemente à literatura brasileira e levantando pontos importantes que serão desenvolvidos posteriormente, como o nacionalismo e a transcrição da oralidade e da linguagem cotidiana de Luanda em suas obras.

Na seção 3.1.2, inicio a análise textual de *A vida verdadeira de Domingos Xavier* a partir de sua estrutura narrativa, abordando elementos como foco e tempo narrativo, bem como sua constituição fragmentária, cujas partes concorrem para a construção orgânica de uma unidade.

Na seção seguinte, investigo a transcrição de formas orais no romance. Refiro-me tanto a formas narrativas tradicionais angolanas, como o missosso e a maka, quanto a língua falada de Angola, gerando uma língua literária que apresenta uma sintaxe pouco usual e um léxico que mistura palavras do português e do quimbundo.

As relações tecidas entre texto literário e formas orais ancestrais trazem à tona elementos místicos angolanos e suas reverberações na novela de Luandino Vieira. Assim, na seção 3.1.4, estabeleço relações simbióticas entre personagens humanos e elementos da natureza, e interpreto as metáforas que esses elementos representam dentro do sentido global da obra.

Por fim, em 3.1.5, investigo a forma como os elementos elencados até aqui estabelecem uma alegoria nacional. Dessa forma, o romance constrói uma concepção teleológica de história da nação, cujo fim é a inevitável revolução. Ainda nessa seção ponho em

questão o conceito de representação nacional tendo em vista o pensamento de autores como Ahmad, Stam e Shohat.

Sigo então para o subcapítulo seguinte, no qual deslindo a adaptação fílmica. Primeiramente faço uma introdução elencando componentes importantes que, somados aqueles já levantados na análise do romance, balizarão a leitura fílmica.

Assim, em 3.2.1, abordo a narração fílmica de *Sambizanga*, isto é, a maneira como a narrativa fílmica se estrutura. Tornam aqui elementos como tempo e foco narrativo, mas agora enfocados pelo viés da linguagem cinematográfica. Buscando paralelos com o texto base, analiso as estratégias encontradas para transpor elementos da linguagem literária para a cinematográfica.

Na seção 3.2.2 aproximarei *Sambizanga* do cinema soviético. A necessidade dessa abordagem surge em decorrência dos anos que Sarah Maldoror estudou cinema na União Soviética. Maria do Carmo Piçarra reitera a necessidade um aprofundamento dessa aproximação entre os cinemas africano e soviético, tendo em vista toda uma geração de cineastas africanos que estudaram lá, dentre eles, Ousmane Sembène. Assim, nessa seção buscarei dar minha contribuição a este tema ainda pouco explorado, apesar de sua importância.

Na seção seguinte, 3.2.3, promovo o entrelaçamento entre *Sambizanga* e o cinema italiano. Partindo mais uma vez de um dado da trajetória profissional de Maldoror, seu trabalho com Pontecorvo em *A batalha de Argel*, busco aproximar o longa não só desse filme, mas, recuando no tempo, aos primórdios do neorealismo italiano, em que nasce também uma estética que revolucionará a maneira de fazer cinema e impactará especialmente os países mais pobres. Portanto, aqui *Sambizanga* é aproximado principalmente dos primeiros filmes de Rosseline e de *A batalha de Argel*.

Na seção 3.2.4 como desdobramento natural da anterior, situo *Sambizanga* no contexto do cinema terceiro mundista, comparando-o principalmente a *Deus e o Diabo na terra do sol* de Glauber Rocha. Em meio a tal comparação, ressurgem temas fundamentais deste trabalho, já elencados na análise do romance, como o telurismo, o pensamento místico angolano, a oralidade e a presença de elementos simbólicos que assumem papel fundamental na alegoria nacional reconhecida também no filme.

Na seção 3.2.5, questionarei as mudanças operadas pela cineasta especialmente no que tange às questões de gênero na passagem do livro para o filme, isto é, a intensificação da importância concedida à principal personagem feminina, Maria, já possuidora de protagonismo no romance, e a transformação de seu papel e mesmo da simbologia que assume na inscrição da história nacional como teleologia.

E, por fim, em 3.2.6, pensarei a relação de *Sambizanga* com o cinema político moderno, nos termos de Deleuze, visando já o fechamento de algumas questões e encaminhando-me para a conclusão do trabalho.

2 QUESTÕES TEÓRICAS

2.1 (DES)COLONIZAÇÃO E CULTURA

2.1.1 Um breve percurso: Imperialismo – Racismo – Totalitarismo.

[para o cristão burguês do século XX] o que não é perdoável em Hitler não é o crime em si, o crime contra o homem, não é a humilhação do homem em si, senão o crime contra o homem branco, é a humilhação do homem branco, e haver aplicado na Europa procedimentos colonialistas que até agora só concerniam aos árabes na Argélia, aos coolies na Índia e aos negros na África.

(CÉSAIRE, 2010, p. 23-24.)

Neste capítulo procurarei levantar algumas questões e buscar possíveis respostas, tendo em vista a elucidação de alguns conceitos fundamentais para o desenvolvimento deste trabalho. Para compreender a virada cultural de que fizeram parte Luandino Vieira e Sarah Maldoror, é preciso antes compreender a que suas obras se opõem, isto é, às complexas articulações entre cultura e colonialismo, tendo por base um de seus principais dispositivos ideológicos: o racismo.

Para Hanna Arendt (2017 [1951]), o imperialismo nasceu dos interesses de expansão econômica da burguesia europeia do século XIX, voltando-se em direção, sobretudo, à África e Ásia: “A expansão como objetivo permanente e supremo da política é a ideia central do imperialismo” (ARENDR, 2017, p. 192). A autora estipula o ano de 1885 como o início desse período imperialista. Esse expansionismo, no entanto, segundo a autora alemã, chocava-se com a estrutura política vigente nesses países, isto é, o Estado-Nação, visto que este não poderia se expandir ilimitadamente tal como o capital, pois sua base é o consentimento genuíno da nação, que não pode se estender aos povos conquistados. Da impossibilidade teórica desta estrutura política se estender a povos estrangeiros, surge a necessidade de justificar a empreitada colonial, ou seja, a “convicção que a nação conquistadora tem de estar impondo uma lei superior — a sua — a um povo de bárbaros.” (ARENDR, 2017, p.194).

Dessa forma, os impérios modernos forjaram uma administração incomum, que se diferenciava dos impérios colonialistas dos séculos anteriores, justamente por não haver uma integração entre as instituições da “nação mãe” e o império, de forma que a administração colonial permanece apartada dos governos nacionais dos países metropolitanos, uma vez que

o verdadeiro motivo dessa separação estava na curiosa mistura de arrogância e respeito — a arrogância dos administradores que sabiam lidar com "populações atrasadas" ou "raças inferiores", contrabalançada pelo respeito dos estadistas antiquados no país de origem, que acalentavam as ideias de que nenhuma nação tinha o direito de impor sua lei sobre um povo estrangeiro. (ARENDR, 2017, p. 198.)

Assim, ao mesmo tempo em que os administradores coloniais não intervinham nas leis e costumes dos colonizados, também não elaboraram um conjunto específico de leis e

instituições que definissem a administração imperial nos territórios dominados, levando a uma forma peculiar de governo, que tinha no decreto seu principal (e único) instrumento.

A essa fragilidade institucional e forma de administração volúvel e autocrática soma-se a exportação do poder e da força do Estado, como afirma Arendt (2007, p. 204.):

os instrumentos de violência do Estado, a polícia e o Exército — que na estrutura da nação, existindo ao lado das demais instituições nacionais, eram controlados por elas —, foram delas separados e promovidos à posição de representantes nacionais em países fracos ou não-civilizados.

A força desmedida que toma a terra e escraviza seus habitantes, nas colônias, não seguia as regras da lei, das instituições, do direito, como nos domínios dos Estados-Nação Europeus. A lei era ditada por decretos, a força pela força facilitava o acúmulo de capital das classes proprietárias, os nativos das terras ocupadas não gozavam dos direitos dos cidadãos europeus (franceses, ingleses, portugueses, belgas, etc.), podendo ser submetidos a trabalhos forçados, tortura, mutilação e morte sem refreamentos.

Para Ferro (2005), um dos grandes diferenciais do imperialismo moderno com relação a expansão colonial dos séculos anteriores consiste na mobilização da opinião pública pelos agentes da expansão. Nesse contexto, a ideia de que o aumento dos domínios para ultramar era o objetivo final da política, aliada à concepção de supremacia racial geraram a crença que se enraizou profundamente na mentalidade das populações das potências imperialistas, de que era função do europeu levar sua civilização superior pelo mundo, essa seria a assim chamada *carga do homem branco*.

Nas palavras de Quijano (2011, p. 1.) “(...) a raça, um caminho e resultado da dominação colonial moderna, permeou todas as áreas do poder mundial capitalista. Em outras palavras, a colonialidade tornou-se a pedra fundamental do padrão de poder mundial capitalista, colonial / moderno e eurocentrado”¹.

O pensador peruano afirma que a ideia de raça nasce na América, e serviu para diferenciar os conquistadores dos nativos das terras recém ocupadas. Não há qualquer registro anterior que associe cor da pele à raça. O autor continua:

no entanto, as primeiras pessoas dominadas a quem os futuros europeus aplicam a ideia de "cor" não foram os "índios". Foram os escravos sequestrados e negociados a partir da costa do que hoje é conhecido como África e que serão chamados de "negros". Mas, embora certamente pareça estranho agora, não é para eles que a ideia de "raça" se aplica originalmente, apesar do fato de os futuros europeus os conhecerem muito antes de chegar às margens da futura América. (QUIJANO, 2011, p. 5.)²

¹ Traduzido do espanhol: “raza, una manera y un resultado de la dominación colonial moderna, pervadió todos los ámbitos del poder mundial capitalista. En otros términos, la colonialidad se constituyó en la piedra fundacional del patrón de poder mundial capitalista, colonial/moderno y eurocentrado”

² Traduzido do espanhol: “Sin embargo, las primeras gentes dominadas a las que los futuros europeos aplican la idea de “color” no fueron los “índios”. Fueron los esclavos secuestrados y negociados desde las

Portanto, são os Europeus que estabelecem a escravidão com base exclusivamente na cor, primeiramente com indígenas americanos, e algum tempo depois, com o tráfico de africanos para trabalhar nas plantações de cana-de-açúcar. Sobre este processo, e o início da sistematização ideológica do racismo, esclarece Coquery-Vidrovitch (2005, p. 776-777.).

os primeiros frutos da escravidão negra foram elaborados (...) nas costas da África, desde o início da descoberta pelos portugueses. O laboratório experimental era uma ilha deserta, ocupada e colonizada pelos portugueses já em 1470: São Tomé, no golfo da Guiné. Aqui foi onde se sistematizou a prática que fazia do negro não mais um homem, mas uma ferramenta de trabalho. Por volta de 1506 havia 2.000 escravos permanentes, que eram 5.000 ou 6.000 em 1540, importados principalmente do delta do Níger e principalmente do Congo, e funcionários nas plantações de cana-de-açúcar, planta que veio da Ásia via norte da África. Entre 1530 e 1536 uma grande revolta eclodiu. Foi nessa época se começou a elaboração das primeiras teorias da inferioridade negra. Esta aqui é precisamente a razão pela qual o termo "raça" não aparece até o final do século XV e não se aplica à diferenciação de grupos humanos até 1684.³

Percebe-se que o racismo começa a ser construído no século XVII para justificar os atos abjetos dos conquistadores europeus, mas ainda percorre um caminho pela história do pensamento europeu até se plasmar como ideologia. Neste ponto, é preciso compreender ideologia, na esteira de Hanna Arendt, como uma forma de pensar que

se pretende detentora da chave da história, e em que julga poder apresentar a solução dos ‘enigmas do universo’ e dominar o conhecimento íntimo das leis universais ‘ocultas’, que supostamente regem a natureza e o homem (ARENDR, 2017, p. 234.).

Ainda segundo a autora, a interpretação da história como luta entre raças (bem como interpretação da história como luta de classes econômicas), foi uma das poucas ideologias que sobreviveu ao escrutínio da lógica, tornando-se influente a ponto de se estabelecerem como doutrinas nacionais oficiais. Assim, prossegue:

a extraordinária força de persuasão decorrente das principais ideologias do nosso tempo não é acidental. A persuasão não é possível sem que o seu apelo corresponda às nossas experiências ou desejos ou, em outras palavras, a necessidades imediatas.

costas de lo que ahora se conoce como África y a quienes se llamará “negros”. Pero aunque sin duda parezca ahora extraño, no es a ellos que originalmente se aplica la idea de “raza”, a pesar de que los futuros europeos los conocen desde mucho antes de llegar a las costas de la futura América.”

³ Traduzido do espanhol: “las primicias de la esclavitud negra fueron elaboradas (...) en las costas de Africa, desde el comienzo del descubrimiento portugues. El laboratorio de experimentacion fue una isla desierta, ocupada y colonizada por los portugueses ya en la decada de 1470: Santo Tome, en el golfo de Guinea. Aqui fue donde se sistematizo la practica que hacia del negro ya no un hombre, sino un util de trabajo. Hacia 1506 habia 2.000 esclavos permanentes, que fueron 5.000 o 6.000 en 1540, importados en su mayoria del delta del Níger y principalmente del Congo, y empleados en las plantaciones de cana de azucar, planta proveniente de Asia via Africa del norte. Entre 1530 y 1536 estallo una gran revuelta. Fue en este momento cuando comenzo la elaboracion de las primeras teorias de la inferioridad del negro. Esta es precisamente la razon por la cual el termino <<raza>> no aparece hasta finales del siglo XV y no se aplica a la diferenciacion de los grupos humanos hasta 1684”.

Nessas questões, a plausibilidade não advém nem de fatos científicos, como vários cientistas gostariam que acreditássemos, nem de leis históricas, como pretendem os historiadores em seus esforços de descobrir a lei que leva as civilizações ao surgimento e ao declínio. Toda ideologia que se preza é criada, mantida e aperfeiçoada como arma política e não como doutrina teórica (ARENDDT, 2017, p. 235.).

No entanto, como foi dito, até que a ideologia racista se firmasse como principal arma política do imperialismo, percorre um longo caminho, absorvendo ideias de vários pensadores e entranhando-se no pensamento europeu de maneira a criar um campo muito fértil para a persuasão das massas.

Hanna Arendt e Catherine Coquery-Vidrovitch traçam desde séc. XVIII a genealogia do pensamento racista, passando por enciclopedistas e românticos. Quijano lembra da Bula papal de 1513 em que fica definido que os indígenas americanos não são plenamente humanos.

Contudo, o racismo como “chave” para a compreensão histórica surge tardiamente, apenas no século XIX, com o conde de Gobineau e seu *Essai sur l'inegalité des races humaines*, em que define a lei que rege a ascensão e declínio das civilizações com base em lutas raciais nas quais as raças superiores granjeiam naturalmente a posição de elite. Para ele, a “raça ariana” consistiria nessa estirpe superior de aristocracia natural. Para Coquery-Vidrovitch (2005, p. 796.), a opinião deste considerado “o mais virulento dos racistas” não tinha nada excepcional, como pode parecer para o leitor de hoje, “mas na realidade só levava ao paroxismo o que os sábios da época, biólogos ou filósofos, derivavam de suas ‘observações’”.

Para Quijano (2011, p. 7.)

esse atraso não foi acidental, nem sem consequências para a colonialidade do poder. Com base na "América", a bacia do Atlântico se tornou o novo eixo central do comércio mundial durante o século XVI. Os povos e os grupos dominantes que participaram do controle desse eixo logo tenderam à formação de uma nova região histórica e ali a “Europa” se constituiu como uma nova identidade geocultural e como um centro hegemônico do capitalismo mundial nascente. Essa posição permitiu que os europeus, particularmente os da Europa Ocidental, impusessem a ideia de "raça" na base da divisão mundial do trabalho e das trocas e na classificação social e geocultural da população mundial.⁴

Assim, exercendo o controle sobre a hierarquia econômica mundial, tendo o racismo como instrumento desse controle, a Europa também exerceu a hegemonia da produção

⁴ Traduzido do espanhol: “Esa tardanza no fue accidental, ni sin consecuencias para la colonialidad del poder.

Sobre la base de “América”, la cuenca del Atlántico se convirtió en el nuevo eje central del comercio mundial durante el siglo XVI. Los pueblos y los grupos dominantes que participaban del control de dicho eje tendieron pronto a la formación de una nueva región histórica y allí se constituyó “Europa” como una nueva identidad geocultural y como centro hegemónico del naciente capitalismo mundial. Esa posición permitió a los Europeos, en particular a los de Europa Occidental, imponer la idea de “raza” en la base de la división mundial de trabajo y de intercambio y en la clasificación social y geocultural de la población mundial.”

intelectual e elaboração histórica dessas dominações desde o século XVII, permitindo a automistificação como produtora autônoma de si de sua história (QUIJANO, 2011).

Já em meados do século XIX, o racismo teoricamente sistematizado enquanto ideologia atinge estadistas como um Disraeli, que acreditava na superioridade do homem inglês, pensando-o como uma raça de aristocratas por natureza que estariam acima dos direitos dos homens. Essa classe de raça pura se instalaria em um país estrangeiro para dominá-lo e administrá-lo. As experiências chocantes decorrentes dessa política só poderiam ser explicadas e justificadas à luz desse mesmo racismo, que se tornou fundamental para a concretização do império.

Nesse sentido, para Hana Arendt o sucesso do pensamento racista na Europa, se deu, principalmente, pela impossibilidade de aceitação dos outros, dotados de um modos de vida diferentes, o que, de outra maneira, poderia pôr em xeque a legitimidade de uma única forma possível de viver.

Dois novos mecanismos de organização política e de domínio dos povos estrangeiros foram descobertos durante as primeiras décadas do imperialismo. Um foi a raça como princípio da estrutura política; o outro, a burocracia como princípio do domínio no exterior. (...) A raça foi uma tentativa de explicar a existência de seres humanos que ficavam à margem da compreensão dos europeus, e cujas formas e feições de tal forma assustavam e humilhavam os homens brancos, imigrantes ou conquistadores, que eles não desejavam mais pertencer à mesma comum espécie humana. (...) Dessa ideia resultaram os mais terríveis massacres da história: o extermínio das tribos hotentotes pelos bôeres, as selvagens matanças de Carl Peters no Sudeste Africano Alemão, a dizimação da pacata população do Congo reduzida de uns 20 milhões para 8 milhões; e o que é pior, a adoção desses métodos de "pacificação" pela política externa europeia comum e respeitável. (...) Já a burocracia foi descoberta pelas mais elevadas e, por vezes, as mais esclarecidas camadas da *intelligentsia* europeia, às quais atraía a princípio. O administrador que governava por relatórios e decretos, num sigilo pior que o de qualquer déspota oriental, surgiu de uma tradição de disciplina militar introduzida em meio a homens sem compaixão e sem lei. (ARENDR, 2017, p. 267-268.).

Não querer mais pertencer à mesma raça deste outro, legá-lo à desumanidade e inferioridade, foi a via percorrida pela Europa para manter a preservação da propriedade, entendida como identidade autoconstituída, voltada para “si próprio”, bem como da organização social decorrente desta propriedade, diante do risco da alteridade. As falaciosas pretensões de enciclopedistas do século XVIII e naturalistas do século XIX que buscaram dar peso científico à divisão da humanidade em diferentes raças, levou esse medo da alteridade ao patamar da biopolítica.

Para Foucault (2005), o racismo vai além de uma tarefa ideológica. Trata-se de um mecanismo ativado pelo estado para exercer seu poder soberano de matar nos domínios do biopoder.

Foucault entende a soberania como o poder (estatal ou não) de selecionar quem vive e quem morre, ou ainda o poder de matar ou de deixar morrer. O biopoder, por sua vez, surge entre os séculos XVIII e XIX como uma tecnologia de poder sobre a “população”, conceito então emergente. Diferente da soberania, que é o poder de “fazer morrer”, o biopoder é o poder de “fazer viver”, isto é, uma regulamentação de processos biológicos das populações, incidindo sobre elementos como higiene, controle de epidemias, saúde mental, natalidade, sexualidade, entre outros. Trata-se de um poder sobre a vida, uma gestão calculista da vida, visando “prolongar sua duração, multiplicar suas possibilidades, desviar seus acidentes, (...) compensar suas deficiências” (FOUCAULT, 2005, p. 304.).

Como, portanto, exercer a soberania (poder de matar) em um sistema centrado no biopoder (poder da vida)? Aí entra o racismo, como um critério biológico, para subdivisão da população em grupos, permitindo que o estado (e, para Foucault, todos os Estados modernos precisaram do racismo para isso) exerça sua soberania de decidir quais corpos vivem e quais morrem. O racismo, portanto, é, para Foucault (2005, p. 304-305.)

o meio de introduzir, afinal, nesse domínio da vida de que o poder se incumbiu, um corte: o corte entre o que deve viver e o que deve morrer. No contínuo biológico da espécie humana, o aparecimento das raças, a distinção das raças, a hierarquia das raças, a qualificação de certas raças como boas e de outras, ao contrário, como inferiores, tudo isso vai ser uma maneira de fragmentar esse campo do biológico de que o poder se incumbiu; uma maneira de defasar, no interior da população, uns grupos em relação aos outros. Em resumo, de estabelecer uma cesura que será do tipo biológico no interior de um domínio considerado como sendo precisamente um domínio biológico.

A existência do Outro é compreendida como um risco mortal. O darwinismo, a ideia de raças superiores suprimindo as inferiores, e da mistura de raças como responsável pela degenerescência das raças superiores foi plantada por uma ciência responsável pela manutenção do biopoder e da soberania. Assim, as raças inferiores tornaram-se uma ameaça a própria perpetuação das superiores, sendo esse um problema biopolítico, e para a resolução desse problema, o Estado pôde exercer seu direito soberano de matar. O outro (o negro, o asiático, o árabe, por exemplo) passou a ser um inimigo invariável do branco europeu.

É assim que, nas colônias, o encontro do biopoder com o estado de exceção e o estado de sítio irão gerar essa mistura de massacres e burocracia, isto é, o governo por decretos, de que fala Arendt. Resulta disso que “o direito soberano de matar não está sujeito a qualquer regra na colônia. Lá, o soberano pode matar a qualquer momento e de qualquer maneira”. (MBEMBE, 2018, p. 36.).

Há ainda um aspecto territorial necessário ao exercício do biopoder e da soberania. “O mundo colonizado é um mundo cortado em dois”, diz Fanon (2002, p. 54.). A fronteira são as

casernas e os postos policiais. Há, portanto, duas zonas, a do colono e a do colonizado, que não se complementam, mas se opõe. A cidade do colono é feita de pedra e ferro, é limpa e iluminada, farta e preguiçosa. É uma cidade de brancos, feita para eles. Enquanto a cidade do colonizado é

uma cidade mal afamada, povoada de homens mal afamados. Ali, nasce-se em qualquer lugar, de qualquer maneira. Morre-se em qualquer lugar, de qualquer coisa. É um mundo sem intervalos, os homens se apertam uns contra os outros, as cabanas umas contra as outras. A cidade do colonizado é uma cidade faminta, esfomeada de pão, de carne, de sapatos. A cidade do colonizado é uma cidade agachada, uma cidade de joelhos, uma cidade prostrada. É uma cidade de pretos, de “turcos” (FANON, 2005, p. 56.).

Esse corte espacial no mundo colonizado servia ao exercício imoderado da soberania de decidir quem importa e quem não importa, quem pode (ou deve) morrer e quem vive.

Aí estão esboçados os princípios de uma administração violenta que se estabelece nos territórios dominados: por um lado, o racismo causador e justificador de carnificinas, por outro, a burocracia de administradores que governavam sem as restrições de leis escritas estabelecidas, mudando-as ao sabor das circunstâncias mediante decretos e relatórios, cada vez mais alheando-se do povo governado em nome da eficiência administrativa, constituindo um governo arbitrário, desumano e inacessível.

Esses elementos formam um corpo monstruoso que logo se voltaria contra a Europa, pois

sob o nariz de todos estavam muitos dos elementos que, reunidos, podiam criar um governo totalitário à base do racismo. Burocratas indianos propunham "massacres administrativos", enquanto funcionários africanos declaravam que "nenhuma consideração ética, tal como os Direitos do Homem, poderá se opor" ao domínio do homem branco. (ARENDRT, 2017, p. 313.).

Hannah Arendt, seguida por Césaire, Ferro e Mbembe, vê na institucionalização do racismo, no declínio na crença nos direitos dos homens, e numa forma de governo burocrática, desumana e arbitrária estabelecidas pelas potências imperialistas em seus domínios na Ásia e África as bases dos horrores do totalitarismo, que, como um bumerangue, voltaria para aqueles que o lançaram para o além-mar, arrastando a Europa para uma destruição sem precedentes. É o “veneno instilado nas veias da Europa”, de que fala Césaire (2010, p. 20.). Para o poeta antilhano, a barbárie do colonialismo gestou o nazismo, e o povo europeu, antes de vítima, foi cúmplice.

2.1.2 A Especificidade do colonialismo português

Boaventura de Sousa Santos (2003) aponta que Portugal ocupa um espaço semiperiférico no capitalismo mundial desde o século XVII e uma posição intermediária entre o centro e a periferia da economia-mundo. Sendo assim, Portugal nunca assumiu plenamente a forma dos estados liberais do século XIX e seu colonialismo é também subalterno, e é nessa condição de subalternidade em relação às grandes potências imperialistas, como França e, principalmente, Inglaterra, que consiste em sua especificidade.

Para ele

tal subalternidade é dupla, porque se manifesta tanto no domínio das práticas como no dos discursos coloniais. No domínio das práticas, a subalternidade está no fato de que Portugal, como país semiperiférico, foi ele próprio, durante longo período, um país dependente — em certos momentos quase uma "colônia informal" — da Inglaterra. Tal como ocorreu com o colonialismo espanhol, a conjunção do colonialismo português com o capitalismo foi muito menos direta do que a que caracterizou o colonialismo britânico(...). Assim, enquanto o Império Britânico assentou num equilíbrio dinâmico entre colonialismo e capitalismo, o Português assentou num desequilíbrio, igualmente dinâmico, entre um excesso de colonialismo e um déficit de capitalismo. No domínio dos discursos coloniais, a subalternidade do colonialismo português reside no fato de que desde o século XVII a história do colonialismo foi escrita em inglês, e não em português. Isso significa que o colonizador português tem um problema de auto-representação algo semelhante ao do colonizado pelo colonialismo britânico. A necessidade de definir o colonialismo português em sua especificidade quanto ao colonialismo hegemônico significa a impossibilidade ou dificuldade de defini-lo em termos que não reflitam essa subalternidade (SANTOS, 2003, p. 24-25.).

Essa subalternidade de Portugal, cujo povo muitas vezes foi visto pelos europeus do norte segundo estigmas semelhantes aos de seus colonizados na América e na África, conforme atestam relatos citados por Boaventura, o tornou um Próspero⁵ confuso, indeciso, ocupando um espaço fronteiro entre colonizador e colonizado. Tal condição fronteira e indecisa abriu margens para várias leituras desse colonizador português, seja como incompetente e caótico, seja como tolerante e amoroso, como queria o lusotropicalismo, de que tratarei adiante,

essa indecidibilidade é o sinal da vigência reiterada de um regime de interidentidades. Os portugueses, sempre em trânsito entre Próspero e Caliban, tanto foram racistas, muitas vezes violentos e corruptos, mais dados à pilhagem do que ao desenvolvimento, como foram miscigenadores natos, literalmente pais da democracia racial, do que ela revela e do que esconde, melhores que qualquer outro povo europeu na adaptação aos trópicos. Na África, na Ásia e no Brasil esse regime de interidentidades teve infinitas manifestações, entre as quais avultaram a "cafrealização" e a miscigenação, fenômenos ligados entre si mas referidos a processos sociais distintos.

"Cafrealização" é uma designação utilizada a partir do século XIX para caracterizar de maneira estigmatizante os portugueses que, sobretudo na África Oriental, se desvinculavam de sua cultura e seu estatuto civilizado para adotar os modos de viver dos "cafres", os negros agora transformados em primitivos e selvagens. Trata-se pois

⁵ Boaventura de Sousa Santos recorre aos personagens da tragédia *A Tempestade*, de Shakespeare, em que Próspero é o senhor aristocrata e Caliban o escravo selvagem. Essas personagens encerram uma dicotomia senhor/escravo que tem sido usada no discurso pós-colonial, pelo menos desde Memmi (1957) e Fanon (1952), para definir a situação colonial.

de portugueses apanhados nas malhas de Caliban e de fato calibanizados, vivendo com mulheres e filhos calibans, segundo os costumes e línguas locais. (SANTOS, 2003, p. 35)

A “cafrealização” é a face do Próspero-calibanizado, a contraparte da assimilação, a face do Próspero-Próspero. Segundo Boaventura o colonialismo português oscilou entre esses dois pólos, que se manifestaram em diferentes momentos da história do império em diferentes práticas. Um dos principais momentos de Próspero de Portugal se dá entre o final do século XIX e início do XX, logo após a Conferência de Berlim, momento em que Portugal precisa estabelecer seu domínio diante das outras potências e justificar sua colonização. Nesse momento destacam-se o trabalho forçado de nativos, o código do indigenato.

O primeiro já foi introduzido em uma das citações da seção anterior, em que Catherine Coquery-Vidrovitch afirma terem sido os portugueses os pioneiros no tráfico e escravização de africanos entre os séculos XV e XVI, cujo laboratório foi São Tomé, uma das ilhas ocupadas por Portugal no Atlântico africano.

Mesmo quando o tráfico negreiro e a escravatura haviam sido abolidos em todo o mundo, Portugal continuou utilizando-se de subterfúgios retóricos e legislativos para manter os trabalhos forçados em suas colônias africanas, revestindo tal prática de paternalismo e falso humanitarismo racista tão caros ao discurso imperialista europeu.

No início do período imperialista moderno, isto é, nas últimas décadas do século XIX e primeira do século XX, São Tomé e Príncipe era a única colônia rentável de Portugal, graças ao plantio de café e cacau. A relação desse dado com a permanência do trabalho escravo nas colônias portuguesas é salientada por Elikia M’bokolo (2005, p. 259.)

para manter uma força de trabalho de cerca de 30.000 a 40.000 pessoas submetido a alta mortalidade, foi necessário injetar uma média de 4.000 novos trabalhadores (serviçais) todos os anos. Estes foram recrutados em princípio com um contrato de cinco anos, renovável, e vinham principalmente de Angola, embora não se tenha hesitado em importar chineses da colônia portuguesa de Macau. Diante da instabilidade do curso dos produtos de caça e coleta, a economia de Angola foi organizada em grande parte para responder às demandas de mão de obra dos senhores de santomenses que receberam, de 1885 a 1903, um total de aproximadamente 56.200 trabalhadores. Então, plantações estabelecidas no centro e sul de Angola e no interior de Luanda, que utilizavam escravos - a proibição da escravidão, formulada em 1858, não foi eficaz até 1878 -, começaram a produzir açúcar de cana e destilada para fazer aguardente, que foi cada vez mais exigida em troca de escravos. Tráfico e escravidão, oficialmente proibida, então voltaram a florescer, promovendo e mantendo as incursões e outros procedimentos de escravização na região. Enviado em 1904 para fazer um relatório sobre o planalto central de Angola, conhecido como "o país de fome", o jornalista Henry Nevinson nos deixou, nas colunas de escravos destinados a tornar-se serviçais, descrições que trazem à memória as cenas mais terríveis dos grandes séculos de escravidão negreira: “O [rio] Cuanza está justo à frente, e atrás deles estão os grandes espaços do país da fome que não poderiam jamais atravessar vivos, no caso de eles quererem fugir para voltar para suas casas. Além disso, as algemas são penduradas nas árvores da terra da fome, para os pés, para três ou quatro escravos trancados juntos durante a noite. Os condutores de escravos fazem isso

pensando que podem usá-las quando voltarem com a próxima carga de mercadoria humana.”⁶

Como já foi abordado, os portugueses estiveram na vanguarda do processo de conclusão entre escravidão e racismo ainda no final do século XV, assim, na passagem do século XIX para o XX, auge do imperialismo moderno e momento em que as teorias raciais ganham a opinião pública e tornam-se ideologias oficiais dos estados imperialistas, o “paternalismo tutelar” dos administradores coloniais sobre os “indígenas selvagens” justificará toda a regulamentação do trabalho escravo nas colônias africanas de Portugal, disfarçando de falsas intenções humanitárias “a necessidade concreta da subjugação econômica” (ANDRADE, 1997, p.26.).

Dessa forma, o estado português praticava uma política de assimilação do indigenato que se, por um lado, buscava mascarar a existência do racismo, por outro, tinha bases flagrantemente eurocêntricas. Isso fica patente nos textos de administradores coloniais da década de 1890, como Antônio Enes, que afirmava sentir simpatia pelo negro, e não considerá-lo algo a ser exterminado, apesar de considerá-lo como uma “criança grande”, naturalmente inferior.

Ao examinar os posicionamentos de Enes, Eduardo Mondlane (2011, p.311.), argumenta:

em todo o lado as referências aos africanos no contexto da sua própria sociedade estão impregnadas de desprezo ou pelo menos piedade: “a simplicidade natural do povo deste continente”. A ilusão é de que os portugueses são naturalmente superiores aos povos conquistados, e que estes só podem reclamar qualquer tipo de igualdade ao tornarem-se de facto “portugueses”. Entretanto o papel dos colonizadores é descrito

⁶ Traduzido por mim do espanhol: “Para mantener una fuerza de trabajo de unas 30.000 a 40.000 personas sometidas a una flerte mortalidad, era necesario inyectar una media de 4.000 trabajadores nuevos (serviçais) cada año. Estos eran reclutados en principio con un contrato de cinco años, renovables, y venían en su mayoría de Angola, aunque no se dudó en importar chinos de la colonia portuguesa de Macao. Ante la inestabilidad del curso de los productos de la caza y la recolección, la economía de Angola se organizó en buena medida para responder a la demanda de mano de obra de los plantadores santotomeses que recibieron, de 1885 a 1903, un total aproximado de 56.200 trabajadores. Así, plantaciones establecidas en el centro y sur de Angola y en el interior de Luanda, que utilizaban esclavos —la prohibición de la esclavitud, formulada en 1858, no fue efectiva hasta 1878—, comenzaron a producir azúcar de caña y destilado para fabricar aguardiente {aguárdente), que cada vez se demandaba más a cambio de esclavos. La trata y la esclavitud, oficialmente prohibidas, volvieron entonces a florecer, impulsando y manteniendo las incursiones y los demás procedimientos de esclavización de la región. Enviado en 1904 a hacer un reportaje en la meseta central de Angola, conocida como «país del hambre», el periodista Henry Nevinson nos ha dejado, sobre las columnas de esclavos destinados a convertirse en serviçais [serviciales], descripciones que recuerdan en todo las escenas más terribles de los grandes siglos de la trata negra: «El [río] Cuanza está justo delante y detrás de ellos se encuentran los grandes espacios del país del hambre que no podrían atravesar nunca vivos, en caso de que quisiesen huir para volver a sus casas. Asimismo, de los árboles del país del hambre están colgadas las trabas para las manos, para los pies, para tres o cuatro esclavos trabados juntos durante la noche. Los conductores de esclavos lo hacen así pensando que podrán emplearlos cuando vuelvan con el próximo cargamento de mercancías humanas.”

como “uma tutela justa, humanitária e civilizadora. Esta é a política de “assimilação” em que se baseia a reivindicação portuguesa de não-racismo. A teoria é que todo habitante do Império Português tem a oportunidade de absorver a civilização portuguesa! E que, se assim o fizer, será então aceite como igual aos portugueses por nascimento, qualquer que seja sua cor ou origem.

Estão aí esboçados em linhas gerais, os fundamentos da política de assimilação, postos em prática através de medidas jurídicas como o *Código de Assistência ao Nativo*, de 1921, que definia o nativo civilizado como “aquele que sabia falar português, que estava desligado de todos os costumes tribais e tinha emprego regular e remunerado” (MONDLANE, 2011, p. 314). Apenas os africanos que se enquadrassem nessa categoria, uma pequena minoria, poderiam ser considerados cidadãos portugueses, quanto aos outros, denominados indígenas, ficariam sob a autoridade direta do administrador. Dessa forma, não sendo um cidadão, o indígena ficava sob a tutela dos regulamentos do *Regime do Indigenato*, que estipulava obrigações de trabalho, restringia os lugares que poderiam acessar após o anoitecer e mesmo suas opções de lazer e entretenimento, havendo para eles, por exemplo, cinemas específicos com filmes que passavam por uma criteriosa censura.

Havia, portanto, um claro regime de *apartheid* estabelecido nas colônias portuguesas, acompanhado pela legislação sobre os trabalhos forçados dos indígenas, que, segundo Mário Pinto Andrade (1997), é estabelecida pelos códigos de trabalho dos indígenas publicados entre 1878 e 1928.

Em 1899, numa comissão presidida por António Enes, o administrador defende que é direito do Estado “obrigar os naturais das províncias ultramarinas a trabalhar” (ENES, *apud* ANDRADE, 1997, p. 27), seja por meio de incentivos ou imposições, e que, portanto, é seu dever moral e legal. No mesmo documento, Enes afirma ainda:

(...) o Estado, não só como soberano de populações semi-bárbaras, mas também como depositário de poder social, não deve ter o escrúpulo de obrigar, e, sendo preciso, de forçar a trabalharem, isto é, melhorar pelo trabalho, adquirir pelo trabalho meios de existência mais felizes, a civilizarem-se trabalhando, estes rudes negros da África, estes ignaros párias da Ásia, esses meio-selvagens da Oceania, que o mesmo Estado impõe também, até com pena de extermínio, tantas outras obrigações que lhes aproveitam bem menos e nem sempre são legitimadas pelos interesses da civilização (ENES *apud* ANDRADE, 1997, p. 27.).

Observe que há sempre a justificativa do paternalismo para com os indígenas, visto que estes são os selvagens que não “quiseram” ou não “tiveram capacidade” de buscar civilizar-se tal qual os portugueses, ou seja, de se assimilar, e portanto precisam “evoluir” por meio do trabalho, ainda que forçado. Essa ideia permeia o decreto promulgado em 1899, que considera a regulação do trabalho dos indígenas uma forma de assegurar seu “gradual desenvolvimento moral e intelectual, que os torne cooperadores úteis de uma exploração mais ampla da imensa

terra” (BOLETIM OFICIAL DE MOÇAMBIQUE, *apud* ANDRADE, 1997, p. 27.). Tais concepções mantêm-se no decreto de 1914 e, por fim, no de 1928.

Este último, ainda baseado no suposto programa civilizador e humanizador de Portugal, mantém a discriminação racista, estabelecendo condições laborais duras para os nativos. Supostamente proíbe o trabalho obrigatório para fins particulares, no entanto, o Artigo 3º estabelece que tal proibição “não prescinde que eles (os indígenas) cumpram o dever moral, que necessariamente lhes cabe, de procurar pelo trabalho os meios de subsistência, contribuindo assim com o interesse geral da humanidade” (REGIME DO TRABALHO INDÍGENA, *apud* ANDRADE, 1997, p. 28.). Além disso, afirma Mondlane (2011, p. 320.)

(...) nos outros artigos, a lei prevê todas as condições para um sistema de trabalho forçado: o artigo 294º autoriza o trabalho forçado em casos excepcionais, para projetos urgentes; o artigo 296º permite-o em caso de urgência, ou “por outras razões”, uma frase que tira todo o significado da palavra excepcional no artigo 294º, o artigo 299º permite o uso da força no recrutamento de mão de obra.

No pós-guerra, em decorrência de pressões internas e externas, Portugal assinou tratados internacionais de abolição de trabalhos forçados, eliminando assim o código de 1928. No papel, não havia mais escravidão nas colônias portuguesas, apesar da situação real de muitos trabalhadores das zonas rurais de Angola, Moçambique e outras colônias africanas atestarem o contrário.

Em 1962 foi publicado o *Código de Trabalho Rural para as Províncias Africanas e Timor*, no qual o termo “rural” significa “não qualificado”, isto é, “trabalhadores agrícolas, mineiros, operários de fábricas, empregados domésticos, ‘aqueles trabalhadores cujo serviço se reduza a simples prestação de mão de obra” (MONDLANE, 2011, p. 321). Tendo em vista a situação social dos nativos, pouco acesso à educação e qualificação, subempregos, baixíssimos salários, e mesmo sua situação geográfica (os centros urbanizados eram voltados para os colonos, com restaurantes, cinemas enfermarias e lugares no ônibus segregados, enquanto os nativos se concentravam nas áreas periféricas das cidades), na prática, o “trabalhador rural” era o mesmo “indígena” de que falavam os códigos anteriores, que permaneciam submetidos a condições e direitos laborais precários.

Segregação, trabalho escravo, desigualdade social e opressão policial para os nativos, essa era a situação das colônias portuguesas em África, que, no entanto, o governo tentava maquiar com discursos humanitaristas e com a negação do racismo.

Então, na década de 30 do século XX é um momento em que o império português assume orgulhosamente a face do Próspero calibanizado e, com o auxílio do antropólogo brasileiro Gilberto Freyre, fabrica uma metanarrativa que ficará conhecida como

Lusotropicalismo. Um pensamento que cai como uma luva para os intentos do estado português de mascarar o racismo brutal de seu colonialismo, tornando-se doutrina oficial do salazarismo.

Sua argumentação central era que

(...) devido a uma série de fatores climatológicos, geográficos, históricos, culturais e genéticos inter-relacionados, os portugueses estavam mais inclinados a se misturar racialmente com os povos dos trópicos. Esta inclinação teria, de alguma forma, tornado os portugueses uma nação colonizadora, mais suave e mais benigna. A base epistemológica do lusotropicalismo está exposta em *Casa grande e senzala* (1933; *The Masters and the Slaves*, 1946) de Freyre (...) (ARENAS, 2011, Locais do Kindle 429-431).⁷

Essa ideia sintetiza o mito da democracia, tolerância e harmonia racial nas colônias lusitanas em ambos os lados do Atlântico: teria existido um “casamento de culturas” nos territórios ocupados pelos portugueses, isso graças a características específicas dos colonizadores como sua forte tradição Católica Romana, por exemplo. Trata-se da construção de um essencialismo mítico, muito ao gosto do cientificismo imperialista. Acredito que todo o exposto anteriormente ao longo dessa seção é suficiente para questionar a veracidade e coerência desta teoria, ou ainda, trazer à luz tudo o que ela esconde.⁸

Ainda assim, cabe frisarmos a crítica feita a essa doutrina por líderes da luta pela descolonização dos países africanos, tais como Eduardo Mondlane (Moçambique), Mário Pinto de Andrade (Angola) e Almícar Cabral (Cabo Verde e Guiné-Bissau).

O primeiro dedica ao tema o texto “Estrutura social – mitos e fatos”, já bastante citado aqui, no qual se propõe a desmentir o mito no colonizador português “amoroso” apresentando dados concretos sobre a gritante desigualdade existente entre colonos e nativos em Moçambique. Elementos já apresentados como a segregação do indígena, a legalização do trabalho forçado, o apartheid e a profunda desigualdade salarial com base racial, são deslindados pelo autor, comprovados pelas legislações, documentos históricos e vivências empíricas.

Mário Pinto de Andrade, no texto "Ou-est-ce que le 'luso tropicalismo'?", publicado na revista *Presence Africaine* em 1955, e Almícar Cabral, no prefácio de *A libertação da Guiné*:

⁷ Traduzido do original em inglês: Lusotropicalism argues that because of a series of interrelated climatological, geographic, historical, cultural, and genetic factors, the Portuguese were more inclined to intermix racially with peoples of the tropics. This inclination would have somehow made the Portuguese a softer, more benign colonizing nation. The epistemological basis for Lusotropicalism is laid out in Freyre's *Casa grande e senzala* (1933; *The Masters and the Slaves*, 1946) (...).

⁸ Boaventura de Sousa Santos é perspicaz ao afirmar que, incrustado no mito do português colonizador-miscigenador, há, além da falácia da “falta de racismo”, “as regras sexistas da sexualidade que quase sempre deitam na mesma cama o homem branco e a mulher negra” (SANTOS, 203, p. 27). Essas questões recairão sobre os discursos pós-coloniais lusófonos, de que tratarei adiante.

Aspectos de uma revolução africana (1975), de Basil Davidson, também se dedicaram a apontar as contradições da teoria de Freyre em relação a realidade social de seus países.

Portanto, a “soberania” do estado português, alardeada por Enes, selecionou os corpos passíveis de escravidão, aprisionamento, castigos e morte, promovendo para isso o corte espacial de que fala Fanon, aliando soberania ao biopoder ao utilizar-se para tal segregação de critérios raciais. Contudo, os governos, em especial o salazarista, tentaram esconder isso através do uso de categorias como “assimilados” e “indígenas” nas legislações, e de mistificações teóricas como o lusotropicalismo na sua propaganda oficial.

2.1.3 Imperialismo, literatura e cinema

O colono faz a história. Sua vida é uma epopéia, uma odisséia. Ele é o começo absoluto: "Esta terra, fomos nós que a fizemos". Ele é a causa contínua: "Se partirmos, tudo estará perdido, esta terra regredirá à Idade Média". (...)

O colono faz a história e sabe que a faz. E, porque se refere constantemente a história da sua metrópole, indica claramente que ele é, aqui, o prolongamento dessa metrópole. A história que ele escreve não é pois a história do país que ele despoja, mas a história da sua nação, quando ele roupa, viola e esfomeia.
(FANON, 2005, p. 68)

Algo que tem sido enfatizado ao longo deste capítulo é a necessidade de um aparato ideológico para justificar e explicar o imperialismo e suas atrocidades. O racismo, que já percorria a Europa em forma de ideias raciais dispersas, foi sistematizado como ideologia e utilizado como arma política pelo imperialismo, impregnando-se profundamente na política e na cultura europeias, moldando uma forma de ver o mundo que enredou cientistas, pensadores e artistas. Cultura aqui, portanto, é uma palavra chave, sobretudo para esta pesquisa, que versa acerca de produtos culturais, isto é, literatura e cinema, e sua relação com o imperialismo, ou, mais especificamente, a resistência a ele.

Esse é o tema chave do livro *Cultura e imperialismo* (1995) de Edward Said. Em primeiro lugar, o autor distingue duas definições de cultura. A primeira é tida por

todas aquelas práticas, como as artes de descrição, comunicação e representação, que têm relativa autonomia perante os campos econômico, social e político, e que amiúde existem sob formas estéticas, sendo o prazer um de seus principais objetivos. Incluem-se aí, naturalmente, tanto o saber popular sobre partes distantes do mundo quanto o conhecimento especializado de disciplinas como a etnografia, a historiografia, a filologia, a sociologia e a história literária. (SAID, 1995, p. 12.).

Nesse escopo, trabalhando exclusivamente com os impérios ocidentais do final do século XIX e início do XX, o autor analisa formas culturais com a particular ênfase no romance, tendo em vista a importância dessa forma literária na formação de atitudes e referências nas sociedades da expansão imperial da época. Desse modo, a narrativa assume papel crucial na argumentação do autor, quando afirma

minha tese básica a de que as histórias estão no cerne daquilo que dizem os exploradores e os romancistas acerca das regiões estranhas do mundo; elas também se tornam o método usado pelos povos colonizados para afirmar sua identidade e a existência de uma história própria deles. O principal objeto de disputa no imperialismo é, evidentemente, a terra; mas quando se tratava de quem possuía a terra, quem tinha o direito de nela se estabelecer e trabalhar, quem a explorava, quem a reconquistou e quem agora planeja seu futuro — essas questões foram pensadas, discutidas e até, por um tempo, decididas na narrativa. Como sugeriu um crítico, as próprias nações são narrativas. (SAID, 1995, p. 13.).

A disputa pela terra é também uma disputa de narrativas. O império narrou a legitimidade de seu domínio por vários meios, inclusive pela literatura. A resistência ao imperialismo também se deu a partir de narrativas, através da afirmação da identidade e da história própria dos povos colonizados. As potências imperialistas narraram sua superioridade e direito de dominar outros povos, os países ocupados trataram de apresentar contranarrativas, de uma história anterior à chegada do colonizador, de exploração e luta durante sua permanência, e de uma nova nação que é (re)inventada após sua retirada.

Said mostra os vários lados desse processo, iniciando pela narrativa dos países imperialistas, isto é, a maneira como os mais canônicos romances dessas potências reafirmava em suas estruturas os valores do imperialismo. Aqui, cabe comentar a segunda acepção de cultura apresentada por Said, conceito que inclui um elemento de elevação e refinamento, o melhor do pensamento e do saber de uma época:

com o tempo, a cultura vem a ser associada, muitas vezes de forma agressiva, à nação ou ao Estado; isso “nos” diferencia “deles”, quase sempre com algum grau de xenofobia. (...) Neste segundo sentido, a cultura é uma espécie de teatro em que várias causas políticas e ideológicas se empenham mutuamente. Longe de ser um plácido reino de refinamento apolíneo, a cultura pode até ser um campo de batalha onde as causas se expõem à luz do dia e lutam entre si, deixando claro, por exemplo, que, dos estudantes americanos, franceses ou indianos ensinados a ler seus clássicos nacionais antes de lerem os outros, espera-se que amem e pertençam de maneira leal, e muitas vezes acrítica, às suas nações e tradições, enquanto denigrem e combatem as demais. Ora, o problema com essa ideia de cultura é que ela faz com que a pessoa não só venere sua cultura, mas também a veja como que divorciada, pois transcendente, do mundo cotidiano (SAID, 1995, p. 14.).

Parece uma concepção paradoxal de cultura, pois, ao mesmo tempo em que ela é vista como sublime e superior a questões políticas, sociais e históricas, é tomada como insígnia de distinção de uma nação, que se vangloria de sua cultura “elevada” e acaba muitas vezes por associá-la a certo nacionalismo de “retorno” a tradições culturais como maneira de reforçar identidades.

A armadilha da concepção transcendente de cultura foi que impediu por muito tempo a crítica de enxergar uma teia de relações existentes entre práticas de opressões raciais, escravidão, violência e autoritarismo implementados nos domínios imperiais, e a literatura e

arte produzida nos países imperialistas. Num exercício de não mais ver esses aspectos como coisas estanques, Said propõe a análise de grandes romances de autores como Dickens, Austen, Camus, Gide e outros mais recorrentemente associados ao tema do imperialismo, como Conrad e Kipling, iluminando a forma como tais obras reforçam ideias amplamente aceitas no período em que viveram e escreveram, tais como a inferiorização de outras raças que justificava seu domínio. Como sintetiza:

uma das difíceis verdades que descobri trabalhando neste livro é que pouquíssimos, dentre os artistas ingleses ou franceses que admiro, questionaram a noção de raça “submissa” ou “inferior”, tão dominante entre funcionários que colocavam essas ideias em prática, como coisa evidente, ao governarem a Índia ou a Argélia. Eram noções amplamente aceitas, e ajudaram a propelir a aquisição imperial de territórios na África ao longo de todo o século XIX (SAID, 2005, p. 14.).

Assim, ao longo de sua argumentação, o autor desvela formas como romances canônicos europeus aquiesciam e confirmavam valores ideológicos imperialistas. Os territórios coloniais são tratados como espaços vastos, habitados por pessoas exóticas, disponíveis a todo tipo de aventura sexual, enriquecimento, emigração, ou fuga para aqueles caídos em desgraça, punição para criminosos etc. De todo modo, trata-se de um território disponível à sobredeterminação interpretativa e imaginativa do europeu. Robinson Crusó é o paradigma do sujeito ocidental e sua missão colonizadora de criar um novo mundo em lugares remotos e selvagens.

Os habitantes nativos destes territórios, por sua vez, são também sub representados nesses romances. Mudos, estereotipados, parecem, quando muito, saídos do repertório do “africanismo” e “orientalismo” ocidental: assim são os africanos de Conrad, os indianos de Kipling, os argelinos de Camus.

Volto a enfatizar a primazia do romance na crítica de Said, isso porque o autor vê um vínculo entre essa forma narrativa e as sociedades em expansão, especialmente Inglaterra e França, maiores potências imperiais e países onde surgiram os principais romancistas do século XIX, aqueles que ajudaram a definir o gênero na contemporaneidade. Para Said (1995, p. 95.)

muitos historiadores do império consideram que a “era do império” teve início por volta de 1878, com a “disputa pela África”. Um exame mais detido da realidade cultural revela uma visão da hegemonia europeia no ultramar muito anterior, e defendida com muito mais obstinação e intensidade; podemos encontrar um sistema de ideias coerente, plenamente mobilizado, pelo final do século XVIII, e então se segue o conjunto de desenvolvimentos integrais como as primeiras grandes conquistas sistemáticas sob Napoleão, a ascensão do nacionalismo e da nação-Estado europeia, o advento da industrialização em grande escala e a consolidação do poder da burguesia. É também o período em que a forma do romance e a nova narrativa histórica adquirem predomínio, e destaca-se a importância da subjetividade para o tempo histórico.

Se a predominância do romance se dá em um período de formação da mentalidade imperialista na Europa, contribuindo inclusive para seu desenvolvimento, o cinema, por sua vez, tem sua origem na década de 1890, o apogeu do imperialismo. Para Shohat e Stam (2006) essa é uma informação fundamental para se desenvolver uma discussão acerca das relações entre cinema e imperialismo. Os autores chamam atenção ainda para o fato de que os países que se tornaram principais produtores de filmes nos primórdios do cinema, isto é, França, Inglaterra e Alemanha, eram também grandes potências colonialistas. Assim, o cinema contribuiu para a popularização do entusiasmo pelo projeto imperialista, levando-o até as massas de trabalhadores europeus e servindo para atenuar as tensões de classes e criar uma solidariedade racial.

Dessa forma, o cinema assume o papel de “retransmissor das narrativas das nações e dos impérios, por meio de projeções.” (SHOHAT E STAM, 2006, p. 144). Então, se o romance herdou e transformou o papel do épico clássico de produzir identidades nacionais, contribuindo para a imposição de uma unidade na diversidade que compõe um corpo nacional, o cinema, por sua vez, herdou parcialmente a função do romance do século XIX, cristalizando imaginários.

Além da identificação com nações individuais, houve uma promoção de uma solidariedade racial subjacente ao projeto imperialista, “consequentemente, enquanto os espectadores ingleses se identificaram com os heróis de filmes sobre a Legião Estrangeira francesa os euro-americanos se reconheceram nos heróis Raj britânicos, e assim por diante” (SHOHAT E STAM, 2006, p. 146). A representação dos impérios europeus, por sua vez, era concebida a partir de um ponto de vista benevolente e paternalista. Mesmo as elites assimiladas das terras colonizadas foram encorajadas a identificar-se com o império, reforçando o sentimento de pertencimento a uma comunidade.

Alguns fatores foram responsáveis pela intensificação dessa função do romance operada pelo cinema. Uma delas é a maneira mais literal de apresentação do espaço e do tempo da narrativa, que no romance se encerra na palavra. O espaço é visível e enquadrado, o tempo condensado, naturalizando, assim, o sentido de tempo, enredo e história, mobilizando mais facilmente os desejos dos espectadores.

Além disso, a diferença existente no ritual social de leitura de um romance e apreciação de um filme também deve ser pesada. Enquanto o primeiro é lido predominantemente na solidão, ou outro é assistido em um espaço coletivo, o que cria um efeito de solidariedades entre os espectadores, encorajados a assumir identidades comunitárias favoráveis aos ímpetus nacionais imperialistas. Diferentemente do romance, ainda, o cinema não requer espectadores alfabetizados, o que o torna mais acessível para um grande público.

Por fim, para selar a hegemonia do cinema dominante e a difusão do discurso colonial que ele carrega consigo, há o monopólio da distribuição e exibição dos filmes na Ásia, África e Américas, o que levou as plateias de países colonizados a se identificar com esses heróis colonialistas, ou mesmo administradores imperiais, criando conflitos de identidade em um espectador colonial caracterizado pela fragmentação e pelo conflito.

Ao abordar as psicopatologias de pessoas negras nas Antilhas, Fanon (2008, p. 135) afirma

fora algumas falhas surgidas em ambiente fechado, podemos dizer que toda neurose, todo comportamento anormal, todo eretismo afetivo em um antilhano resulta da situação cultural. Em outras palavras, há uma constelação de dados, uma série de proposições que, lenta e sutilmente, graças às obras literárias, aos jornais, à educação, aos livros escolares, aos cartazes, ao cinema, à rádio, penetram no indivíduo – constituindo a visão do mundo da coletividade à qual ele pertence.

Para ilustrar tal proposição, o autor expõe a seguinte situação:

aconselhamos a experiência seguinte para quem não estiver convencido: assistir à projeção de um filme de Tarzan nas Antilhas e na Europa. Nas Antilhas, o jovem negro se identifica de facto com Tarzan contra os negros. Em um cinema da Europa, a coisa é muito mais complexa, pois a plateia, que é branca, o identifica automaticamente com os selvagens da tela. Esta experiência é decisiva. O preto sente que não é negro impunemente (FANON, 2008, p. 135.).

Fanon repensa a psicanálise freudiana, compreendendo que ela não se aplica ao mundo colonial. Enquanto os pacientes europeus de Freud tinham na raiz de suas neuroses uma experiência traumática individual e subjetiva, nas colônias, as neuroses derivam do ambiente cultural. É essa constituição neurótica do sujeito colonizado imerso em uma cultura imperialista que pode resultar em identificações do oprimido com o opressor, ou ainda, no sentimento do colonizado de ser parte integrante de uma grande comunidade que é a nação imperial. Mas esse sentimento não vem sem a dubiedade do ressentimento, pois, e agora falando especificamente de cinema, se por um lado o pacto tácito que o filme, com suas escolhas de pontos de vista narrativos, estabelece com o espectador, conduz este a identificar-se com o(s) herói(s) que surgem na tela, por outro, o espectador colonizado é também confrontado com a incontornável realidade de que os antagonistas que esse herói enfrenta, são também colonizados. E nesse momento, ele experiêcia o racismo a que está exposto.

No entanto, para o espectador europeu, essas imagens eram confortáveis. A ideia de representação mecanizada do real (BAZIN, 1991.), aliada ao efeito do espetáculo que naturaliza essa representação ao ponto de torná-la, na consciência do espectador, a realidade mesma, criava neste o efeito de “viver por procuração” (KANÉ, 1995.), isto é, este espectador europeu,

plenamente identificado com o herói/explorador colonial, sentia-se ele próprio sujeito das aventuras pelos distantes e exóticos territórios do império.

Desde sempre relacionado à industrialização e ao cientificismo (por mais que Bazin considere isso um mito), o cinema associou-se a outras ciências naturais, então emergentes: a zoologia, a antropologia, a botânica, que se empenhava em dissecar, exibir e decifrar o “outro”. O nativo das terras coloniais, espécie estranha, semi-humano, foi dissecado pela ciência, seja figurativamente, pela antropologia e etnologia imperialistas, seja literalmente, tendo em vista as diversas observações e experiências levadas a cabo pela medicina com alguns desses “espécimes exóticos”⁹.

Também os filmes de exploração surgidos a partir da década de 1920 submetiam os nativos a experiências desumanas diante da câmera. A câmera agredia, “penetrava uma zona estrangeira e familiar com um predador, apoderando-se de um ‘espólio’ de imagens como matéria-prima a ser reformulada na ‘metrópole’ e vendida para espectadores e consumidores ávidos por sensações” (SHOHAT, STAM, 2006, p. 155.). Esses filmes apresentam parentesco com os espetáculos e exposições exóticas que corriam o mundo a partir do final do século XIX. O Outro colonizado era, para o ocidente, uma curiosidade extravagante passível do olhar colonizador. Homens “selvagens como feras” e “tolos como crianças” eram espicaçados diante da câmera.

O cinema de ficção narrativa imperialista unia o espetáculo exótico à história do colonialismo pelo ponto de vista do colonizador. Em filmes como *Tarzan* (1932) e *As minas do rei Salomão* (1937), o aventureiro e explorador europeu é retratado como o herói e o empreendimento colonial idealizado como missão civilizadora e filantrópica. Os nativos, por sua vez, são antagonistas selvagens, canibais, desumanizados, ou meros coadjuvantes, auxiliares cômicos e desprovidos de grandes qualidades. É possível flagrar essas tendências mesmo em filmes bastante recentes, como a série do *Indiana Jones* (1981, 1984, 1989), a versão da década de 80 de *As minas do rei Salomão* (1985), ou mesmo *A Múmia* (1999).

⁹ É muito famosa a história de Saartje Baartman, uma mulher africana que ficou conhecida como a “Vênus Hotentote”, cuja característica “exótica” era o tamanho avantajado de suas nádegas, o que fez com que fosse exibida como entretenimento na Europa. Baartman morreu aos 25 anos, e o anatomista George Curvier dissecou seu corpo para analisar suas genitálias mais detidamente. Até a década de 1990, estas ainda podiam ser encontradas no Museu do Homem em Paris. Até o ano de 1997, era possível encontrar o corpo de um homem africano empalhado no museu de Banyoles, na Espanha, onde era conhecido apenas como “El negro”. Seu corpo foi levado da África por um taxidermista francês no século XIX, empalhado e exibido em feiras de curiosidade na Europa (Ver BBC, 2016). Tanto a “Venus Hotentote” quanto “El negro” foram dissecados e exibidos na Europa como monstruosidades da seara do bestial, a primeira teve, porém, a infelicidade de haver passado por isso em vida e postumamente, além de ter sido vítima da hipersexualização que o europeu projetava sobre o africano (cf. FANON, 2008).

Ao analisar o discurso colonialista desse cinema dominante (europeu e norte-americano), Shohat e Stam (2006) assinala alguns tropos, isto é, figurações ou motivos alegóricos que marcam a superioridade europeia e consequente inferiorização dos nativos de terras colonizadas presentes nesse discurso. Um dos principais foi o da animalização, a redução do nativo ao status de bestas, o que significa despojá-lo de características intelectuais, culturais ou espirituais, reduzindo-o ao puramente instintivo e biológico. Aliado a isso está o tropo da infantilização do negro, a ideia reiterada de que a imaturidade desse sujeito requer a intervenção da liderança do homem branco.

Em suma, esses tropos estabelecem as hierarquias eurocêntricas, situando o homem branco europeu no eixo da racionalidade, da ordem, do trabalho e do progresso, contra a emotividade, caos, passividade e imobilidade, eixo ao qual os colonizados pertencem. Além destes, há também tropos espaciais como alto/baixo, que

representam hierarquias simbólicas que abarcam classes sociais (as classes mais “baixas”), estéticas (“alta” cultura), a zoologia (espécies “inferiores”) e a mente (as faculdades mais “elevadas” e “inferiores”). Um outro tropo espacial apresenta a vida dentro dos limites europeus como central e a vida fora desses limites como periférica. (...). Noções de profundidade e superficialidade representam a cultura europeia como profunda, ao passo que a cultura não europeia é retratada como superficial (...). Finalmente, o tropo da luz/escuridão – implícito no ideal de claridade racional defendido pelo iluminismo – vislumbra os mundos não-europeus como menos luminosos, resultando disso a teoria que considera África como o “continente escuro” e os asiáticos como “povos do crepúsculo”. Antigos maniqueísmos religiosos, diferenciadores do bem e do mal opõe racionalidade/luz à irracionalidade/escuridão. O olhar e a visão são atribuídos à Europa, enquanto ao “outro” cabe viver na obscuridade ignorante em relação ao conhecimento moral. (SHOHAT, STAM, 2006, p. 205-2)

Até aqui busquei esclarecer as relações entre literatura, cinema e imperialismo com base em contextos históricos e sociais da produção de obras que integram o cânone ocidental e ocupam espaços seminais na formação de tradições, seja do romance, seja do cinema.

Tendo em vista que por muito tempo essas relações foram obliteradas, faz-se necessário uma releitura dessas obras, não para diminuir-lhes o valor estético ou importância histórica, sim para reconhecer e aprofundar aspectos de sentido que foram prescindidos ao longo dos anos de crítica, a fim de compreender de forma mais clara os vínculos entre literatura e império

os autores ocidentais até a metade do século XX seja Dickens, Austen, Flaubert ou Camus, escreveram pensando num público exclusivamente ocidental, mesmo quando discorriam sobre personagens, lugares ou situações que se referiam ou utilizavam territórios ultramarinos dominados por europeus. Mas só porque Austen se referiu a Antígua, em *Mansfield Park*, ou aos domínios visitados pela Marinha britânica em *Persuasion* [Persuasão] sem se preocupar com as possíveis reações dos caribenhos ou indianos que lá viviam, não é razão para fazermos o mesmo. Agora sabemos que esses povos não europeus não aceitavam indiferentes a autoridade projetada sobre eles, nem o silêncio geral que cercava sua presença, sob formas mais ou menos

atenuadas. Devemos, pois, ler os grandes textos canônicos, e talvez também todo o arquivo da cultura europeia e americana pré-moderna, esforçando-nos por extrair, estender, enfatizar e dar voz ao que está calado, ou marginalmente presente ou ideologicamente representado (penso nos personagens indianos de Kipling) em tais obras (SAID, 1995, p. 104.).

Shohat e Stam propõem uma hermenêutica cinematográfica muito semelhante a que Said apresenta acima

uma hermenêutica radical dos meios de comunicação de massa deveria enfatizar uma consciência de todas as vozes culturais que lhe servem de base. Ela deveria apontar tanto para as vozes “fora da tela” que representam a hegemonia quanto para as vozes que foram abafadas ou suprimidas. O objetivo seria discernir entre os tons frequentemente distorcidos da utopia nos meios de comunicação e ao mesmo tempo indicar os obstáculos estruturais que impedem que a utopia seja factível ou, às vezes até imaginada. (Utopia para nós, é bom lembrar, não são metanarrativas totalizadoras e “progressistas”, mas “utopias críticas” criadas pela insatisfação com a vida cotidiana e pelo desejo de reimaginar o possível.) Tal abordagem deveria combater a seletividade de vozes promovida pela cultura de massa. Ela deveria recuperar o potencial crítico e utópico dos textos midiáticos, mesmo quando esse potencial é negado ou reprimido no interior dos próprios textos. Não se trata de impor uma interpretação, mas identificar e ampliar as vozes reprimidas no texto (SHOHAT E STAM, 2006, p. 470-471.).

Para pôr em prática essa hermenêutica crítica da literatura e da cultura de massa, é necessário fazer o que Said chama de “leitura em contraponto”, isto é, uma leitura que ilumine os elementos silenciados de uma obra, as ausências significativas, como as histórias, culturas e resistências desses territórios e seus habitantes. No entanto, para ativarmos esse tipo de leitura, é necessário justapor o texto literário e seu subtexto imperialista com os processos de resistência ao imperialismo dos povos dominados. É o pensamento de Fanon, Senghor, Diop, a literatura de Achebe, Soyinka, Luandino Vieira, o cinema de Sembene e Sarah Maldoror, entre outros, que nos revelará o que foi emudecido no texto canônico europeu. É a narrativa do ponto de vista do sujeito dominado, que irrompe com força cada vez maior durante as deflagrações das lutas anticoloniais, oferecendo o contraponto necessário capaz de lançar luz sobre esses pontos por muito tempo obscurecidos nas produções culturais europeias.

2.1.4 Nacionalismo e descolonização

Antes de apresentar uma breve cronologia dos movimentos nacionalistas africanos, é necessário compreender conceitos como nação, nacionalidade e nacionalismo e investigar de que forma se desenvolveram e estabeleceram nas jovens nações africanas.

Para o linguista Joshua Fishmann (1968), nação seria uma “entidade político-geográfica (também denominada país, estado juridicamente capaz de tornar-se membro das Nações Unidas” (FISHMAN, 1968, p. 38.). A nação não necessariamente apresentará uma

unidade sociocultural entre seus membros, por outro lado, a nacionalidade é uma entidade sociocultural que não necessita da realização geográfica para existir. Estabelece-se assim, uma diferença entre as entidades político-geográfica e sociocultural. Nacionalismo, assim, seria o componente emocional-ideológico da entidade sociocultural.

Nesse escopo, Russel Hamilton (1980, p. 155) afirma que

o nacionalismo pode dizer respeito ao período durante o qual uma nacionalidade avança no processo de formação de uma entidade político geográfica e também ao período posterior, em que as fronteiras já foram fixadas e o país já está em vias de consolidação. No último caso, que é justamente o caso dos territórios ultimamente independentes e multienolínguísticos da África, os diversos grupos tem que ir fazendo surgir, mediante o nacionalismo, o sentido de unidade sociocultural, ultrapassando o que popularmente e, acrescentaria eu, eurocentricamente, tem sido apelidado de “tribalismo”.

Fishman adota o termo “nacionismo” para designar casos em que a realização político-geográfica precedeu a dimensão sociocultural, como foi o caso das nações africanas.

Me interessa também, aqui, os conceitos de Benedict Anderson (2008, p. 32.) que compreende a nação como uma

(...) unidade política imaginada – e imaginada como sendo intrinsecamente limitada e ao mesmo tempo soberana. Ela é imaginada porque mesmo os membros da mais minúscula das nações jamais conhecerão, encontrarão, ou sequer ouvirão falar da maioria de seus companheiros, embora todos tenham em mente a imagem viva da comunhão entre eles.

A essa condição de imaginada, junta-se a soberania, aqui ainda relacionada à ideia iluminista de liberdade do Estado Soberano (que descamba no “poder de matar” de que fala Foucault), e a concepção de comunidade, remetendo a “camaradagem horizontal” que independe das desigualdades sociais existentes em seu interior. Anderson rejeita, ainda, o posicionamento do nacionalismo como uma ideologia, tal como o marxismo ou o liberalismo, preferindo compreendê-lo como um produto cultural mais próximo da religião, por exemplo.

É remetendo às raízes culturais desse fenômeno que Anderson procura responder um questionamento difícil, como a força de atração que ele exerce sobre as pessoas, e ainda, como mantem-se um ideal cristalizado, ainda que possua tamanha contingência.

Uma dessas raízes consiste na religião. O nacionalismo ganha força durante o Iluminismo, momento de advento da racionalidade considerável declínio da fé, no entanto, ele também oferece apaziguamento para algumas dores que a religião também ajudava a apaziguar. Uma delas é a dor da ruptura, da finitude, que a humanidade sempre relutou em aceitar. Assim, o autor atribui ao sentimento de continuidade uma das forças atrativas da religião que foi herdada pelo nacionalismo. Isto é, a ideia de pertencimento a algo imemorial e eterno. Por mais

que o estado nação seja novo, tenha uma data histórica de surgimento, o ideal da nação remete ao atávico e estende-se a um futuro ilimitado.

Além da comunidade religiosa, Anderson aponta também as raízes da nação e do nacionalismo remontando aos antigos reinos dinásticos e na modificação da concepção temporal. Não tratarei do primeiro aqui, quanto ao segundo é de fundamental importância para o meu trabalho, mas não o abordarei agora. Basta adiantar que essa mudança na concepção de tempo recai sobre a estrutura do romance enquanto gênero, e tornaremos a ela durante a análise de *A vida verdadeira de Domingos Xavier*.

Estabelecidas estas diretrizes teóricas, avanço.

Carreras (1993) aponta três importantes mudanças econômicas, sociais e culturais ocorridas nas colônias africanas na primeira metade do século XX que levaram ao fortalecimento dos movimentos nacionalistas no pós-guerra e consequente concretização de seus objetivos independentistas.

A primeira, de ordem econômica, diz respeito à expansão demográfica nas colônias, surgimento de novos postos de trabalho, o desenvolvimento das comunicações, transportes, comércio, crescimento da produção em atividades secundárias, como agricultura, pecuária e mineração, e o aumento do nível de vida e bem-estar.

A segunda, social, é motivada pela alteração das estruturas sociais indígenas ocorridas com o contato com o colonialismo, que, ainda que se tenham mantido alguns de seus aspectos tradicionais, também provocaram o surgimento de novas classes sociais, sobretudo burguesias nacionais e classes médias, esse fator aliado ao desenvolvimento da educação, melhora nas condições de saúde e higiene e crescimento urbano oportunizou o nascimento de uma elite culta africana.

A terceira refere-se aos progressos culturais e ideológicos que se deram a partir da extensão do ensino e formação intelectual, a expansão da cultura e das ideologias. Por um lado, essa elite culta teve contato com os sistemas ideológicos ocidentais, tais como cristianismo, democracia, liberalismo e socialismo, e por outro, buscou a renovação das próprias ideias e valores tradicionais, como a afirmação de suas identidades históricas como reação ao colonialismo. Dentre os movimentos de renovação ideológica que serviram como suporte para os nacionalismos africanos e movimentos independentistas, destaca-se a Negritude, de Césaire, Senghor e Damas.

Todas essas mudanças em curso nas primeiras décadas do século XX encontraram seu momento decisivo com a Segunda Guerra Mundial, que trouxe a crise do imperialismo, cujas potências ainda puderam resistir por um tempo ao ímpeto dos movimentos independentistas

que deflagraram lutas armadas em diversas colônias, mas não pôde detê-los. As debilidades dos impérios evidenciaram-se em vozes dissidentes surgidas nas colônias e metrópoles que passaram a minar a legitimidade de suas representações e justificativas.

Nas palavras de Diop *et. Al.* (2010) a Segunda Guerra foi um catalisador de radicais transformações ocorridas na África. Transformações essas de ordem política (desenvolvimento do nacionalismo moderno), militar (participação de soldados africanos no conflito, o que colaborou para que desenvolvessem um sentimento de igualdade em relação ao europeu, e que por vezes pudessem se armar contra a metrópole), cultural (movimentos de afirmação cultural muitas vezes ligados a um sentimento de nativismo e tradicionalismo africano) e econômica (nascimento de sindicatos e movimentos cooperativistas modernos). A África que emerge após o fim do conflito é, portanto, muito diferente, e, deste ponto de vista, os anos de 1935-1945 marcam o início da decadência colonial.

Tais transformações constituem os fundamentos sobre os quais se desenvolveram os nacionalismos africanos, expressão de uma consciência nacional renovada que se organiza politicamente para a ação em favor da independência nacional. Segundo Carreras (1993, p. 88.),

os nacionalismos africanos se expressam e desenvolvem a partir de um duplo marco: por um lado, sobre a base da tradição e história do próprio povo, e por outro, através das coordenadas criadas pelo colonialismo como configuradoras de alguns dos elementos componentes da nova nação.

Neste excerto fica evidente a dupla tarefa operada pelos movimentos nacionalistas africanos: por um lado, estabelecer estados-nações historicamente atrelados ao modelo europeu e às fronteiras criadas na África. Por outro, buscar o sentimento de continuidade de que fala Anderson com base na tradição cultural e histórica dos povos e etnias que habitam aquelas fronteiras, reforçando a ideia da nação como algo imemorial e eterno.

É necessário ter em mente que movimentos protonacionalistas de contestação ao domínio colonial, ou, pelo menos, de alguns de seus aspectos, existiram durante todo o período colonial, no entanto, abafados e domesticados. Andrade (1997) traça uma genealogia de várias correntes de formação nativista surgidas em países da África lusófona desde o último quartel do século XIX, entre camadas das elites de uma burguesia ainda embrionária nesses territórios. Contudo, essas correntes que precedem o momento decisivo trazido pelas consequências da Segunda Guerra nunca se posicionaram como independentistas, seus discursos reivindicavam o pertencimento ao mundo negro e o estatuto jurídico, social e político dos africanos como cidadãos portugueses.

Por esse motivo, Carreras apresenta o nacionalismo surgido na África subsaariana dividido em 5 momentos: 1º - movimentos de resistência contra a invasão europeia; 2º - os movimentos de protesto contra o regime colonial; 3º - o período de gestação e adaptação de novas estruturas locais; 4º - a fase de agitação nacionalista em favor do autogoverno; 5º - a adoção de programas sociais para as massas pelo nacionalismo.

Trata-se de um crescente gradual de nacionalismo culminando, no pós-guerra, com a formação de partidos que tinham como proposta fundamental a independência nacional, e se dispuseram a lançar-se na luta armada para atingir esse objetivo. Na década de 1940 se organizaram diversos partidos em diversos territórios africanos seguindo esses parâmetros. Em 1956, forma-se em Angola o Movimento pela Libertação de Angola (MPLA); no mesmo ano, Amílcar Cabral funda o Partido Africano pela Independência da Guiné e Cabo Verde; em 1961 é fundado o Movimento Pela Liberação de São Tomé e Príncipe e em 1962 A Frente pela Libertação de Moçambique (FRELIMO).

Outro fator decisivo para conscientizar os dirigentes dos partidos nacionalistas africanos e impulsioná-los às lutas pela independência, bem como para o estabelecimento de uma integração solidária entre os povos africanos contra o colonialismo europeu foi o pan-africanismo.

As origens desse movimento não são muito bem definidas, remetendo, pelo menos, ao final do século XIX, quando surgiram movimentos de emancipação dos negros na África ou na diáspora. Carreras aponta essas origens presentes na conferência proferida por E. W. Blyden pronunciada na inauguração do Colégio Liberiano de Moróvia, em 1881 e no livro intitulado *África para os Africanos*, publicado pelo pastor britânico J. Booth, em 1895.

Ainda na década de 1890, mais especificamente em 1897, é formada a “Associação Africana” na Grã-Bretanha, segundo informa Mário Pinto Andrade, associação essa responsável pela organização da primeira “Conferência Pan-Africana”, em Londres, em 1900. Nessa mesma década, como o fim da já chamada *Associação Pan-Africana*, em decorrência de discordâncias acerca da cooperação ou não de negros com brancos, outra foi fundada, a *Ethiopian Progressive Association*, que preconizava criar laços entre pessoas negras residentes em Liverpool, bem como discutir questões ligadas África e à situação dos negros em geral. Realizaram um congresso na Universidade de Londres em 1911, no qual tomaram parte Du Bois e o reverendo Majola Agbebe.

Em 1914, o jamaicano Marcus Garvey fundou a “Associação Universal para a promoção dos negros”, que propunha a volta para a África para dos negros da diáspora. Apesar da proeminência adquirida por Garvey e sua importância para a história da resistência negra

nas primeiras décadas do século XX, é o norte-americano Du Bois quem na verdade assume a centralidade como teórico e homem de ação do pan-africanismo.¹⁰

A partir da fundação da “Associação nacional para a promoção da gente de cor”, Du Bois levou adiante o movimento e organizou vários Congressos Pan-Africanos. Para Carreras, a primeira fase do movimento, a de sua fundação e organização, vai de 1919 a 1937, período em que foram realizados 4 Congressos: o de 1919 em Paris, o de 1921, realizado em Londres, Bruxelas e Paris, o de 1923 acontecido em Londres e Lisboa, e o de 1927 em Nova York. Um quinto encontro se realizaria na Tunísia, em 1929, sem, no entanto, conseguir concretizar-se.

Asante e Chanaiwa (2010) apontam para o enfraquecimento do movimento entre os anos de 1930 e 1940. Isso não impediu, entretanto, que houvesse reação ao ataque da Itália contra a Etiópia ocorrido em 1935, e à escalada do fascismo na Europa (Harris e Zeguidour, 2010). A investida fascista na África renovou as forças do Pan-africanismo, fazendo em 1937 fosse fundado em Londres o Escritório do Serviço Internacional Africano, responsável por arrecadar os fundos necessários para a realização do V Congresso Pan-Africano. Importante salientar que, conforme ressaltam Asante e Chanaiwa, após 1935, o pan-africanismo passa a funcionar como força de integração, visando a unidade de ação política no continente, e como movimento de libertação.

Assim, a fase seguinte do Pan-africanismo se estende até o ano de 1957 e é fortemente marcada pela realização do V Congresso Pan-africano, celebrado em Manchester em 1945. Neste, os jovens dirigentes africanos desempenharam papéis de protagonismo, revitalizando o movimento e assumindo claramente reivindicações independentistas, anti-imperialistas, anticolonialistas e socialistas. Figuras importantes como o caribenho George Padmore, o queniano Jomo Kenyatta e o ganense Kwame Nkrumah estavam entre os organizadores deste congresso, cujas seções foram todas presididas por Du Bois. As exigências decorrentes de suas deliberações foram:

1. A emancipação e a total independência dos africanos e dos outros grupos raciais submetidos à dominação das potências europeias, as quais pretendiam exercer, sobre eles, um poder soberano ou um direito de tutela;
2. A revogação imediata de todas as leis raciais e outras leis discriminatórias;
3. A liberdade de expressão, de associação e de reunião, bem como a liberdade de imprensa;
4. A abolição do trabalho forçado e a igualdade de salários para um trabalho equivalente;
5. O direito ao voto e à elegibilidade para todo homem ou mulher com idade a partir de vinte e um anos;
6. O acesso de todos os cidadãos à assistência médica, à seguridade social e à educação. (KODJO e CHANAIWA, 2010, p. 899.).

¹⁰ Sobre as divergências entre Garvey e Du Bois, ver Andrade, 1997.

As atividades do V Congresso foram fundamentais, visto que “pela primeira vez os africanos advertiam formalmente as potências europeias, para muito bem atentarem ao fato que eles também recorreriam à força para se libertarem, caso elas persistissem em querer governar a África pela força.” (KODJO e CHANAIWA, 2010, p. 899.), ao mesmo tempo em que se dirigiram para o povo africano, por meio de uma declaração, enfatizando a necessidade não só da descolonização política, mas também econômica, cultural e psicológica, conclamando, assim, o povo do campo e da cidade a organizarem-se para lutar pela independência.

Conforme os autores, ainda,

o quinto Congresso tornou o pan-africanismo uma ideologia de massas, elaborada pelos africanos e em seu próprio favor. Inicialmente ideologia reformista e protestante em favor das populações de origem africana, habitantes na América, o pan-africanismo tornou-se uma ideologia nacionalista orientada para a libertação do continente africano. O pan-africanismo mundial de Du Bois, o combate de Garvey pela autodeterminação e autonomia, o regresso à cultura africana preconizada por Césaire, pertenciam, doravante, inteiramente ao nacionalismo africano (KODJO e CHANAIWA, 2010, p. 899.).

Em seguida, foi criado um Comitê de trabalho presidido por Du Bois e tendo Nkrumah como secretário, passando para a ação direta na África com o fito da descolonização, conquistada na Costa do Ouro, posteriormente Gana, em 1957, liderada por Nkrumah que se tornou presidente da nação independente.

A independência de Gana inaugura uma nova fase do pan-africanismo. Kwame Nkrumah assumiu a liderança e logo organizou vários congressos pan-africanos na própria África, a fim de mobilizar os dirigentes dos movimentos de libertação dos países do continente.

Accra, capital de Gana, tornou-se o centro do pan-africanismo, e muitos congressos realizaram-se a partir desse ano. Ocorreram Conferências dos Estados Africanos Independentes em Accra em 1958, Monrovia em 1959 e Addis-Abeba em 1960. As conferências dos Povos Africanos ocorreram em Accra em 1958, Túnis em 1960 e Cairo em 1961. Essas conferências foram responsáveis pelo fortalecimento dos movimentos de libertação e da luta anti-colonial na África, e, sobretudo, lançaram as bases para a criação da Organização da Unidade Africana (OUA), criada em 1963 em um encontro em Adis-Abeba.

Essa organização desempenhou papel fundamental no processo de descolonização dos povos africanos, oferecendo ajuda planejada aos movimentos de libertação nacional, assumindo que “todos os Estados africanos independentes têm o dever de ajudar os povos dependentes da África que lutam pela liberdade e pela independência” e admitiram a “imperiosa e urgente necessidade de combinarem e intensificarem os seus esforços para acelerar a incondicional conquista da independência nacional, de todos os territórios africanos ainda submetidos à

dominação estrangeira” (Primeiras resoluções da OUA, *apud* KODJO e CHANAIWA, 2010, p. 905-906.).

Dentre as assertivas pronunciadas pelos Chefes dos estados independentes, após ouvir os dirigentes dos movimentos de libertação, está: “que os portugueses cometiam um genocídio na África e os aliados ocidentais de Portugal deveriam escolher entre a sua amizade pelo povo africano e o apoio que eles forneciam à opressão e à exploração coloniais.” (KODJO e CHANAIWA, 2010, p. 906).

Dessa forma, os Estados membros da Organização passaram a oferecer ajuda aos movimentos de libertação tais como financiamento de treinamento militar, formação profissional para os militantes, bem como envio de materiais e voluntários para auxiliar esses movimentos.

A política internacional da OUA foi bem-sucedida no sentido de conseguir a condenação mundial do *apartheid* e do colonialismo, obtendo apoio e reconhecimento da ONU sobre a necessidade e legitimidade das lutas pela libertação.

Tal legitimação obtida pela OUA junto à comunidade internacional também se refletiu em sua influência sobre os movimentos de libertação. A Organização foi fundamental para o surgimento do MPLA e da FRELIMO, exercendo, inclusive, pressões para que esses movimentos fossem criados e as lutas, já tardias, pela independência das colônias portuguesas fosse posta em marcha. Assim, esses movimentos passaram a ser reconhecidos internacionalmente, e o mundo ocidental começou a pressionar o estado português a pôr fim em seu insistente colonialismo.

2.1.5 Culturas de resistência

A cultura imperialista amplamente difundida no âmbito doméstico, isto é, voltada para o público europeu e euro-americano, serviu ao objetivo de angariar apoio ao empreendimento expansionista e validar os valores e discursos justificadores de tal empresa. A imposição desses produtos para os nativos dos territórios ocupados, por meio, por exemplo, do sistema de ensino colonial, em que africanos e asiáticos estudam a literatura europeia como algumas das grandes realizações da civilização, também pode apaziguar camadas das populações dominadas, levando-as a aceitação da suposta missão civilizadora do imperialismo. No entanto, logo a resistência ao imperialismo passa também a usar de tais instrumentos, tanto para se auto representarem, quanto para denunciar a situação das populações dominadas sob os desmandos

dos administradores coloniais. Isso coloca a cultura em um lugar central tanto para o colonialismo quanto para a luta anticolonial, conforme Said (1995, p. 255):

assim como uma cultura pode predispor e preparar ativamente uma sociedade para a dominação ultramarina de outra sociedade, ela também pode preparar essa primeira sociedade para renunciar ou modificar a ideia de dominação no ultramar. Essas mudanças não podem ocorrer sem a vontade das pessoas em resistir às pressões do domínio colonial, em tomar em armas, em conceber ideias de libertação e imaginar (como diz Benedict Anderson) uma nova comunidade nacional, em dar o passo decisivo. E também não podem ocorrer a menos que se instale internamente uma exaustão política ou econômica, que se questione em público o custo do domínio colonial; a menos que as representações do imperialismo comecem a perder justificação e legitimidade; por fim, a menos que os “nativos” revoltosos forcem a cultura metropolitana a reconhecer a independência e a identidade de suas culturas, sem intromissões coloniais. Mas, observados todos esses pré-requisitos, devemos reconhecer que, em ambos os lados do novo mapa redesenhado, a oposição e a resistência ao imperialismo se articulam juntas num terreno que, apesar de disputado, é em larga medida comum, fornecido pela cultura.

Esse é um ponto fundamental deste trabalho. Como foi visto, a dominação se estabeleceu, legitimou e justificou através de representações no campo cultural. É também neste terreno que os movimentos de resistência irão contestar a dominação bem como a sub-representação a que a cultura colonial os relegou.

A ocupação da África não foi pacificamente aceita por seus habitantes, tal como quer fazer crer a história colonial, mas, desde o início, marcada por movimentos de resistência em forma de rebeliões e revoltas duramente reprimidas, abafadas e silenciadas pelas autoridades coloniais, que os atribuía a uma minoria “sedenta de sangue” (Davidson, 1965). No entanto, Basil Davidson defende que essas revoltas foram sim movimentos legítimos e organizados de libertação, muitos deles ainda pouco conhecidos pelos historiadores.

Assim também, a resistência cultural ao discurso imperialista antecede bastante o *boom* que veio com o fim da Segunda Guerra. Não obstante, os movimentos de emancipação africana ou afro-diaspórica que se desenvolveram em meios urbanos e letrados desde as primeiras décadas do século XX estavam diretamente ligados às atividades jornalísticas e literárias.

Du Bois publicou o seu antológico *A alma da gente negra* em 1903, configurando-se como um dos primeiros intelectuais afro-americanos a constituir uma sólida carreira acadêmica, e posteriormente ficará conhecido por sua militância política no pan-africanismo. No entanto, no âmbito francófono, o movimento negritude, dos poetas Aimé Césaire, Leopold Senghor e Damas, tinha um aspecto literário mais marcante, e já na década de 1930 publicaram textos importantes, poéticos ou ensaísticos, como o *Cahier d'un Retour Au Pays Natal* (1939), de Césaire, e “o contributo do homem negro” (1939), de Senghor, que afirmavam positivamente

sua negritude em oposição a supremacia racial branca dos impérios europeus (mais especificamente o francês).

Em Angola desde o final do século XIX se desenvolvia um jornalismo protestatário que, segundo Andrade (1997) culminou com a edição da obra *Voz d'Angola clamando no deserto*, de 1901, uma obra com textos teóricos de teor anticolonialista e de oposição aos axiomas da supremacia branca europeia e da missão civilizadora do colonialismo. Seguiu-se a essa publicação a formação da Liga Angolana (1912) e do Grêmio Africano (1913), que publicavam seus escritos em periódicos como *O Negro*.

Andrade (1997) e Davidson, Isaacman e Pélissier (2010) relatam que o destacado romancista e jornalista Assis Júnior, autor de obras como *O segredo da morta* (1934), liderou, entre 1916 e 1917, uma revolta na região do Cuanza Norte, e foi preso na ocasião. No entanto, o escritor seria novamente preso e dessa vez deportado e a Liga Angolana e o grêmio Africano dissolvidos, bem como seu porta voz, o jornal *O angolense*.

Essas organizações voltaram à ativa alguns anos depois, porém com outros nomes: Liga Nacional Africana e Associação dos Naturais de Angola (ANANGOLA). Em 1931 esses dois partidos de pretensão pan-africana fundiram-se e formaram o Movimento Nacionalista Africano. Perseguidos e acuados pelo salazarismo, este movimento apresentava posicionamentos ambíguos, ora parecendo dissimular sua oposição ao regime, ora adotando um posicionamento francamente procolonial, marcando assim o seu declínio.

No entanto, a amplificação das vozes periféricas coincidiu com a organização e fortalecimento das lutas pela libertação dos países africanos. Não por acaso, em 1947, dois anos após o paradigmático V Congresso Pan-Africano, começa a ser publicada na França a famosa revista *Presence Africaine*, que terá como colaboradores Alioune Diop, Aimé Césaire, Leopold Senghor, entre outros.

A partir deste momento, cada vez mais os europeus foram confrontados e acusados por seus atos nos territórios dominados:

Pela primeira vez, os ocidentais foram compelidos a se encarar não simplesmente como o governo colonial, mas como representantes de uma cultura e mesmo de raças acusadas de crimes — crimes de violência, crimes de eliminação, crimes de consciência. (SAID, 1995, p. 250.).

Começa a surgir, a partir de então um desconcerto na suposta “ordem natural” do mundo na ótica do Europeu, uma mudança na relação entre o Ocidente e o “resto”, o mundo “não ocidental”.

pense-se [em] um orientalista ou politicólogo francês lendo Fanon durante a Guerra da Argélia em 1961, ou os *Discours sur le colonialisme* [Discurso sobre o colonialismo], de Césaire, quando surgiram em 1955, logo após a derrota dos

franceses em Dien Bien Phu. O pobre sujeito não só está lendo nativos que combatem contra seu exército, o que nunca acontecera com seus predecessores, como ainda está lendo um texto na língua de Bossuet e Chateaubriand, recorrendo a conceitos de Hegel, Marx e Freud para incriminar a própria civilização que os gerou. Fanon vai ainda mais além ao inverter o paradigma até então aceito, segundo o qual a Europa proporcionou modernidade às colônias, afirmando, pelo contrário, que não só “o bem-estar e o progresso da Europa [...] [foram] construídos com o suor e o cadáver de negros, árabes, indianos e amarelos”,¹¹ mas também “a Europa é literalmente a criação do Terceiro Mundo”,¹² acusação retomada por Walter Rodney, Chinweizu e outros. Para concluir esse absurdo reordenamento das coisas, encontramos Sartre ecoando Fanon (e não vice-versa), ao dizer: “Não há nada mais coerente do que um humanismo racista, visto que o europeu só foi capaz de se tornar homem gerando escravos e monstros” (SAID, 1995, 251-252.).

Essa é uma importante virada histórica, o europeu se depara com um sujeito vindo de uma raça considerada por ele inferior, incapaz de grandes voos intelectuais, capazes, no máximo, de alguns arremedos da cultura ocidental, manejá-la com maestria, e utilizá-la para imputar ao homem branco seus crimes e neuroses. Fanon usa Freud para diagnosticar a profunda doença racista europeia. Contudo, para além de apontar o dedo para o europeu, a cultura de resistência também se volta para o público dos territórios em luta pela libertação, cumprindo, ali, o importante papel de afirmar identidades, conclamar à luta e imaginar nações.

A profusão e difusão das vozes periféricas, como as de Fanon, Senghor, Césaire, Cabral, Achebe, Sowynka, Sembene, aliadas a vozes internas críticas ao imperialismo eurocêntrico, sendo a de Sartre uma das mais destacadas, coincide com o aumento da influência da OUA na política internacional e na ONU. O racismo e o colonialismo passam a ser condenáveis aos olhos da comunidade internacional e os movimentos de libertação começam a ter certo apoio de dentro do território metropolitano. Isso alavancou a luta armada pela descolonização da África, construiu as bases de uma nova nação que se queria criar (ou imaginar), e fez ruir os pilares do imperialismo por dentro, enfraquecendo o apoio à dominação além-mar entre o público metropolitano. Essas são as condições para uma vitória dos revoltosos anticoloniais, e para isso, sem dúvidas, literatura e cinema exerceram papel fundamental.

Said elenca alguns temas do que ele chama “cultura de resistência”. O primeiro é o retorno ao passado:

depois do período de “resistência primária”, literalmente lutando contra a intromissão externa, vem o período de resistência secundária, isto é, ideológica, quando se tenta reconstituir uma “comunidade estilhaçada, salvar ou restaurar o sentido e a concretude da comunidade contra todas as pressões do sistema colonial”; como diz Basil Davidson. Isso, por sua vez, possibilita a instauração de novos interesses independentes. (...) Davidson fala das promessas “supraterrenas” feitas por alguns deles [líderes da resistência] em sua fase inicial, por exemplo rejeitando o cristianismo e o uso de roupas ocidentais. Mas todos eles reagem às humilhações do colonialismo, e levam ao “principal ensinamento do nacionalismo: a necessidade de encontrar a base ideológica para uma unidade mais ampla do que qualquer outra que jamais existiu”.

Essa base é encontrada, a meu ver, na redescoberta e repatriação daquilo que fora suprimido do passado dos nativos pelos processos imperialistas. (Said, 1995, p. 266).

A necessidade do intelectual anticolonial em recriar uma África anterior ao imperialismo, através da busca no passado de elementos culturais, históricos, estéticos que o colonizador tentou apagar para construir a imagem do nativo destituído de história, cultura e arte, foi tematizada por dois importantes autores: Fanon (1980), no ensaio “Racismo e cultura”, e Césaire (2011), no texto “Cultura e colonização”, ambos proferidos primeiramente como intervenções no I Congresso dos Escritores e Artistas Negros, ocorrido em Paris em 1956, e posteriormente publicados na revista *Présence Africaine*.

Ambos falam em seus textos do violento e brutal processo de “desculturação” levado a cabo pelo racismo e pelo colonialismo (compreendendo que essas categorias são indissociáveis, visto que o colonialismo necessita do racismo para se impor, logo, o racismo é a base do colonialismo). Fanon (1980, p. 37.) afirma:

A guerra é um negócio comercial gigantesco e toda perspectiva deve ter isso em conta. A primeira necessidade é a escravização, no sentido mais rigoroso, da população autóctone.

Para isso é preciso destruir os seus sistemas de referência. A expropriação, o despojamento, a razia, o assassinio objetivo, desdobram-se numa pilhagem dos esquemas culturais ou, pelo menos, condicionam essa pilhagem. O panorama social é desestruturado, os valores ridicularizados, esmagados, esvaziados.

No entanto, diz o autor:

a implementação do regime colonial não traz a morte da cultura autóctone. Pelo contrário, a observação histórica diz-nos que o objetivo procurado é mais uma agonia continuada do que o desaparecimento total da cultura preexistente. Esta cultura, outrora via e aberta para o futuro, fecha-se, aprisionada no estatuto colonial, estrangulada pela canga da opressão (FANON, 1980, p. 38.).

O posicionamento de Césaire a esse respeito é muito semelhante, visto que, para ele, “para desabrochar, toda cultura necessita de um enquadramento, uma estrutura” (CÉSAIRE, 2011, p. 158.), e que essa estrutura se “degenera” no regime colonial, pois a organização política faz parte e ao mesmo tempo condiciona a cultura de um povo (note-se que o autor martinicano é abertamente marxista), sendo necessário sua liberdade para que a cultura possa movimentar-se. Caso contrário, “petrifica-se”.

Por sua vez, o homem vítima do racismo colonial, o nativo da terra ocupada, diante dessa dessubstancialização, segundo Fanon, primeiro nega-se como raça e aceita os sistemas de referências impostos pelos homens da “raça superior”, assumindo, assim, um juízo pejorativo acerca de suas formas originais de existência. Esse processo de alienação é o que os textos oficiais designam com o nome de “assimilação”.

Entretanto, quando, mesmo tendo se lançado inadvertidamente a essa outra cultura e abandonado a sua, esse sujeito ainda se vê vítima de racismo, ainda se mantém numa posição de inferioridade em relação ao colonizador, então busca encontrar novamente suas posições originais, isto é, “retoma essa cultura abandonada, rejeitada, desprezada. Há nitidamente uma sobrevalorização, que se assemelha psicologicamente ao desejo de se fazer perdoar” (FANON, 1980, p. 45).

Com o tempo, a supervalorização solene e apaixonada no sujeito subalternizado ao redescobrir a cultura de seus antepassados se transforma em uma luta consciente contra todas as formas de alienação do homem. Assim, Fanon desfecha: “o mergulho no abismo do passado é condição e fonte de liberdade” (FANON, 1980, p. 47.).

Para o psiquiatra martinicano, essa operação de mergulho no passado do intelectual outrora assimilado conduz ao lógico desfecho da liberação do território nacional.

Césaire, por sua vez, avalia que, na situação colonial, não se pode falar em “mistura” ou “empréstimo cultural”. Os elementos heteróclitos introduzidos pela força em outra cultura, subalternizando-a, não forma com ela uma unidade harmoniosa, pelo contrário, mantem-se um corpo estranho naquela vida cultural. Apenas em situação de igualdade há diálogo, troca, influência, mistura, no entanto, em situação de opressão, a cultura do colonizado agoniza, e a outra, a do colonizador, permanece elitizada e alienígena. Assim, apenas quando este povo se libertar do jugo colonial, poderá remodelar sua cultura, reunir esses elementos heteróclitos e com eles compor uma nova unidade.

Dessa forma, o poeta martinicano crê no advento de uma cultura africana vindoura, que não prescindiria dos elementos da cultura ancestral. E, enaltecendo o legado cultural das antigas civilizações negras, a escultura, as organizações político sociais anticapitalistas e uma filosofia baseada no respeito e integração do cosmos, Césaire conclui que elementos novos e antigos integrar-se-iam nessa cultura vindoura. Caberia, portanto, aos indivíduos dar a resposta que elementos seriam esses.

O pensamento de Césaire aponta direções ao mesmo tempo que coloca questionamentos diante da situação ambígua do intelectual anticolonial, que, simultaneamente, revalorizou uma tradição invisibilizada e precisou trabalhar com formas estabelecidas ou permeadas pelo colonizador. Por exemplo, a demarcação dos territórios nacionais em busca de independência ainda seguia o desenho Europeu. Dessa forma, a tarefa ideológica dos líderes, historiadores e intelectuais era construir uma unidade nacional em territórios onde havia vários povos, falantes de diversas línguas, e que, por mais que comunguem de diversos aspectos históricos e culturais, não se viam como “nação”. Frente à necessidade de enfrentamento ao

invasor, tentou-se criar essa unidade (com muitos tropeços e rupturas, como atestam as histórias de guerras civis que assolaram alguns países africanos recém independentes), seguindo também os moldes europeus de estado nação. Essa situação é delineada por Eduardo Mondlane (2011, p. 335.):

como todo nacionalismo africano, o de Moçambique nasceu da experiência do colonialismo europeu. A fonte de unidade nacional é o sofrimento comum durante os últimos cinquenta anos sob o domínio português. O movimento nacionalista não surgiu numa comunidade estável historicamente, com uma unidade linguística, territorial, econômico e cultural. Em Moçambique, foi a dominação colonial que deu origem à comunidade territorial e criou as bases para uma coerência psicológica, fundada na experiência da discriminação, exploração, trabalho forçado e outros aspectos da dominação colonial.

Outro dirigente africano, Almícar Cabral (2011), em palestra proferida em 1970, também aponta para a necessidade de afirmação cultural de um povo que quer se libertar, ou ainda, tal como Fanon, considera que essa afirmação está no próprio gérmen da luta pela libertação:

um povo que se liberta do domínio estrangeiro não será culturalmente livre a não ser que, sem complexos e sem subestimar a importância dos contributos positivos da cultura do opressor e de outras culturas, retome o caminho ascendente da sua própria, cultura que se alimenta da realidade viva do meio, e negue tanto as influências nocivas como qualquer espécie de subordinação a culturas estrangeiras. Vemos assim que, se o domínio imperialista tem como necessidade vital praticar a opressão cultural, a libertação nacional é, necessariamente, um *ato de cultura* (CABRAL, 2011, p. 361.).

Ao questionar a forma como uma cultura que busca descolonizar-se pode imaginar seu passado, Said evoca a recorrente metáfora shakespeariana de Próspero, Ariel e Caliban. No âmbito dessa analogia, define três formas desse engendramento: como Ariel, permanecendo um servo zeloso, como Caliban que, consciente de seu passado e aceitando-o, é incapaz de criar o futuro. A terceira forma é o Caliban que se livra de servidão e de seu aspecto deformado, buscando descobrir sua verdadeira identidade, pré-colonial.

Esta terceira atitude é que está na base dos movimentos nacionalistas e independentistas, da negritude, e de outros movimentos nativistas radicais.

Assim, três temas surgem na resistência cultural descolonizante, todos relacionados entre si. O primeiro reside sobre a

(...) insistência sobre o direito de ver a história da comunidade como um todo coerente e integral. Devolver a nação aprisionada a si mesma. (...) O conceito de língua nacional é fundamental, mas, sem a prática de uma cultura nacional — das palavras de ordem aos panfletos e jornais, dos contos folclóricos aos heróis e à poesia épica, aos romances e ao teatro — a língua é inerte; a cultura nacional organiza e sustenta a memória comunal, como quando as primeiras derrotas nas histórias da resistência africana são retomadas (“eles tiraram nossas armas em 1903; agora nós as estamos pegando de volta”); ela repovoia a paisagem usando modos de vida, heróis, heroínas e façanhas restauradas; formula expressões e emoções de orgulho e de desafio que, por

sua vez, formam a coluna vertebral dos principais partidos independentistas nacionais. Narrativas locais dos escravos, autobiografias espirituais e memórias da prisão proporcionam um contraponto às histórias monumentais, aos discursos oficiais e ao ponto de vista panóptico aparentemente científico das potências ocidentais (SAID, 1995, p. 273.).

A visão sobre a história da comunidade e a dinâmica da língua nacional são aspectos fulcrais para a geração de intelectuais e escritores angolanos de onde advém Luandino Vieira. A construção da nação se alicerça no ponto de vista de heróis e heroínas do povo, que se opõem à visão imposta pelo colonizador. Formas narrativas e canções do passado também são trazidas à tona, em português e/ou quimbundo, num processo linguístico tradutório.

Essas considerações correspondem-se com o segundo tema apontado pelo autor: a ideia de que a resistência não é apenas uma reação ao imperialismo, mas uma forma alternativa de conceber a história humana. Isso apresenta em narrativas em que há

o esforço consciente para ingressar no discurso da Europa e do Ocidente, para se misturar a ele, transformá-lo, fazer com que reconheça histórias marginalizadas, suprimidas ou esquecidas. (SAID, 1995, p. 274)

Apesar de este tema estar mais relacionado a certo tipo de escrita paródica do terceiro mundo, dentre as quais as de Rushdie são exemplares, diferente do tipo de narrativa de que irei tratar aqui, muito mais relacionada ao primeiro tema, ainda assim, é importante destacar a busca por um novo olhar que reconheça as histórias silenciadas do ocidente.

A análise de elementos mais específicos da cultura de resistência ao colonialismo, sobretudo em Angola, com a literatura de Luandino Vieira e cinema de Sarah Maldoror, se dará nos capítulos seguintes, onde serão avaliados mais detidamente os procedimentos estéticos e discursivos dessas obras, bem como as relações com outras emergidas desse contexto.

2.2 SOB O SIGNO DE ZAZE: ESTUDOS DA TRADUÇÃO/ ESTUDOS DA ADAPTAÇÃO

2.2.1 O Rio Tradução

Duas cordilheiras estendiam-se, lado a lado. Uma era *Kameno* e a outra *Makuyu*. Entre elas, havia um vale; chamava-se vale da vida. Por detrás de *Kameno* e de *Makuyu* haviam muitos mais vales e serranias, esparaiando-se sem um plano definido. Como muitos leões adormecidos que nunca acordam, apenas dormiam o grande sono profundo de seu criador.

Um rio corria por entre o vale da vida. (...) O rio chamava-se *Honia*, que significava “cura” ou “trazer de volta à vida”. O rio *Honia* nunca secava, parecia possuir um forte desejo de viver (...).

Honia era a alma de *Kameno* e de *Makuyu*. Ele juntava-as. E os homens, o gado, as feras e as árvores estavam todos unidos por esta corrente da vida.

Se estivéssemos de pé, no vale, as duas cordilheiras que diante de nós tínhamos deixavam de ser leões adormecidos unidos por sua força comum de vida. Elas tornavam-se adversárias. (THIONG'O *apud* LIMA, 2009, p. 21-22.)¹¹.

O fragmento acima é o início do romance *The river between*, do queniano Ngugi wa Thiong'o, e recebeu atenção por parte de, pelo menos, dois autores em obras crítico-teóricas acerca de narrativas pós-coloniais. Entendo “pós-colonial”, na esteira de Ashcroft et. al. (1998, p. 179), como “toda cultura afetada pelo processo imperial, desde o momento da colonização até nossos dias. (...) Sugerimos também que é o termo mais apropriado para a nova crítica cultural que emergiu nos últimos anos e para o discurso com que ela se constitui”¹².

Os estudiosos a que me referia são Edward Said, no seu *Cultura e imperialismo*, já bastante mencionado neste trabalho, e Conceição Lima em seu livro *A dupla tradução do outro cultural em Luandino Vieira*.

O primeiro associa o romance a um dos temas da cultura de resistência, qual seja, a viagem-busca do escritor nativo descolonizante ao interior do próprio país, do qual fora banido pela aculturação colonial. O tema da viagem, um topos recorrente na narrativa imperialista, presente em *No coração das trevas*, por exemplo, é, assim, recuperado também nas narrativas pós-coloniais. O autor analisa o tratamento dado a esse tema por Ngugi wa Thiongo em no romance *The river between*, onde, tal como em *No coração das trevas*, o rio e a viagem através dele, são o coração da narrativa.

A segunda, por sua vez, lê no excerto do autor queniano uma alegoria da hibridação da linguagem presentes em narrativas pós-coloniais, isto é, de um “terceiro espaço” da junção entre o eu e o outro, entre elementos da diferença cultural: a língua oficial do colonizador e as línguas locais dos povos africanos colonizados.

¹¹ Este trecho do romance *The river between*, de Ngugi wa Thiong'o foi traduzido por Conceição Lima. No entanto, a obra integral ainda não possui tradução para o português. Segue o trecho original: “The two ridges lay side by side. One was Kamenno, the other was Makuyu. Between them was a valley. It was called the valleys of life. Behind Kamenno and Makuyu were many more valleys and ridges, lying without any discernible plan. They were like many sleeping lions which never woke. They just slept, the big deep sleep of their Creator.

A river flowed through the valley of life. (...) The river was called Honia, wich meant cure, or bring-back-to-life. Honia river never dried: it seemed to posses a Strong will to live (...). Honia was the soul of komeno and makuyu. It joined them. And men, cattle, wild beasts and trees, were all United by this life stream.

When you stood in the valley, the ridges ceased to be sleeping lions United by their common surce of life. They become antagonists. (THIONG'O, 1965, p. 1)

¹² Traduzido do espanhol: “toda la cultura afectada por el proceso imperial desde el momento da coloniazación hasta nuestros días. (...) Sugerimos también que és el término más apropriado para la nueva crítica cultural que há emergido em los últimos años y para el dircurso com el que esta critica se constituye”.

Além da metáfora do movimento e da hibridação, destaco mais uma que o rio de de Thiong’o encerra: a da “pervivência” ou “sobrevida”. O rio chamava-se “trazer de volta à vida”, e possuía “um forte desejo de viver”. As três estão intimamente interligadas, assim como ao conceito de tradução.

A viagem/busca, de que fala Said é, figurativamente ou não, a busca daquele passado obliterado da África pré-colonial, que os escritores pós-imperiais do terceiro mundo trazem dentro de si

como cicatrizes de feridas humilhantes, como uma instigação a práticas diferentes, como visões potencialmente revistas do passado que tendem para um futuro pós-colonial como experiências urgentemente reinterpretáveis e revivíveis, em que o nativo outrora silencioso fala e age em território tomado do colonizador, como parte de um movimento geral de resistência. (SAID, 1995, p. 269.).

Já a diferença cultural é entendida por Lima (2009, p. 22) como “um processo de significação, através do qual as expressões relacionadas com a cultura diferenciam, separam e validam a produção de campos de referência”. Assim, os escritores pós-coloniais estabelecem essa forma de significação através da língua, ou melhor dizendo, das línguas em que escrevem suas obras, isto é, as das potências imperiais e as nacionais. As línguas, como expressões culturais, dessa forma, remetem a seus campos de referência, operando, assim, mesclas e subversões da periferia em relação ao centro. Para sintetizar a leitura de Conceição Lima do texto que Thiong’o dentro de seu escopo teórico-analítico, reproduzo abaixo um trecho fulcral, por cuja extensão peço desculpas:

(...) as duas cordilheiras, reproduzem, quanto a mim, a vasta e sólida tradição cultural representada, por um lado, pela língua do colonizador, e, por outro, pela do colonizado. O vale representa o elo comum: a língua imposta pelo colonizador. No entanto, por entre o vale da vida, é sulcada uma corrente produtiva, própria daquelas paragens, a expressão da criatividade e inventividade da linguagem típica de escritores colonizados que procuram afirmar a diferença linguística e literária no interior da língua do colonizador (a partir da exploração das potencialidades estruturais do português – aqui me permito particularizar o caso de Angola – foi talhado o percurso do desenvolvimento de uma norma angolana). Ao traçar o seu rumo, essa força criativa vai mostrando os caminhos trilhados por uma nova literatura, saindo do espaço do colonialismo, para assumir um compromisso com seu próprio contexto cultural. *Hónia* expressa o sentido de “cura” ou de “trazer de volta a vida”. Esta denominação encerra a ânsia por uma cultura nacional que represente uma queda das estratégias assimilativas que caracterizam os movimentos intelectuais precedentes e a procura da identidade perdida que forma a base coletiva de um passado. A força das águas do rio é aqui comparada à força modeladora da língua, alicerçada na experiência. Partindo do pressuposto de que a língua é o mais importante, o mais abrangente dos modos de significar (existindo, no entanto, vários outros sistemas de significação), são a seguir ilustrados (esses) outros modos de significado: os demais vales e serranias. É, deste modo, feita uma menção subtil a elementos do comportamento cultural como formas de arte, em geral, que podem ser a pintura, a escultura, a música ou a dança. Todos eles são portadores de significado numa determinada cultura (cultura que é, portanto, entendida como um conjunto de sistemas semióticos, um conjunto de sistemas de significado que se relacionam uns com os outros). A menção aos leões representa o poder que cada uma das línguas exercita, na

delimitação dos respectivos espaços, na afirmação de cada um dos terrenos discursivos: trata-se, efetivamente, de uma referência a ‘posições de poder radicalmente assimétricas’. (LIMA, 2009, p. 25-26.).

O excerto acima é elucidativo. Para Lima, o Vale da Vida é um espaço de junção, que se dá no campo da língua do colonizador, campo comum de escrita de autores das metrópoles imperiais e dos territórios colonizados. O rio é a força criativa dos autores pós-coloniais, que transformam a língua do colonizador mesclando com as línguas locais, trazendo à tona seus contextos culturais sobredeterminados pelo processo colonial.

No entanto, essa reflexão de Conceição Lima pode ser problematizada diante da posição assumida por Thiong’o em sua obra *Descolonizar la mente: la política lingüística de la literatura africana* (2015). Nesse texto, publicado originalmente em inglês em 1981, o autor queniano demonstra já não aceitar de forma pacífica o lugar hegemônico assumido pelas línguas das metrópoles coloniais na literatura africana e é intransigente em sua crítica aos escritores africanos que, em vez de buscarem saídas para o labirinto lingüístico que o colonialismo lhes legou, passaram a definir-se como lusófonos, anglófonos ou francófonos, mesmo em seus momentos mais radicalmente pró-africanistas.

Assim, ele aponta para eventos contraditórios, como, por exemplo, o Congresso de Escritores Africanos de Expressão Inglesa, de 1962, para o qual fora convidado, pois escreveu quatro romances e vários contos em inglês no início de sua carreira, e aceitou entusiasmado pela possibilidade de conhecer pessoalmente Chinua Achebe. No entanto, em sua reflexão posterior, percebeu que o termo “expressão inglesa” forçosamente excluía do encontro proeminentes escritores que produziam em línguas africanas, como o tanzaniano Chabaan Robert, que escrevia em kiswahili, ou o nigeriano Jefe Fagunwa, que escrevia em iorubá.

Dessa forma, Thiong’o evidencia o caráter excludente de se definir a literatura africana a partir das línguas europeias em que se expressam, criticando a visão dessas línguas como mediação literária e política entre africanos de uma mesma nação ou de outras nações da África ou fora dela, ou mesmo como fator de união diante da multiplicidade de línguas africanas faladas dentro de um país, isto é, como “elo comum” que seria do Vale da Vida para Conceição Lima.;

Por outro lado, Thiong’o também comenta a “apropriação” criativa que o escritor africano faz da língua da metrópole, isto é, a necessidade de “enegrecer” ou “africanizar” essa língua, seja com elementos da oralidade e folclore africanos, como provérbios e contos, ou mesmo com elementos do léxico e da sintaxe das línguas africanas. Ele cita um trecho de um artigo publicado na edição de setembro de 1963 da revista *Transition*, no qual Gabriel Okara

fala de seu trabalhoso exercício de tradução de expressões da língua ijaw, e por extensão, sua cultura e imaginário, para o inglês, tomando cuidado para captar a vivacidade das imagens da oralidade africana (Cf. Thiong’o, 2015).

Diante deste trecho, Thiong’o afirma:

por que, poderíamos nos perguntar, se um escritor africano, ou qualquer escritor, desenvolvesse essa obsessão de roubar expressões da língua materna para enriquecer outras línguas? Por que eu deveria entender isso como sua missão prioritária? Nunca nos perguntamos: como podemos enriquecer nossas línguas? Como podemos nos tornar donos da rica herança humanística e democrática das lutas de outros povos em outros tempos e em outros lugares para enriquecer os nossos? Por que não podemos traduzir Balzac, Tolstoi, Sholójov, Brecht, Lu Hsun, Pablo Neruda, H. C. Andersen, Kim Chi Ha, Marx, Lenin, Albert Einstein, Galileu, Ésquilo, Aristóteles e Platão traduzidos para os idiomas africanos? Em outras palavras, por que Okara não deveria suar a tinta para criar em ijaw, que, como ele reconhece, é capaz de expressar uma filosofia profunda e uma enorme variedade de ideias e experiências? Qual era a nossa responsabilidade em relação às lutas dos povos africanos? Não, essas perguntas nunca foram feitas. O que parecia nos preocupar mais era o seguinte: depois de toda a ginástica literária de saquear nossas línguas para adicionar vida e vigor ao inglês e a outras línguas estrangeiras, o resultado seria aceito como bom inglês ou francês? Os donos da língua criticariam nosso uso? Aqui éramos mais assertivos com nossos direitos! (THIONG’O, 2015.).¹³

Por mais que possa ser chamado de essencialista, o questionamento de Thiong’o é legítimo. Por que a torrente criativa deveria passar pelo português, francês, inglês, etc? Por que não pelo iorubá, quimbundo, kiswahili, ijaw, entre outras línguas africanas? Porque, em vez de africanizar línguas europeias, não britanizar, hispanizar, aportuguesar, afrancesar as línguas africanas, enriquecendo-as através da tradução de clássicos europeus (essa afirmação remete a Walter Benjamin, mas ainda falarei disso mais adiante)? Thiong’o cita ainda excertos de Chinua Achebe e Gabriel Okara em que eles falam em “renovar o inglês” ou dar “novo vigor” para se adequar a seu entorno africano. Ora, e por que não renovar ou dar novo vigor ao igbo e ao ijaw através da criação literária com o mesmo empenho?

¹³ Traduzido do espanhol: ¿Por qué, podríamos preguntarnos, debería un escritor africano, o cualquier escritor, desarrollar tal obsesión por robarle expresiones a su lengua madre para enriquecer otras lenguas? ¿Por qué debería entenderlo como su misión prioritaria? Nunca nos preguntamos: ¿cómo podemos enriquecer nuestras lenguas? ¿Cómo podemos hacernos dueños de la rica herencia humanística y democrática de las luchas de otros pueblos en otros tiempos y en otros lugares para enriquecer la nuestra? ¿Por qué no podemos tener a Balzac, Tolstói, Shólójov, Brecht, Lu Hsun, Pablo Neruda, H. C. Andersen, Kim Chi Ha, Marx, Lenin, Albert Einstein, Galileo, Esquilo, Aristóteles y Platón traducidos a lenguas africanas? En otras palabras, ¿por qué no debería Okara sudar tinta para crear en ijaw, que, como él mismo reconoce, es capaz de expresar una filosofía profunda y una enorme variedad de ideas y de experiencias? ¿Cuál era nuestra responsabilidad con respecto a las luchas de los pueblos africanos? No, estas preguntas nunca se hicieron. Lo que más parecía preocuparnos era esto: después de toda la gimnasia literaria de saquear nuestras lenguas para añadirle vida y vigor al inglés y a otras lenguas extranjeras, ¿sería el resultado aceptado como buen inglés o francés? ¿Criticarían los dueños de la lengua el uso que hacíamos de ella? ¡Aquí éramos más asertivos con nuestros derechos!

Poder-se-ia argumentar que o uso de línguas europeias confere à literatura africana um público mais amplo, inclusive fora da África. Nesse âmbito, entretanto, esclarece que, a literatura africana escrita em línguas europeias de sua geração foi produzida por e para uma “burguesia nacionalista”. Cabia a ela também, neste período, apresentar a África ao mundo, seja sua tradição e cultura ancestrais, seja seus problemas políticos contemporâneos, como a denúncia do colonialismo e a notícia dos movimentos de resistência.

No entanto, após as descolonizações, num acordo neocolonial, outro setor das burguesias africanas tomou o poder, o que ele chama de “comprador”, isto é, aquele que estava aliado ao imperialismo e pretendia perpetuar suas práticas. Neste momento, esta literatura abandonou gradativamente o otimismo utópico do período anterior, e tornou-se cada vez mais cínica, amarga, desiludida e crítica em relação à situação da África pós-independência. Há ainda uma crise com relação ao público alvo dessa literatura, que precisa se voltar para o campesinato e para ao proletariado urbano em busca de uma transformação nacional, porém, ainda que tenha explorado formas mais simples e adotado um tom mais direto de chamada à ação e análise da luta de classe nas sociedades neocoloniais africanas, o uso das línguas europeias agora interpunha-se como barreira para alcançar essas camadas “populares”, atingindo apenas alguns setores da pequena burguesia, como estudantes e professores que mediavam esse contato da literatura com o povo. Thiong’o radicaliza ainda mais seu posicionamento ao afirmar que essa literatura escrita por africanos em línguas europeias só pode ser chamada de “literatura afroeuropeia”.

Os meios de uma literatura “genuinamente africana”, na concepção de Thiong’o, isto é, escrita em línguas africanas, comunicar-se satisfatoriamente com seu público alvo foram experimentados pelo autor queniano na ocasião da publicação, em 1980, de seu romance em língua gikuiu *Caitani Mutharabaini*, que fez enorme sucesso de público dentro e fora do Quênia. O autor relata que obstáculos como o analfabetismo e a pobreza foram vencidos por meio de estratégias como leituras coletivas:

foi lido como uma família. As famílias se encontraram à tarde e um dos alfabetizados leu para os outros. Os trabalhadores também se reuniram em grupos, principalmente na hora do almoço, e um deles leu para os outros. Era lida em ônibus, lida em táxis, lida em voz alta em bares ... (THIONG’O, 2015.).¹⁴

Dessa forma, o romance foi acolhido pela milenar tradição oral dos contadores de história, e pôde circular coletivamente pelas camadas populares. Também a distribuição do livro

¹⁴Traduzido do espanhol: “Se leía en familia. Las familias se reunían por la tarde y alguno de los miembros alfabetizados leía para los demás. Los trabajadores también se reunían en grupos, particularmente a la hora del almuerzo, y uno de ellos les leía a los otros. Se leía en los autobuses, se leía en los taxis, se leía en alto en los bares...”

se deu de forma alternativa à tradicional estrutura de livrarias e bibliotecas. Uma das alternativas veio espontaneamente, por meio de leitores entusiastas que compravam lotes de livros e os levavam para serem vendidos em zonas rurais e plantações, e não só vendiam todos, como voltavam para buscar mais sob demandas dos moradores. *Caitaani Mutharabaini*, foi, portanto, sucesso de público, tendo vendido mais de dez mil cópias apenas no ano de seu lançamento. Não obstante, através do “venerável veículo da tradução”, Thiong’o pôde continuar dialogando com o mundo, visto que a obra foi traduzida para o inglês, o sueco, o norueguês, o alemão e o swahili.

Mas afinal, porque Thiong’o se opõe ao celebrado hibridismo pós-colonial? Na verdade, o que parece incomodá-lo é a ruptura brusca ocorrida no ambiente cultural queniano, e, por extensão, africano, quando a língua utilizada na comunicação cotidiana, nas contações de histórias, no trabalho, na feira, e na criação das crianças é marginalizada, ou até mesmo proibida (conforme relatos da infância e juventude do autor). Assim, “no Quênia, o inglês passou a ser algo mais que uma língua: era *a* língua, e todas as demais deveriam render-lhe homenagem.” (THIONG’O, 2015).

Em outros termos, o inglês converteu-se na semiótica generalizante, e o gikuiu manteve-se como idioma historicamente particularizado.

Tal afirmação foi elaborada a partir das considerações de Gayatri Spivak tecidas em seu ensaio “Tradução como cultura” (2005). Para melhor elucidá-la, cabe retomar o fio de sua argumentação.

Partindo de algumas ideias da psicanalista Melanie Klein, Spivak apresenta uma concepção de tradução como um vaivém que é como a “vida”, isso porque o aprendizado de uma criança se dá através de um traslado incessante “de um exterior indistinguível de um interior constitui um interior, um ir e vir, de lá para cá, codificando tudo em um sistema de signos através do que já foi apreendido.” (SPIVAK, 2005, p. 43.).

Nesse ato, a violência converte-se em consciência, pois “a privação — o mal — choca o sistema-em-formação da criança mais marcadamente do que a satisfação” (SPIVAK, 2005, p. 43), e a “natureza” se converte em “cultura” e vice-versa.

Nesse escopo, surge a diferença entre idioma e semiótica. O primeiro é singular a língua, o segundo é generalizável.

Por exemplo, quando Thiong’o lamenta a forma como o inglês assumiu a hegemonia do ensino formal, da literatura e das formas prestigiosas de comunicação e produção textual, ele parece proceder tal como os aborígenes australianos da região leste de Kimberley, que,

segundo Spivak, afirmavam: “perdemos nossa língua”. No entanto a autora esclarece que essa expressão

não significa que as pessoas envolvidas não saibam mais sua língua materna aborígene. Significa, nas palavras de um(a) assistente social, que ‘perderam o contato com sua base cultural’, que não a contabilizam mais, que ela não é mais seu software. Nos termos da metafórica kleiniana, ela não é a condição-e efeito do vaivém dos aborígenes entre natureza e cultura.” (SPIVAK, 2005, p. 47.).

Acredito que o software a que se refere Spivak, a língua como metáfora-conceito referente à formação dos sujeitos em suas trocas, suas traduções “de dentro pra fora e vice-versa”, instrumento de vai e vem entre natureza e cultura que seria a medida da formação de sujeitos, vai ao encontro da conceituação de Thiong’o (THIONG’O, 2015, posição na edição do Kindle 479-493.):

os povos desenvolvem uma cultura e história distintas. A cultura encarna esses valores morais, éticos e estéticos, o conjunto de lentes espirituais através das quais um povo vem se ver e seu lugar no universo. Os valores são a base da identidade de um povo, do seu senso de particularidade como membros da raça humana. Tudo isso é transmitido através da linguagem. A linguagem como uma cultura é o banco de memória coletiva da experiência de um povo na história. A cultura é quase indistinguível da linguagem que torna possível a sua gênese, o seu crescimento, a sua acumulação, a sua articulação e, claro, a sua transmissão de uma geração para outra. (...)o segundo aspecto da linguagem como uma cultura é a sua agência como uma imagem-ex na mente de uma criança. Nossa concepção inteira de nós mesmos como indivíduos, individual e coletivamente, é baseada nessas pinturas e imagens, que podem ou não corresponder corretamente com a realidade efetiva das lutas com a natureza e com a educação que os produziu em um Início. Mas a nossa capacidade de enfrentar o mundo de forma criativa depende da medida em que essas imagens correspondem a essa realidade ou não, como eles distorcem ou esclarecem a realidade de nossas lutas. A linguagem como uma cultura, portanto, medeia entre mim e meu próprio eu; entre mim e os outros; entre mim e a natureza. A língua está mediando meu próprio ser.¹⁵

Por fim, Thiong’o relata os debates que ocorreram no Quênia que culminaram com a produção de um documento que propõe a inserção da cultura africana no centro dos estudos

¹⁵ Traduzido do espanhol: Los pueblos desarrollan una cultura y una historia distintas. La cultura encarna esos valores morales, éticos y estéticos, el conjunto de lentes espirituales a través de las cuales un pueblo llega a verse a sí mismo y su lugar en el universo. Los valores son la base de la identidad de un pueblo, de su sentido de particularidad como miembros de la raza humana. Todo esto se transmite a través del lenguaje. El lenguaje como cultura es el banco de memoria colectiva de la experiencia de un pueblo en la historia. La cultura es casi indistinguible de la lengua que hace posible su génesis, su crecimiento, su acumulación, su articulación y, por supuesto, su transmisión de una generación a la siguiente. (...) el segundo aspecto del lenguaje como cultura es su agencia como formador de imágenes en la mente de un niño. Toda nuestra concepción de nosotros mismos como personas, individual y colectivamente, se basa en esas pinturas e imágenes, que pueden o no corresponderse correctamente con la realidad efectiva de las luchas con la naturaleza y con la educación que las produjeron en un principio. Pero nuestra capacidad para enfrentarnos al mundo de forma creativa depende de en qué medida esas imágenes se corresponden o no con esa realidad, de cómo distorsionan o clarifican la realidad de nuestras luchas. La lengua como cultura, por tanto, media entre mí y mi propio yo; entre mi propio yo y los demás; entre mí y la naturaleza. La lengua está mediatizando mi propio ser.

formais de literatura nas escolas de segundo grau quenianas, para, a partir delas, ou, tomando-as como parâmetro, expandir tais estudos para outras línguas, literaturas e culturas, inclusive europeias e norte-americanos, e não proceder o contrário, como era a regra no Departamento de Literatura da Universidade de Nairóbi. Talvez essa seja uma forma que Thiong’o encontrou para intentar recuperar “sua língua”, isto é, relocalar as línguas francas africanas no lugar da semiose generalizante no vaivém tradutório da formação de sujeitos.

Os aborígenes de Spivak, por sua vez, tem objetivos mais moderados:

o que os aborígenes estão solicitando, depois de terem perdido o controle generalizante sobre a semioticidade de seu sistema, é o acesso hegemônico a blocos de narrativas e descrições de práticas, de forma que a representação de tal instrumentalidade, como um idioma cultural ao invés de semiótico, se torne disponível para a performance do que se chama teatro, ou arte, literatura, cultura, até mesmo teoria. Dada a ruptura entre as muitas línguas da aboriginalidade e as ondas de migração e aventura colonial agrupadas em torno da multilíngue aqui se tornam risíveis. Tudo que temos são bilinguismos, ou seja, arranjos bilaterais entre, por um lado, idiomas compreendidos como sendo essencialmente e historicamente particulares, e, por outro lado, o inglês, compreendido como a própria semiótica. Essa é a violência política da tradução como transcodificação, a indústria contemporânea da tradução sobre a qual muitas(os) de nós escrevemos. (SPIVAK, 2005, p. 47.).

Enquanto Thiong’o defende um retorno da semiose das línguas africanas, os aborígenes, já conformados com a perda de sua semioticidade, apenas solicitam a inserção de elementos de suas culturas e línguas na educação formal, para que possam também produzir formas textuais de prestígio em seu idioma cultural. De qualquer forma, nos dois casos, evidenciam-se os arranjos bilaterais, o embate de forças desiguais, em que uma violentamente sobrepuja a outra, assumindo o lugar da semiótica enquanto relega o lado mais fraco para a especificidade do idioma.

Novamente, a posição de Thiong’o pode ser taxada de essencialista ou nostálgica. De fato, não há como retornar a um momento anterior ao contato com os europeus, quando as tradições xhosa, quimbundo, ibo, iorubá, assumiam plenamente a semiose de formação de sujeitos africanos (quando não havia literatura escrita, livros, escolas e universidades naquele território) e creio que ele está ciente disso. O que propõe, no entanto, é um *tour de force* no sentido de descolonizar a cultura nesses espaços institucionais.

Contudo, a crítica de Thiong’o sobre essa literatura africana que “recria” a língua do colonizador como forma de resistência encontra eco nas palavras de Spivak (2005, p. 50):

(...) estamos de luto pela perda das culturas aborígenes como ficções não-derivadas que são condição e efeito da história do sujeito, meramente porque esse é o crime fundador do mundo em que vivemos. Aqui não se cogita anular nem tampouco reescrever a história. Aquele essencialismo hibridicista de má fé, interessado em descobrir híbridos diaspóricos e em oferecer tal transcodificação do popular como um

gesto radical em si mesmo, não pode fechar essa ferida da história.¹⁶ Certamente não tenho interesse algum em censurar trabalhos. O que estou contestando é o tipo de silenciamento que se impõe quando a transcodificação do entrosamento entre as culturas diaspóricas se torna um gesto radical em si mesmo. O que acho dúbia, em outras palavras, é essa pretensão de uma resistência sem esforço, de cortar o caminho, dando um curto-circuito nos esforços de se traduzir ali onde ‘as línguas se perderam’.

Tal como Spivak, Thiong’o critica nos escritores dessa literatura por ele chamada de “euroafricana” essa pretensão de resistência radical no hibridismo diaspórico. Ele escolhe evidenciar o silenciamento histórico, a violência sofrida pelas “línguas perdidas” africanas, que ele ainda busca, talvez de forma utópica, retomar como ficções não derivadas.

Após esse longo contorno, retorno ao trecho de *The river between* com o qual iniciei este capítulo, e à analogia proposta por Conceição Lima. Por um lado, poderíamos argumentar que a ideia de descolonização cultural e resistência as estratégias de assimilacionismo alicerçada na hibridização e recriação sobre a língua do colonizador proposta por Lima recai em tudo aquilo que Thiong’o critica. Seria, assim, paradoxal sustentar uma tese sobre um texto de um autor que a rechaça.

Por outro, é necessário destacar que o Thiong’o de seu primeiro romance, que ainda assinava com o nome “James” e escrevia em inglês, era diferente do de *Decolonising the Mind*. Portanto, as considerações de Lima são adequadas tanto à produção literária deste primeiro Thiong’o, quanto a de Luandino Vieira, principal objeto de análise de seu trabalho, bem como a de toda essa geração de escritores africanos politicamente empenhados.

Diante dessas perspectivas gostaria de manter o esquema de Conceição Lima, propondo, no entanto, algumas mudanças substanciais. As cordilheiras que se encaram matem-se como representativas das línguas e tradições culturais do colonizador e do colonizado, os arranjos bilaterais, de que fala Spivak, confrontadas com forças assimétricas. No entanto, o elo comum, o Vale da Vida, onde corre o rio Hónia, em vez de ser encarado como a língua do colonizador, poderia ser como o espaço da tradução.

Retomo, assim, o conceito de “pervivência” de que falei no início deste capítulo. Esse termo foi como Karlheinz Bark traduziu a palavra *fortleben*, presente no texto “A tarefa do tradutor”. Outros tradutores, Fernando Camacho e Suzana Kampf-Lages, o verteram como “continuação da vida”, e João Barrento como “sobrevida”. Vejamos, portanto, o que ele significa dentro da teoria da tradução de Benjamin:

¹⁶ Essa situação agrava-se no contexto lusófono, em que, em função da metaficção lusotropicalista incrustada no discurso oficial do colonialismo, há que se tomar muito cuidado com a reinvidicação da ambivalência e do hibridismo, sabendo diferenciar as “hibridações emancipatórias” das “hibridações reacionárias”, nas palavras de Boaventura de Sousa Santos.

tal como as manifestações de vida se relacionam da forma mais íntima com o vivo sem significarem nada para ele, assim também a tradução nasce do original – de facto, não tanto da sua vida, mas da sua “sobrevivência” (Überleben). Com efeito, a tradução vem depois do original e assinala, nas obras mais significativas, que nunca encontram o seu tradutor de eleição na época do seu nascimento, o estádio da sua sobre-vida (Fortleben). A ideia da vida e da sobre-vida das obras de arte deve ser entendida num sentido totalmente objectivo e não-metafórico. (...) só se fará justiça ao conceito de vida quando ela for reconhecida em tudo aquilo de que existe uma história, e que não seja apenas seu cenário. Pois em última análise o âmbito da vida é determinável a partir da história e não da natureza, e muito menos de uma natureza tão instável como a sensação e a alma. Daí que a tarefa do filósofo seja a de compreender toda a vida natural a partir dessa outra, mais vasta, que é a da história. (...).

As traduções que são mais do que meios de transmissão de conteúdos nascem quando, na sobre-vida de uma obra, esta atinge o seu período áureo. Por isso, elas não servem apenas a obra, como os maus tradutores costumam reclamar para o seu trabalho, mas devem-lhe antes a sua própria existência. Nelas, a vida do original alcança o seu desenvolvimento último, mais amplo e sempre renovado. (BENJAMIN, 2008, p. 84-85)

A obra exige naturalmente a tradução assim como um corpo vivo exige naturalmente suas manifestações vitais. A obra precisa da tradução para que sobreviva, para que viva além de seus contemporâneos, e para haver vida, como nos afirmou o autor, é necessário que haja história e historicidade, é preciso que o original se transforme, e essa exigência é suprida pela(s) tradução(ões). Por meio dela(s), a vida do original, de forma sempre renovada, seu maior desdobramento. Na concepção de Benjamin, tradução e vida estão intimamente ligados, com base nisso, compreendo o “Vale da vida” como o vale da tradução.

Esse lugar, apontado como “elo comum” por Lima, em vez de ser a língua do colonizador, pode ser identificado como a “língua pura”, de Benjamin, isto é, a “harmonia de todos os modos de dizer” (BENJAMIN, 2008, p. 89), diante da qual a línguas isoladas são fragmentos, o que fica evidente no famoso símile do vaso:

assim como os cacos de um vaso, para poderem ser recompostos, devem seguir-se uns aos outros nos menores detalhes, mas sem se igualar, a tradução deve, ao invés de procurar assemelhar-se ao sentido do original, ir configurando, em sua própria língua, amorosamente, chegando até aos mínimos detalhes, o modo de designar do original, fazendo assim com que ambos sejam reconhecidos como fragmentos de uma língua maior, como cacos são fragmentos de um vaso (BENJAMIN, 2008, p. 77.).

Essa remissão à “língua maior” é frequentemente apontada como o aspecto messiânico e metafísico da teoria de Benjamin. No entanto, Haroldo de Campos (2011) busca encontrar, sob esta roupagem rabínica, não uma metafísica, mas uma física, uma pragmática da tradução:

basta considerarmos a língua pura como o lugar semiótico da operação tradutora e a “remissão” (*Erlösung*) desocultadora da *Art der intentio* ou *des Meinens* (modo de “tender para” ou de “intencionar”) como o exercício metalinguístico que, aplicado ao texto original, nele desvela o *modus operandi* da função poética jakobsoniana (aquela que promove a palpabilidade, a materialidade dos signos) qual se fora um “intracódigo” exportável de língua a língua, “extraditável” de uma a outra: uma coreografia de correspondências e divergências, regida não tanto pela

complementaridade harmônico-paradisíaca, mas pela “lógica do suplemento” (aquela que envolve a *différance* no sentido de Derrida) (CAMPOS, 2011, p. 26.).

E prossegue:

a hipóstase messiânica da língua pura, como sítio de convergência de todas essas diferenças complementares na presença totalizadora da *língua da verdade* (que as absorveria e resolveria em sua plenitude “sacra”), pode aqui ser substituída pela hipótese heurística de uma “forma semiótica universal”, concretizável diferencialmente nas diversas línguas e em cada poema, cujo desvelamento (num sentido operacional, não teológico) seria a primeira instância da “transposição criativa” de Jakobson (do que Benjamin denomina *Umdichtung*; do que eu entendo por transcrição) (CAMPOS, 2011, p. 26).

A “lógica do suplemento” desenvolvida por Derrida em obras como *Gramatologia* (2004[1967]) e *A Escritura e a Diferença* (1995[1967]) estabelece que o sentido do signo, da palavra, da escritura, é um suplemento, ou seja, é algo que supre uma falta, a falta de um centro fixo, de um sentido primordial, imanente. Esse sentido suplementar é deslizante, porque exposto ao jogo da diferença e atravessado por elementos contingentes.

Assim, Haroldo de Campos supera uma leitura idealista da teoria de Benjamin, inserindo-a em seu projeto de tradução como transcrição, visto que, para ele, o sentido não é o que deve ser “resgatado” pelo tradutor, e sim a forma de significar. O tradutor deve encontrar em sua própria língua maneiras de transcriar os procedimentos estéticos/poéticos operados pelo original. O sentido se reconstitui *a posteriori*, como suplemento, não como algo dado por um original a ser resgatado na tradução.

Dessa forma, o lugar da tradução é o espaço dessa “forma semiótica universal”, de que fala Campos, que pode se concretizar de diferentes formas em diferentes línguas. Ou, para trazer para próximo da metáfora-rio, o lugar da tradução é o espaço do trânsito, passagem, viagem, deslocamento, transformação.

A “corrente produtiva” que percorre o Vale da Vida, na acepção de Lima, a criatividade e inventividade de linguagem própria dessa corrente, pode ser identificada como essa atividade transcriadora da tradução, ou, para usar outro termo de Haroldo de Campos, seu caráter luciferino, isto é, a tradução usurpadora, dessacralizadora do original, que borra a origem e transforma “o original na tradução de sua tradução. Reencenar a origem e a originalidade como plagiotropia: como ‘movimento infinito da diferença’ (Derrida) e a mimesis como produção mesma dessa diferença.” (CAMPOS, 2011, p. 71-72.).

Quero, ainda, retomar a citação de Said no início desta seção, na qual ele afirma que, para os escritores pós-imperiais, a mirada para o passado surge como instigação de novas práticas, experiências reinterpretadas e revivíveis que visam o futuro. Também Lima fala dessa

busca no passado por uma “cultura perdida” capaz de formar uma base coletiva. Assim, a tradição, o passado, não surge para essa geração de intelectuais como algo estático, um chamado ao conservadorismo, e sim como chamado à construção de um futuro revolucionário. Essa maneira de “trazer de volta à vida” remonta a outro texto de Walter Benjamin, trata-se de “O conceito da história” (in: *Magia e técnica, arte e política*, 1996). Neste famoso ensaio, o autor alemão tece uma crítica ao tempo compreendido como “homogêneo e vazio”, ou seja, o tempo visto como uma sucessão cronológica e linear, concepção defendida pelo historicismo “tradicional” que embasa o conceito de progresso. Segundo ele, esse mecanicismo serve aos interesses do Fascismo em ascensão à época do texto, ou, complemento, às forças políticas hegemônicas ainda em vigor.

A essa concepção, opõe-se o que ele chama de historiografia materialista, cujo tipo de relação que constrói com o passado encontra paralelo com a ideia de maturação que a tradução estabelece com o texto original: trata-se modificá-lo, transformá-lo e mantê-lo vivo.

Assim como o tradutor para conferir sobrevida a obra deve transformá-la, e não lhe restituir o sentido dado, também o historiador, ao retomar uma época, não deve procurar conhecê-la como ele foi, e sim interpretá-la tal qual se apresenta no presente, segundo as necessidades históricas desse presente. O passado se torna uma arma de conscientização, uma vez que

articular historicamente o passado não significa conhecê-lo “como ele de fato foi”. Significa apropriar-se de uma reminiscência, tal como ela relampeja no momento de um perigo. Cabe ao materialismo histórico fixar uma imagem do passado, como ela se apresenta, no momento do perigo, ao sujeito histórico, sem que ele tenha consciência disso. O perigo ameaça tanto a existência da tradição como os que a recebem. Para ambos, o perigo é o mesmo: entregar-se às classes dominantes, como seu instrumento. Em cada época, é preciso arrancar a tradição ao conformismo, que quer apoderar-se dela. (...) O dom de despertar no passado as centelhas da esperança é privilégio exclusivo do historiador convencido de que também os mortos não estarão em segurança se o inimigo vencer. E esse inimigo não tem cessado de vencer (BENJAMIN, 1996, p. 224-225.).

Retomar o passado tal qual ele se apresenta no momento de perigo significa interpretá-lo, recriá-lo em face de um projeto transformativo do presente. Tal como o historiador, também o escritor, ou mesmo o tradutor, deve reler a tradição, arrancando-a do conformismo canônico, acendendo as centelhas de esperança e transformação que nela se inscrevem, tornando novamente audíveis as vozes oprimidas desses mortos que ainda não encontraram a paz. É preciso arrancar o passado do jugo do discurso dominante dos herdeiros de todos que venceram antes. É a voz dos vencidos que dirige seu apelo ao presente, que clama ser ouvida:

todos os que até hoje venceram participam do cortejo triunfal, em que os dominadores de hoje espezinham os corpos dos que estão prostrados no chão. Os despojos são carregados no cortejo, como de praxe. Esses despojos são o que chamamos bens

culturais. O materialista histórico os contempla com distanciamento. Pois todos os bens culturais que ele vê têm uma origem sobre a qual ele não pode refletir sem horror. Devem sua existência não somente ao esforço dos grandes gênios que os criaram, como à corvéia anônima dos seus contemporâneos. Nunca houve um monumento da cultura que não fosse também um monumento da barbárie. E, assim como a cultura não é isenta de barbárie, não o é, tampouco, o processo de transmissão da cultura. Por isso, na medida do possível, o materialista histórico se desvia dela. Considera sua tarefa escovar a história a contrapelo (BENJAMIN, 1996, p. 225.).

Os bens culturais constituem o espaço privilegiado dessa tensão entre vozes dissonantes. Frantz Fanon (2002) afirma que a Europa é uma criação do Terceiro Mundo. Seus monumentos de cultura foram possibilitados, em grande parte, pelos séculos de exploração, escravização e massacre de outros povos. O movimento linear do historicismo, do tempo vazio e homogêneo, escrito sob o ponto de vista monológico dos vencedores, é o próprio movimento simbólico dessa marcha vertiginosa que segue em frente, para o futuro, o progresso, deixando pra trás um rastro de destruição, como uma locomotiva desgovernada que passa por cima de qualquer obstáculo em nome de seus interesses. É muito famosa a ilustração que Benjamin faz dessa metáfora por meio de um quadro de Klee chamado *Angelus Novus*. Para Peter Osborne (1997, p. 103.), essa alegoria do anjo que olha para o passado, mas é arrebatado para o futuro

é fundamental para a política do tempo de Benjamin, uma vez que essa política é construída num ponto de tensão entre um impulso de vanguarda, orientado para a ação e para o futuro (uma experiência “revolucionária” do passado que irá explodir o *continuum* da história), e um cognitivismo angélico e memorializante de rememoração redentora (*Eingedenken*), de olhos voltados para trás.

Em suma, para esse autor, “a filosofia da história de Benjamin é uma luta para enfrentar a ideia do ‘novo’, essencial para qualquer conceito de vanguarda, longe da ideologia do ‘progresso’” (OSBORNE, 1997, p. 104.).

A busca no novo, da vanguarda, artística ou política, ancorada na “rememoração redentora” é também o desafio do escritor africano descolonizante, cujo sentido está incluso em Honia.

O ato de trazer de volta à vida, na literatura africana, é uma tarefa estética e política. E é no espaço da tradução, lugar dos encontros, que essa tarefa se realiza.

Não obstante a obra de Luandino Vieira transite no espaço tradutório, pois, ainda que escrita majoritariamente em português, podemos falar em bilinguismo tendo em vista a constante inserção de palavras e expressões em quimbundo, tratarei, ainda, da tradução fílmica de seu livro *A vida verdadeira de Domingos Xavier*, intitulada *Sambizanga*. Não é coincidência que a palavra “vida” apareça no título do livro, ou que nele também haja um rio, fundamental, que o permeia de ponta a ponta, o rio Kuanza. O romance é a sobrevida do personagem

Domingos Xavier, o filme, a sobrevida do livro. Domingos Xavier é trazido de volta a vida quando traduzido para signos verbais, e mais uma vez quando transmutado para o audiovisual, e com ele, uma extensa tradição linguística e cultural que é revivida visando um futuro revolucionário.

Na seção seguinte, deslindarei teoria e método que utilizarei em minha análise da adaptação filmica.

2.2.2 Os demais vales e serranias: interartes, intermídias, intersemioses.

Há uma forma de tradução, mais complexa, que se diz de ordem intersemiótica, ou seja, transposição de uma linguagem para outra: quando Vivaldi faz pintura (Fra Angelico), quando Drummond faz Tarsila (“Cidadezinha qualquer”), quando Ravel faz cinema (*Tombeau de Couperin*), quando Hitchcock faz Mallarmé (*Vertigo*), quando Mário Reis faz desenho animado (*Moreninha da praia/Betty Boop*) ou caricatura (*Cadê Mimi/J. Carlos*), quando pitangueira começa a dar manga, bem aí... (BRESSANE, 1996, p. 7-8).

Se na seção anterior me detive sobretudo sobre a questão linguística, que encerrava as principais cordilheiras que formam o Vale da Vida, neste me debruçarei sobre os demais vales e serranias, isto é, os demais sistemas semióticos que formam uma cultura, e, ainda, sobe as relações estabelecidas entre eles.

A epígrafe de Bressane, extraída de seu livro, mais poético que teórico, *Alguns*, dá uma definição sucinta do fenômeno denominado como tradução intersemiótica. Jakobson (1995, p. 65.), primeiro a usar este termo em seu ensaio “aspectos linguísticos da tradução”, chama-o também de “transmutação”: “interpretação de signos verbais por meio de sistemas de signos não verbais”.

Note-se que, enquanto a definição de Jakobson restringe essa modalidade de tradução à passagem de um sistema de signos verbais para outro de signos não verbais, Bressane a compreende com uma amplitude maior, estabelecendo relações livres e multilaterais entre música, pintura, literatura, cinema e desenho. No entanto, como disse no início, o texto de Bressane apresenta maior valor estético que rigor crítico/teórico, enquanto o de Jakobson, apesar de seminal, pouco trata da tradução intersemiótica.

Contudo, há, atualmente, uma gama de estudiosos que se voltam para as relações entre diferentes sistemas semióticos, linguagens artísticas e mídias, estudos esses que se revestem de distintas nomenclaturas, além de tradução intersemiótica, como estudos interartes, intermídias e da adaptação. Apesar das diferenças entre termos, esses campos apresentam mais similaridades teórico metodológicas que diferenças, conforme procurarei comprovar ao longo

deste subcapítulo, na qual pretendo não só esclarecer as similaridades e diferenças entre esses campos de estudos, como também coletar termos, conceitos e apontamentos metodológicos úteis para minha análise.

2.2.2.1 Tradução Intersemiótica

Transitam por essas paragens, além dos já citados Jakobson e Bressane, Julio Plaza, com o seu *Tradução Intersemiótica* (2003), e Aguiar e Queiroz, que, além de publicar textos em português e inglês sobre o tema em diversos periódicos, organizaram o livro *Tradução, transposição e adaptação intersemióticas* (2016), reunindo um texto próprio a ensaios de semioticistas como Nicola Dusi, Dinda Gorlée, Suzan Petrilli e Augusto Ponzio.

Esses estudiosos voltam-se para o fenômeno da tradução entre diferentes sistemas de signos baseando-se da semiótica do norte americano Charles Sanders Peirce, a qual tem como colunas de sustentação as relações triádicas entre signos.

Tais tríades assumem diversas formas interligadas no complexo pensamento peirceano, mas me atei à classificação dos signos e à relação estabelecida entre objeto, signo e interpretante.

Para compreender essa última tríade, cabe partir de uma definição de signo proposta por Peirce:

um signo é qualquer coisa que determina que alguma outra coisa (seu interpretante) se refira a um objeto ao qual ele próprio se refere (seu objeto) do mesmo modo, o interpretante tornando-se, por sua vez, um signo, e assim ad infinitum (PIERCE, 1931-1966, 2.303; 2.242, 2.274.).

A afirmativa acima contém o pressuposto que, para Décio Pignatari (1987, p, 43-44) consiste em um dos principais postulados ou descobertas do pensamento de C. S. Peirce, que é a de que

o significado de um signo é sempre outro signo [...]; portanto, o significado é um processo significante que se desenvolve por relações triádicas — e o interpretante é o signo resultado contínuo que resulta desse processo. Daí podemos deduzir que a função metalinguística, com sua consequente operação de saturação do código, é uma função do interpretante [...].

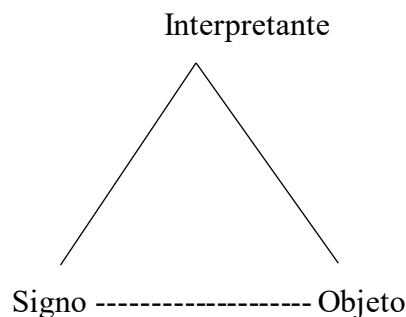
Aqui reside o nicho central da relação entre semiótica e tradução, pois o sentido de um signo, isto é, sua remissão ao objeto, é mediada por um interpretante, no entanto, esse, por sua vez, torna-se também um signo que necessitará de uma interpretante para atribuir-lhe significado, ou remetê-lo ao objeto (o signo anterior). É possível compreender essa assertiva relacionando-a ao pensamento de Derrida. Conforme foi dito na seção anterior, o filósofo

francês estipula a lógica do suplemento, que incide sobre a impossibilidade de remissão a um sentido fixo e imutável. Como pode-se observar:

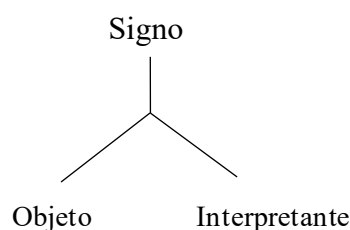
logo que um signo surge, começa logo por se repetir. Sem isso não seria signo, não seria o que é, isto é, essa não-identidade a si que remete regularmente ao mesmo. Isto é, um outro signo que nascerá de ele próprio se dividir. O grafema, repetindo-se deste modo, não tem portanto nem lugar nem centro naturais. Mas alguma vez os perdeu? Será sua excentricidade um descentramento? Não se poderá afirmar a não-referência ao centro em vez de chorar sua ausência do centro? Por que razão se faria luto pelo centro? O centro, a ausência de jogo e de diferença, não será o outro nome da morte? Aquela que tranquiliza, acalma, mas que também do seu buraco angústia e põe em causa? (DERRIDA, 1995, p. 77)

Assim, esse terceiro elemento pode *interpretar*, isto é, atribuir significado ao signo, contanto, ao fazê-lo, ele já se torna também signo, que precisa ser interpretado por outro interpretante, *ad infinitum*. Ou seja, os signos, ao significarem, se desdobram em outros signos, e, num outro sentido, todo signo faz referência a outro signo. Logo, o objeto, primeiro da tríade, é sempre outro signo, e nunca o objeto representado, palpável, o significado final. O qual seria o que Derrida chama de *centro*.

Essa relação triádica pode ser representada de duas maneiras, conforme distintas interpretações. Décio Pignatari (1987, p. 42) compreende a pirâmide da seguinte forma:



Para ele, o interpretante é essa mediação que liga o signo ao objeto. Aguiar e Queiroz (2010, 2016), por sua vez, compreendem a pirâmide de outra forma:



Observa-se no diagrama acima que os autores compreendem o signo como um intermediário entre objeto e interpretante:

se a semióse é um processo triádico-independente, no sentido em que conecta signo, objeto, e interpretante, o papel funcional do signo só pode ser identificado na relação de mediação entre O e I. Assim, o papel funcional de O só é identificado na relação em que ele determina I através da mediação de S. Finalmente, o papel funcional de I é identificado quando ele é determinado por O através de S. (AGUIAR, QUEIROZ, 2016, p. 15.).

Com base nessa interpretação da tríade peirceana, os autores propõem dois modelos de tradução. O primeiro compreende o signo como a fonte semiótica (obra traduzida), o objeto do signo como o objeto da fonte semiótica, e o interpretante como signo tradutor (alvo semiótico). O segundo concebe o signo como alvo semiótico, o objeto como fonte semiótica e o interpretante como o efeito produzido no intérprete.

O primeiro modelo se aproxima mais da compreensão de Pignatari da pirâmide semiótica, no entanto, para Aguiar e Queiroz, ambos são aplicáveis em uma análise de tradução intersemiótica.

Usando como exemplo a tradução analisada neste trabalho, segundo o primeiro modelo, poder-se-ia estabelecer o romance-fonte *A vida verdadeira* como signo, o objeto seria a realidade representada no romance (a jornada de personagens angolanos em luta contra opressão colonial) e o interpretante seria a adaptação fílmica *Sambizanga*.

Conforme o segundo modelo, o signo seria o filme, o objeto o romance e o interpretante o efeito sobre o espectador, ou ainda, acrescento, críticas ou textos interpretativos acerca do filme (como esta tese, por exemplo).

Apesar da simplicidade reconfortante, esse esquema requer maior reflexão. Antes, no entanto, é preciso abordar a classificação dos signos. Segundo Peirce, eles se dividem em três tipos fundamentais: ícones, índices e símbolos.

Ícones são signos que se referem a seu objeto através de traços de semelhança, similaridade e analogia. O ícone é um signo que representa o objeto através de alguma qualidade.

Índices referem-se ao objeto através de alguma ligação direta, concreta, de caráter espaço temporal e causal que possa ter com ele. Por exemplo, fumaça pode ser índice de fogo.

Símbolos, por fim, remetem ao objeto “em virtude de uma convenção, lei ou associação geral de ideias.” (PIGNATARI, 1987, p. 47.).

O mais importante é atentarmos para o signo icônico visto que este é, para Pignatari, o signo estético por excelência, pois está ligado à possibilidade, à forma, à analogia. O ícone,

então, estaria ligado à metalinguagem e à interpretação de uma obra de arte por outra, que, ao pensar seu referente, adéqua sua linguagem a este e, por meio do pensamento analógico, interpreta-o, criando um novo, um diferente, signo de signo.

Julio Plaza (2003) partilha da visão de Pignatari acerca do ícone, sobretudo no processo de tradução intersemiótica, visto que, quando um signo estético traduz o outro, a relação entre eles se dá sobretudo pela similaridade. Com base nisso, o autor insere a tradução intersemiótica na metáfora da “língua pura” de Benjamin:

podemos interpretar a “língua pura” ou a metáfora da “língua superior” como sendo o ícone no sentido de aptidão para a similaridade que possibilitaria essa identidade virtual, já que ambos, tradução e original estão incapacitados de atingir essa identidade de forma isolada. Original e tradução complementar-se-iam e suas intenções por meio do signo icônico (PLAZA, 2006, p. 32.).

Adiciona-se, assim, uma nova camada à analogia do rio-tradução, que é a língua pura e o lugar do signo icônico. A tradução intersemiótica, nesses termos, encontra-se na esteira da transcrição de Haroldo de Campos, isto é, a tradução como reconstituição criativa e isomórfica da materialidade sígnica (que)

numa tradução dessa natureza, não se traduz apenas o significado, *traduz-se o próprio signo*, ou seja, sua fisicalidade, sua materialidade mesma (propriedades sonoras, de imagética visual, enfim tudo aquilo que forma, segundo Charles Morris, a *iconicidade* do signo estético, entendido por “signo icônico” aquele “que é de certa maneira similar aquilo que ele denota”) (CAMPOS, 2011, p. 34.).

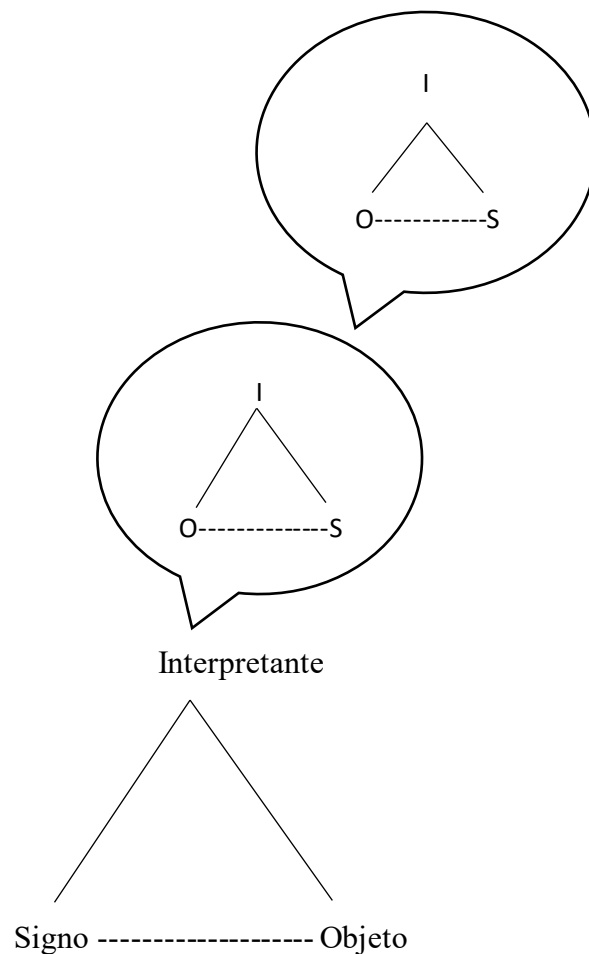
Para terminar este tópico, cabe dar prosseguimento aos questionamentos iniciados acima. Primeiramente, é preciso olhar mais de perto o esquema tradutório apresentado por Aguiar e Queiroz. Para isso, partirei de um excerto de outro ensaio presente no livro organizado por estes autores, “Propriedades Icônicas da Tradução”, de Petrilli e Ponzio (2016, p. 135-136):

se a questão da similaridade é central para a tradução, não é menos importante em relação ao texto, ele mesmo um signo interpretante antes de se tornar signo interpretado de outros signos interpretantes, em processos indeterminados de leitura e tradução. A relação entre o texto e aquilo a que ele se refere também se apresenta em termos de similaridade. Isto é particularmente óbvio em casos de textos literários. De fato, é óbvio também em textos artísticos em geral que são caracterizados pela relação de similaridade entre signos, em termos ‘pictóricos’ e ‘figurativos’, e não mera imitação, ou seja, não como uma mera cópia em outra linguagem.

Então é preciso questionar a relação do signo literário com o objeto “realidade”. Como afirmam Petrilli e Ponzio, o texto literário é um interpretante daquilo a que ele se refere, ou ainda, há na relação entre o signo texto e o objeto realidade a mediação do interpretante que se torna também signo. Portanto, a única maneira de ligar signo a objeto é por meio do interpretante, como afirma Pierce (p. 117.): “O objeto real, ou antes, dinâmico, pela natureza das coisas, o signo não consegue expressar, podendo apenas indicar, cabendo ao intérprete descobri-lo por experiência colateral”. Julio Plaza (2003, p. 47-48.) complementa:

antes de referir a alguma coisa que está fora dele (o objeto dinâmico), cada código ou meio referencia-se a um outro código que está embutido nele de forma virtual. Enquanto a linguagem visual figurativa, por exemplo, antes de referir-se ao real, referencia-se com códigos de representação, a linguagem verbal escrita, por seu lado, referencia-se com o próprio código visual e, fundamentalmente, do código oral, do qual é tradução

Com base nesses pressupostos, o triângulo de Décio Pignatari me parece mais adequado, sobretudo quando acrescido da ilustração da transformação do interpretante em signo



Se o signo é o texto, e o objeto a realidade, é o interpretante que constrói essa relação que, nesse momento, torna-se deslizante, diante da impossibilidade da remissão imediata a um sentido estático presente em algum lugar.

Além disso, sabemos que um texto literário, ainda que “original”, bebe em muitas fontes intertextuais, seja da tradição literária canônica, seja de uma tradição oral ancestral, ou mesmo de outras linguagens, como filmes, pinturas, canções, filosofia, história, etc. O texto literário é interpretante não só de uma certa realidade, mas também de diversos outros signos com o qual dialoga.

É preciso também refletir sobre o estatuto da adaptação fílmica nessa conjunção. Se por um lado, é evidente que no processo de transposição intersemiótica, elementos da obra literária são reconstituídos e recriados em outra linguagem (cito como exemplo elementos narrativos, tais como personagens, foco narrativo, espaço e tempo), por outro, o filme estabelece uma interpretação de uma certa realidade, que, ainda que próxima daquela que serve como referente dinâmico do livro, e perpassada por inevitáveis diferenças históricas, sociais e geográficas, e o faz mediante a similaridade imagética.

Seria, portanto, adequado afirmar que o um filme como *Sambizanga*, cuja linguagem se aproxima muito do documental, interpreta a realidade apenas através da mediação do texto literário? Essa realidade não é também objeto dinâmico fílmico? E ainda, da mesma forma que o livro, o filme tece suas teias referenciais e intertextuais que extrapolam o romance adaptado, trazendo suas próprias influências e intertextos cinematográficos.

Assim, os modelos semióticos triangulares parecem não se adequar às essas complexas relações, não dando conta dessa cadeia rizomática de referentes de signos e interpretantes. Nesse sentido, os outros campos de estudo que serão abordados aqui, podem oferecer perspectivas complementares que ampliem tais limitações.

2.2.2.2 Estudos Interartes

Claus Clüver, em seu texto “Estudos interartes: conceitos, termos, objetivos” (1997) parte da noção de tradução intersemiótica apresentada por Jakobson para tecer uma nomenclatura própria e, a partir daí, definir termos como intermedialidade, transmidialidade e multimidialidade.

Primeiramente, o autor afirma ter preferido, originalmente, o termo “transposição intersemiótica” ao de tradução, mas, posteriormente, preferiu adotar a terminologia de Leo H. Hoek, compreendendo a tradução intersemiótica como um caso de transposição intersemiótica. Assim, para Clüver (1997, p. 43.):

o conceito de “tradução intersemiótica” soa melhor se restringido a texto (em qualquer sistema sígnico) que, em primeiro lugar, oferecem uma representação relativamente

ampla (mesmo que jamais completa) do texto-fonte composto num sistema sógnico diferente, numa forma apropriada, transmitindo certo sentido de estilo e técnica e incluindo equivalentes de figuras retóricas; e, em segundo lugar, que acrescentem relativamente poucos elementos sem paralelo no texto fonte.

E continua: “Ler um texto como tradução de outro texto envolve uma exploração de substituições e semiequivalências, de possibilidades e limitações” (CLÜVER, 1997, p. 43.).

No entanto, diferente dos autores tratados no subcapítulo anterior, Clüver não se detém sobre a semiótica de Peirce, seguindo outros caminhos na elucidação de conceitos e denominações. Por exemplo, o autor propõe uma diferenciação entre os termos tradução intersemiótica e adaptação. Se a primeira, como já foi mostrado, seria uma transposição muito próxima do texto fonte, a segunda, é, para ele, uma “reelaboração livre”, isto é, “transformação, desvio deliberado da fonte a fim de produzir algo novo” (CLÜVER, 1997, p.45.). Incluem-se nessa categoria as adaptações cinematográficas de obras literárias, por exemplo. Entretanto, o autor admite que há adaptações tão próximas do material fonte “que podemos ser tentados a novamente ler o segundo texto como tradução intersemiótica” (CLÜVER, 1997, p.45.).

A diferença entre “tradução intersemiótica” e “adaptação” para Clüver não parece muito clara, e, se levarmos em consideração tudo o que foi dito no subcapítulo anterior, ela não se sustenta. Ainda assim, em seu ensaio são apresentadas contribuições valorosas para este campo de estudo, como a diferenciação entre *relation transmediale* e *discours multimédial*:

se ajustarmos a “classificação pragmática” do que Leo Hoek chama de “transposição intersemiótica” para incluir, além de relações entre textos verbais e visuais, as outras relações intersemióticas já exploradas, então a adaptação cinematográfica ou operística, o poema sinfônico, a *ekphrasis* e a resenha de um balé exemplificariam a *relation transmediale* (a transposição de um texto em texto auto-suficiente num sistema sógnico diferente), e ilustrações de livros (como também emblemas e títulos de textos não verbais) seriam exemplo de *discours multimédial* (a justaposição de textos auto-suficientes compostos num sistema sógnico diferente) (CLÜVER, 1997, p.46.).

Assim, a transmidialidade englobaria a tradução intersemiótica e a adaptação, e é nessa seara que me movo neste trabalho. As conclusões do texto de Clüver são particularmente interessantes para mim, visto que ele ata os estudos de transmidialidade as propostas dos estudos culturais de investigação dos contextos sócio-políticos que envolvem os sistemas semióticos. Dessa forma, ele define os estudos interartes não como disciplina autônoma, mas como discurso transdisciplinar, reforçando, no entanto, sua importância na formação de leitores especializados na condução crítica das interrelações artísticas, fazendo com que estudos interartes e estudos culturais compartilhem de muitos objetivos, sem que um campo seja completamente assimilado por outro. Clüver (1997, p. 53) então divide os objetivos dos estudos interartes entre

aqueles que enfatizam o estudo de textos e de suas relações intertextuais enquanto tais e aqueles que abordam fenômenos interartes sobretudo como produtos e práticas socioculturais. Nos dois casos estaremos tratando de questões relativas à produção e à recepção de textos, a autores e leitores, e por essa razão apenas será impossível excluir a dimensão dos contextos culturais.

E continua:

realcei a primeira abordagem por vários motivos. É em seu âmbito que os estudos interartes adquirem algo como uma identidade própria, é ela que estabelece os pressupostos para um trabalho de êxito com o segundo tipo de abordagem, é nela que a maior parte do trabalho de fundamentação deve ser realizado (CLÜVER, 1997, p.53.).

Meu trabalho transita por ambas abordagens, que são igualmente relevantes para sua execução. Examinarei questões eminentemente semióticas, como intertextualidades, relações de iconicidade e homologias estruturais entre textos. Tal como propõe Clüver, essa será a fundamentação para a abordagem de cunho socio-político-cultural que deve emergir das leituras semiótico-estruturais dos textos literário e fílmico.

Nove anos depois, o professor da *Indiana University* revisou alguns de seus posicionamentos. No texto “Inter Textus / Inter Artes / Inter Media” (2006), Clüver já não estipula diferenças entre transposição/tradução intersemiótica e adaptação:

em todos os casos de transposição intersemiótica, trata-se, pois, da mudança de um sistema de signos para outro e, normalmente, também de uma mídia para outra – conforme o que se entende por mídia. Além de serem traduções de uma linguagem para outra, tais transposições possuem, na maior parte, outras funções, pois, na visão de alguns críticos, elas são frequentemente marcadas por seu caráter subversivo. Em todo caso, no estudo de transformações e adaptações intermediárias, deve-se, de preferência, partir do texto alvo e indagar sobre as razões que levaram ao formato adquirido na nova mídia. (...) mas, independente da maneira como nós olhamos a relação entre o texto fonte e o texto-alvo e interpretamos a forma e as funções do novo texto, nós também nos indagamos de que maneira a intermedialidade influencia nossa recepção do texto-fonte. Existem muitos pontos de contato entre o estudo de transposições intersemióticas e as pesquisas sobre traduções intralinguísticas, tanto em relação à metodologia quanto à definição de tarefas e metas; mesmo assim, esse estudo demanda outras competências. Sobretudo, exige uma familiaridade não apenas com as convenções e tradições da mídia representada no texto-alvo, mas também com a disciplina acadêmica correspondente. (CLÜVER, 2006, p.17-18.).

Nota-se, no excerto acima, que ele define todas as relações transmidiais, ou transposições intersemióticas, como traduções e evoca o caráter geralmente subversivo dessa operação, por outro lado, importantes apontamentos teórico-metodológicos são feitos aqui, como a preferência por partir do texto alvo para indagar as transformações operadas no texto fonte, bem como a influência que essas transformações exercem na leitura do texto fonte. Em meu trabalho, ocupo-me dessas mesmas preocupações, apesar de, aparentemente, apresentá-las no sentido inverso do proposto por Clüver, pois parto de uma leitura do texto-fonte para depois me deter sobre o texto alvo. Entretanto, essa é uma inversão superficial, pois o que de fato

ocorre é um movimento de ida e vinda, de leituras fluidas, pois a análise requer isso. Mesmo a indagação acerca das transformações operadas no texto fonte após o escrutínio do texto alvo requer essa remissão constante. Cabe ressaltar também a comparação feita entre estudos de traduções interlinguais e intersemióticas. As similaridades são evidentes, no entanto são campos que requerem competências específicas. Se é óbvio que o estudioso de traduções entre línguas precisa ter plena fluência em ambas, também o investigador intersemiótico necessita ter familiaridade com as especificidades das linguagens estudadas. É necessário conhecer cada elemento micro e macrosemióticos que compõe os sistemas (literários e cinematográfico, neste caso) para conseguir contrapor estratégias de elaboração e estruturação micro (da palavra ao plano) ao macro (agenciamentos de elementos estruturais narrativos).

Outra indagação importante proposta por Clüver é de natureza terminológica. Ele propõe a inutilização do termo “interartes” em favor de “intermídias”. Isso porque, contemporaneamente, está cada vez mais nebulosa a fronteira entre o que é arte ou não,

desde que Marcel Duchamp inventou o ready-made, tornou-se cada vez mais difícil diferenciar a “arte” da “não-arte”. Além disso, reconheceu-se que também textos que não pertencem às artes no sentido mais restrito do termo (como, por exemplo, a música popular) podiam ser objetos de estudos promissores. E, finalmente, considerou-se que a investigação de textos decididamente não recebidos como artísticos – seja por si mesmo, seja em comparação com “obras de arte” – poderia conduzir a conhecimentos importantes nesse campo. Quanto menos os Estudos Interartes se ocupam de questões da forma e da estética tradicional, tanto mais insignificantes se tornam essas diferenciações. O reconhecimento, aliás, de que as diferenciações se baseiam em construtos motivados ideologicamente, ao invés de qualidades ontologicamente essenciais, fortaleceu a postura de alguns pesquisadores no sentido de falar de “obras de arte” apenas em determinados contextos, totalmente conscientes das implicações do termo. Por conseguinte, o rótulo “Estudos Interartes” tornou-se cada vez mais impreciso e, assim, insatisfatório, tanto em relação aos textos tratados quanto às formas e gêneros textuais. (...).

devido à insuficiência da designação usada até agora, parece oportuno buscar uma denominação mais adequada para o conceito geral, que abranja todo o campo de estudo. A combinação de “artes e mídias”, com a qual já nos deparamos, bem como o termo “intermedialidade”, já corrente no âmbito científico alemão, sugere a escolha deste ou de outro nome bem semelhante para o uso internacional. Intermidialidade diz respeito não só àquilo que nós designamos ainda amplamente como “artes” (Música, Literatura, Dança, Pintura e demais Artes Plásticas, Arquitetura, bem como formas mistas, como Ópera, Teatro e Cinema), mas também às “mídias” e seus textos, já costumeiramente assim designadas na maioria das línguas e culturas ocidentais. (CLÜVER, 2006, p.18.).

Se em 1997 Clüver já aventava as relações entre Estudos Culturais e Estudos Interartes/Intermídia, aqui ele incorpora efetivamente as discussões promovidas por autores como Stuart Hall e Nestor Garcia Canclini na designação de seu campo de estudos. Assim, diante da nebulosidade das fronteiras que separam arte de não arte (ou categorias de prestígio cultural, como erudito, popular e de massa), Clüver estabelece o termo intermedialidade como mais abrangente, produtivo e adequado. Importante destacar que, no termo tradução

intersemiótica, o estatuto artístico ou não culturalmente atribuídos a esse ou aquele sistema semiótico nunca foi um limitador do campo de estudos.

Contudo, intermedialidade e estudos interartes são termos que convivem, e, seguindo a lógica de Clüver, o primeiro engloba o segundo, que, por sua vez, só pode ser usado quando se trata do estudo de obras e linguagens reconhecidamente artísticas. O que não significa que os descompassos terminológicos estejam resolvidos.

Rajewsky (2012, p. 18) compreende Intermedialidade como um termo que abarca vários conceitos

(...) intermedialidade pode servir, antes de tudo, como um termo genérico para todos aqueles fenômenos que (como indica o prefixo inter-) de alguma maneira acontecem *entre* as mídias. “Intermediático”, portanto, designa aquelas configurações que tem a ver com um cruzamento de fronteiras entre as mídias e que, por isso, podem ser diferenciadas dos fenômenos *intramidiáticos* assim como dos fenômenos *transmidiáticos* (por exemplo, o aparecimento de um certo motivo, estética ou discurso em uma variedade de mídias diferentes)

Tendo isso em vista, a autora divide a intermedialidade em três subcategorias: 1 - transposição intermediática (adaptações cinematográficas se enquadram nessa categoria); 2 – combinação de mídia (fenômenos como filmes, ópera, teatro, histórias em quadrinhos e outras linguagens que combinem mais de uma mídia em sua configuração); 3 – referências intermediáticas (Rajewsky cita como exemplo a referência ao cinema em um texto literário, através da imitação de técnicas como *zoom* ou *traveling*, ou, em geral, referências, em um texto, pintura ou filme, a alguma obra pertencente a outro sistema semiótico).

Meu trabalho concentrar-se-á principalmente na primeira categoria, mas as outras duas são inevitáveis, pois, o texto alvo, por se tratar de um filme, necessariamente será indagado em suas relações de combinações midiáticas, como as inserções musicais por exemplo. Assim também, a obra literária possui referências intermediáticas, como a canções ou mesmo ao cinema. Dessa forma, a combinação entre essas três categorias parece inevitável, ainda que seja necessário concentrar-se sobretudo em uma.

Parece haver, no entanto, uma discordância entre Clüver e Rajewsky em relação ao termo “transmidiático”. Enquanto primeiro, no texto de 1997, compreende que a transmedialidade engloba a tradução intersemiótica ou a adaptação cinematográfica, a segunda a compreende no sentido estrito de fenômenos que se estendem por diversas mídias (como as vanguardas futurista ou surrealista, por exemplo).

Straumann (2017, p.256.), ao diferenciar os termos *adaptation*, *remediation* e *transmediality*, compreende esta última no sentido semelhante ao apresentado por Rajewsky, isto é, como “elementos textuais, como enredos e personagens que aparecem em uma variedade

de diferentes mídias”.¹⁷ No entanto, enquanto esta última exemplifica sua definição com estéticas ou discursos transmidiais (o Futurismo ou o Surrealismo, como já foi mencionado, ou ainda “formas narratológicas” que se aplicam a diferentes mídias), a outra refere-se mais especificamente a narrativas que se estendem por diferentes mídias (filmes que tem continuações, prequelas ou *spin-offs* em histórias em quadrinhos ou vídeo games, por exemplo).

Diferente de Clüver, Straumman considera a transmidialidade como um fenômeno distinto da adaptação, designando este último termo principalmente através das reflexões teóricas de autores como Linda Hutcheon e Robert Stam. Dessa forma, deterei-me ao termo *adaptação* no próximo subcapítulo.

2.2.2.3 Adaptação

Em meados dos anos 50, André Bazin publicou seu famoso ensaio “Por um cinema impuro: em defesa da adaptação”, hoje um clássico obrigatório para quem escolher percorrer este tema. A argumentação do crítico francês, além de passar por questões mais elementares, como as vantagens da adaptação tanto para a literatura, na medida em que o filme populariza a obra original, angariando novos leitores, quanto para o cinema, visto que oferece “personagens mais complexos, e, nas relações entre forma e fundo, um rigor e uma sutileza às quais a tela não está acostumada” (BAZIN, 1991, p.93.), levanta questões já bastante debatidas neste capítulo, como a apresentação de uma concepção de “equivalência integral” similar à concepção de tradução como transcrição de Haroldo de Campos, como fica evidente no excerto abaixo:

[...] é errôneo apresentar a fidelidade como uma sujeição, necessariamente negativa, a leis estéticas alheias. O romance tem sem dúvida seus próprios meios, sua matéria e a linguagem, não a imagem, sua ação confidencial sobre o leitor isolado não é a mesma que a do filme sobre a multidão das salas escuras. Mas justamente as diferenças de estruturas estéticas tornam ainda mais delicada a procura das equivalências, elas requerem ainda mais invenção e imaginação por parte do cineasta que almeja realmente a semelhança. Podemos afirmar que, no domínio da linguagem e do estilo, a criação cinematográfica é diretamente proporcional à fidelidade. (BAZIN, 1991, p.94-95.)

Dessa forma, apesar do melindre do crítico diante das adaptações livres demais, ele entende que a busca pela fidelidade é diretamente proporcional à criação, então, buscar equivalência no trânsito de linguagens requer liberdade criativa e originalidade no domínio da linguagem tradutora.

¹⁷ Traduzido do original em inglês: “textual elements such as plots and characters that appear in a variety of different media”.

Já nos anos 2000, Robert Stam (2006), ao debater sobre a adaptação, parece precisar defendê-la dos mesmos ataques de que falava Bazin. Ele inicia seu ensaio comentando os termos pejorativos geralmente associados à adaptação cinematográfica, tais como “infidelidade”, “traição”, “deformação”, “violação” (termos também tradicionalmente utilizados para definir outros tipos de tradução) e propõe uma mudança na linguagem utilizada para se referir a essa categoria tradutória, abandonando a subjetividade dos juízos de valor e adotando um viés teórico, crítico e analítico para sua abordagem.

Para tal, o autor busca as causas do preconceito contra as adaptações cinematográficas de obras literárias, listando alguns termos que os definem, tais como: 1 – Antiguidade (crença na superioridade das artes mais antigas); 2 – pensamento dicotômico (ideia de perdas e ganhos para literatura e cinema no processo de adaptação); 3 – iconofobia (preconceito contra as artes visuais que remontam ao platonismo), 4 – logofilia – (valorização do livro e da palavra escrita); 5 – anti-corporalidade (desgosto pelas incorporações do texto fílmico, seja de personagens encarnados em atores caracterizados ou cenários transpostos para locações reais ou cenográficas); 6 – carga de parasitismo (adaptações vistas como inferiores tanto aos romances que adaptam como a outros filmes, com “roteiros originais” tidos como mais “puros”).

Tais preconceitos passaram a ser desfeitos com o advento de algumas vertentes teóricas que ganharam força a partir dos anos 60 do século XX, como o pós-estruturalismo de Kristeva (baseada no dialogismo de Bakhtin), Genette, Barthes, Foucault e o desconstrucionismo de Derrida. Essa ruptura foi importante também para a tradução interlingual (a tradução “propriamente dita”, como diz Jakobson), que precisou superar os mesmos obstáculos baseados em ideias tais como “originalidade”, “autoria”, “sentido essencial” entre outras, que foram relativizadas com vista a conceitos mais fluidos como intertextualidade e dialogismo. Stam também faz referência a contribuição dos Estudos Culturais para o questionamento das hierarquias baseadas em níveis de cultura, que atingiam as adaptações cinematográficas, visto que o cinema era tido como “cultura de massa”, subvalorizado em relação ao eruditismo literário. Além disso, a sacralização da literatura também foi abalada com o advento dos estudos narratológicos que consideram o relato literário uma maneira entre outras de contar histórias, dos estudos feministas e pós-coloniais, que atam os textos literários a conceitos nada sublimes, como machismo, racismo e exploração de mão de obra escrava.

Assim, para matizar os dualismos como fidelidade/infidelidade, e acrescentar novas perspectivas à linguagem teórica da adaptação, Stam propõe algumas metáforas para se referir à ideia de “encarnação” inerente à adaptação cinematográfica:

ao invés dos termos denegritivos para adaptação tais quais “traição” e “infidelidade”, poder-se-ia falar em um modelo Pygmalion (N.T. Título de peça de Bernard Shaw), pelo qual a adaptação traz o romance “à vida”, ou de um modelo “ventríloqual”, onde o filme “empresta voz” aos personagens mudos do romance, ou de modelo “alquímico”, onde a adaptação se transforma em ouro. Ou, bebendo na fonte da tradição religiosa da África Ocidental, poder-se-ia falar em modelo de “possessão”, pelo qual o orixá (espírito) do texto literário desce até o corpo/cavaleiro da adaptação cinematográfica. O que alguns demonizaram como a incorporação grosseira do meio cinematográfico poderia ser “redimido” através do que Kamilla Elliott chama de “o modelo incarnacional”, isto é, a idéia cristã de que graças à adaptação a “Palavra” do romance é “feita Carne”, enquanto a Bíblia Judia (nos termos cristãos o “Velho Testamento”) é “realizada” pelo Novo Testamento do filme.

As analogias místico/religiosas propostas por Stam são bastante oportunas, especialmente porque tocam em duas tradições teológicas ligadas às narrativas que analiso neste trabalho. Primeiramente, a tradição africana das incorporações de orixás (iníquices na tradição angolana), compreendendo a obra literária como um “espírito” que possui o filme, cuja corporeidade é mais literal. Essa noção contribui para a construção de uma teoria pós-colonial da tradução/adaptação que se aproxime do pensamento africano. Também a noção judaico cristã se aplica aqui, visto que *A vida verdadeira* é uma obra repleta de simbolismos cristãos, como sacrifício e ressuscitação. Se a obra literária é a ressuscitação de Domingos Xavier, *Sambiazanga* é sua (re)encarnação.

Há ainda, no texto de Stam, orientações metodológicas que balizarão minha análise. Ele expande o termo “transtextualidade” de Genette, pontuando suas categorias – intertextualidade, paratextualidade, metatextualidade, arquitextualidade e hipertextualidade a – para o campo cinematográfico. Esta última é a que mais claramente se relaciona ao fenômeno da adaptação:

a “hipertextualidade” se refere à relação entre um texto, que Genette chama de “hipertexto”, com um texto anterior ou “hipotexto”, que o primeiro transforma, modifica, elabora ou estende. Na literatura, os hipotextos de Eneida incluem A Odisséia e A Ilíada, enquanto os hipotextos de Ulysses, de Joyce, incluem A Odisséia e Hamlet. Tanto a Eneida e Ulysses são elaborações hipertextuais de um mesmo hipotexto – A Odisséia. Adaptações cinematográficas, nesse sentido, são hipertextos derivados de hipotextos pré-existentes que foram transformados por operações de seleção, amplificação, concretização e efetivação (STAM, 2006, p.33.).

A hipertextualidade, portanto, permeia toda a relação entre adaptação e texto adaptado. É natural que toda a análise se centre, direta ou indiretamente, na investigação das operações de transformação feitas pelo hipertexto em relação a seu hipotexto. No entanto, há outra categoria que me interessa, trata-se da intertextualidade. Esta, que pode tomar a forma de citação, plágio e alusão. Acerca dela, Stam afirma que

a intertextualidade, talvez a mais óbvia das categorias, chama atenção para o papel genérico da alusão e da referência em filmes e romances. Esse intertexto pode ser oral ou escrito. Frequentemente o intertexto não está explícito mas é, mais precisamente, as referências a conhecimentos anteriores que são assumidamente conhecidos. (...) A “alusão” no cinema também pode tomar formas distintas específicas para essa mídia. No cinema, o movimento de câmera pode ser uma alusão, como vemos na extensa série de longas tomadas virtuosas, até exibicionistas, de grua e *steadicam* – indo desde *A Marca da Maldade* de Welles até *O Jogador de Altman* e *Boogie Nights - Prazer Sem Limites* de Paul Thomas Anderson – que fazem parte das aberturas vistosas de toda uma série de filmes, cada um conscientemente se referindo aos anteriores, e cada um tirando partido da novas tecnologias disponíveis. (STAM, 2006, p. 29.).

Essa categoria é particularmente importante para mim, pois, em minha análise, além das relações hipertextuais entre texto literário/texto fílmico, abordarei também relações intertextuais, sobretudo de *Sambizanga* com outros filmes, configuradas como alusões, nos termos apontados por Stam, isto é, enquadramentos e movimentos de câmera que aludirão a outros filmes com os quais o de Sarah Maldoror apresente afinidades.

Dessa forma, deslindarei essa teia intertextual, que parte do texto literário, já trançado com uma diversidade de outros textos, alguns dos quais movidos para a tela na adaptação, que também, tal como afirma Stam (2008, p.24.), amplia o texto fonte através de uma gama de novos intertextos, não só cinematográficos, mas também de outras fontes visuais (artes plásticas, por exemplo) e sonoras (musicais, por exemplo).

Outro ponto metodológico levantado por Stam refere-se a questões de autoria e afinidades entre escritor e cineasta que adapta. Isto é, questionar a intencionalidade do adaptador, o que a canadense Linda Hutcheon, em seu *Uma teoria da adaptação* (2013) sintetiza com as perguntas “quem adapta? E por quê?”. Ambos apontam para a polêmica de trazer novamente para o campo das artes a discussão sobre autoria e intencionalidade, décadas depois da “Morte do Autor” determinada por Barthes (2004). Como afirma Stam (2006, p.35.): “Embora a crítica biográfica seja provavelmente a mais desacreditada de todas as abordagens críticas nas artes, ainda podemos perguntar se romancista e diretor compartilham de certas afinidades temáticas ou estilísticas”.

É curioso que a teoria pós-estruturalista, voltada para a linguagem como entidade que fala a si mesma, independente de um autor biográfico, foi responsável em muitos aspectos pela renovação da teoria da tradução e do questionamento da “restituição do sentido” de um suposto “original”, no entanto, volto aqui a interrogar as marcas discursivas de uma intencionalidade autoral na constituição dos textos.

É preciso compreender que não se está tentando aprisionar o sentido à autoridade inquestionável da intencionalidade de um sujeito biográfico, qualquer obra artística está aberta a interpretações que vão além da pressuposição de seu autor, por outro lado, evito cair na

armadilha de acreditar no que Lawrence Venuti chamou de (1995) “the translator’s invisibility”, isto é, a ilusão da “transparência” e “neutralidade” do trabalho do tradutor, pressupostos que não se sustentam nem na teoria nem na prática, pois “o processo de seleção começa já no momento de considerar as obras a serem traduzidas, continua na definição do público-alvo e desemboca na confecção do estilo correspondente, feito por sua vez de inúmeras seleções linguísticas” (ZEA, 2008, p.67).

Assim também, no campo da adaptação cinematográfica

as escolhas são feitas (...) com base em vários fatores, incluindo convenções de gênero ou mídia, engajamento político e história pessoal e pública. As decisões são feitas num contexto criativo e interpretativo que é ideológico, social, histórico, cultural, pessoal e estético. (HUTCHEON, 2013, p. 153).

O livro de Hutcheon entra em consonância com as ideias de Stam em vários aspectos, suas constituições intertextuais, ou em palimpsesto (ainda na alçada de Genette), a recusa à busca da fidelidade e a compreensão da adaptação como uma obra autônoma que (re)interpreta e (re)cria outra. Contudo, ela não se restringe à adaptação cinematográfica, expandindo o termo para qualquer obra que explicitamente transponha outra para uma mídia diferente, permitindo, assim, analisar transposições de romances, teatro, ópera, vídeo games, canções, entre outras.

Sendo uma autora advinda dos Estudos Culturais, já não há qualquer tipo de hierarquia entre níveis de cultura em seu pensamento teórico e sua teoria da adaptação possui a mesma abrangência do conceito de intermedialidade, proposta por Clüver. Sua concepção de adaptação também caminha de mãos dadas com os estudos da tradução contemporâneos, de viés benjaminiano. Assim, compreende a adaptação como “traduções em forma de transposições intersemióticas”.

Uma de suas contribuições teórico/metodológicas mais importantes está na definição dos modos de engajamento dos sistemas semióticos, com base em sua forma de recepção. Hutcheon estabelece três: contar (literatura, por exemplo), mostrar (cinema e teatro, por exemplo) e interagir (vídeo game, por exemplo). Concentrar-me-ei na transposição do contar para o mostrar. As transformações e estratégias formais operadas nesse processo serão aprofundadas no capítulo de análise.

Outro elemento importante elencado por Stam e Hutcheon diz respeito às permutas narrativas implicadas na adaptação. Aqui entra-se no campo dos estudos narratológicos. Questões relacionadas ao tempo narrativo como a ordem em que os fatos são apresentados, a frequência com que são e sua duração. O foco narrativo, isto é, do ponto de vista de quem a história é apresentada, também é fundamental.

Falar em narrador, no cinema, difere-se do que pode significar essa categoria em literatura. Nesta, o narrador utiliza-se, sobretudo, de palavras para contar ou descrever os fatos. Naquele, não nos referimos a uma voz *off* narrando os fatos (é um recurso possível, bastante utilizado, mas não presente no filme analisado), mas sim das formas como os elementos de elaboração específicos da linguagem cinematográfica são dispostos nos filmes, ou, segundo os esclarecimentos metodológicos de Ismail Xavier (2007, p.16.):

ao trabalhar com elementos como decupagem, câmera na mão, *faux raccord*, descontinuidade, campo-contracampo e som *off*, organizei a análise em torno de uma questão: a do ponto de vista do narrador. Em outros termos, preoquei-me com “foco narrativo” (foco no sentido de ponto de onde emana, fonte de propagação): sua caracterização nos diferentes filmes e os significados sugeridos pelo comportamento do narrador em cada caso. Perguntei sempre: como se conta a história? Por que os fatos estão dispostos deste ou daquele modo? O que está implicado na escolha de um certo plano ou movimento de câmera? Por que este enquadramento aqui, aquela música lá?

As perguntas propostas pelo teórico brasileiro também serão levadas em conta em meu trabalho. Trata-se sempre de perscrutar a forma como uma linguagem utiliza seus recursos semióticos para interpretar um texto produzido originalmente em outro meio semiótico. Levando-se em conta que trabalharei com narrativas, os pontos levantados acima serão cruciais.

Importante salientar que o viés narratológico é o mais comum em trabalhos que abordam a adaptação cinematográfica de textos literários. Livros como *De la literatura al cine: teoría e análisis de la adaptación* (Noriega, 2000), *La Novela y el Cine: análisis comparado de dos discursos narrativos* (Arranz, 1998) dedicam um longo espaço às categorizações narratológicas e suas especificidades nas narrativas literária e fílmica.

Diante do exposto, concluo que, salvaguardadas as particularidades de cada campo de estudo e as contribuições específicas de cada teórico, eles muitas vezes confluem e até se fundem. Clüver e Hutcheon, apesar de adotarem nomenclaturas diferentes (intermedialidade x adaptação), possuem muitos pontos em comum, dentre eles, a ampla utilização do termo tradução ou transposição intersemiótica, sem, contudo, recorrer à semiótica de Peirce.

Dessa maneira, creio ser possível a utilização do termo *tradução intersemiótica* para designar a multiplicidade de conceitos ligados à transposição de uma obra de um sistema semiótico (mídia, ou linguagem) para outro, compreendendo-o como um conceito amplo, que possa agregar as contribuições teóricas e metodológicas dos campos aqui estudados. É o que buscarei fazer em minha análise.

3 DE A VERDADEIRA VIDA DE DOMINGOS XAVIER A SAMBIZANGA.

3.1 A VIDA VERDADEIRA DE DOMINGOS XAVIER

3.1.1 Projeto literário, projeto de nação

No subcapítulo “Nacionalismo e descolonização” fiz um apanhado resumido dos fatores que levaram ao surgimento dos movimentos nacionalistas em África, traçando suas origens pelo menos desde o século XIX. No seguinte, “Culturas de resistência”, tracei uma breve cronologia dos movimentos protonacionalistas desenvolvidos em Angola desde o final do século XIX em torno de associações que promoviam intensa atividade jornalística e literária.

Entretanto, é no pós-guerra que florescerá uma geração de escritores politicamente empenhados que serão os futuros líderes da descolonização de Angola. Em 1948 (três anos após o V Congresso Pan-Africano e um ano depois da publicação do primeiro número *Présence Africaine*) é fundado o movimento cultural “Vamos Descobrir Angola!”. Nas palavras de Mário Pinto Andrade, citadas por Everdosa (S/D, p.102),

o movimento (...) incitava os jovens a redescobrir Angola em todos os seus aspectos através de um trabalho coletivo e organizado; exortava a produzir-se para o povo; solicitava o estudo das modernas correntes culturais estrangeiras, mas com o fim de repensar e nacionalizar as suas criações positivas válidas; exigia a expressão dos interesses populares e da autêntica natureza africana, mas sem que se fizesse nenhuma

concessão à sede de exotismo colonialista. Tudo deveria basear-se no senso estético, na inteligência, na vontade e na razão africanas.

Esse movimento, de que participavam Viriato da Cruz e Maurício de Almeida Gomes, colocava em prática o elemento do retorno ao passado, comum nas culturas de resistência que pululavam no mundo pós-colonial naquela altura, não obstante, Andrade sublinha que a “redescoberta” do país natal estava atrelada aos estudos das “modernas correntes culturais estrangeiras”, referindo-se provavelmente ao Pan-africanismo e Negritude.

Na década de 50, esse movimento assume o nome de Novos intelectuais de Angola, que são responsáveis pela publicação da revista *Mensagem – A voz dos naturais de Angola*, em 1951, com a qual colaboram, além dos dois já citados, António Jacinto, Mário António, Mário Pinto Andrade e Agostinho Neto, jovens que posteriormente se unirão ao MPLA.

Não é raro que estudiosos aproximem esse momento da literatura angolana que se inicia com essa geração à literatura brasileira. Rita Chaves (1999) compara o projeto de uma literatura angolana nacional, que começa a despontar no final do século XIX, ao da literatura brasileira, sobretudo no período romântico, no que tange à construção de uma ideia de nação unificada:

se entre nós (brasileiros) a literatura pretendeu compensar o atraso tecnológico e a precariedade de nossas instituições, para os angolanos a tarefa se apresentava ainda mais heroica: tratava-se (e trata-se) de fazer uma nação onde existia um punhado de povos, enredados no jogo das diferenças de suas tradições culturais. O desafio se montava: era preciso fazer Angola, o que significava (significa) investir também na construção de um discurso autônomo, capaz de unificar as vozes dispersas pelos quatro cantos do território e calar a voz uniforme do colonialismo. Ao fim e ao cabo, o jogo era um só: bloquear o ato colonial para construir a nação. Noutras palavras, tratava-se de vencer o colonizador para, afinal, legitimar o que era uma invenção sua: *Angola*. (CHAVES, 1999, p.31-32).

Percebe-se que esse projeto literário, por um lado, busca amplificar a voz do sujeito angolano obliterado pelo colonialismo português, mas por outro, assume o papel de unificar a realidade multifacetada, pluriétnica e plurilíngue desse território que se convencionou chamar Angola.

A autora aponta para

como intelectuais elaboram reflexões onde se podem esboçar programaticamente pontos definidores de um nítido projeto ideológico. Como escritores, assumem a ousadia incorporando os matizes reclamados por um projeto artístico centrado na invenção e na resistência (CHAVES, 1999, p.44).

Se ideologicamente esse grupo apresentava ainda um fundamento romântico, tendo em vista seu compromisso com a imbricação entre literatura e história nacional, esteticamente sua ousadia fazia-se bastante moderna. Dessa forma, Rita Chaves propõe ainda uma

interlocução com o Modernismo de 22, pelas identificações linguísticas e históricas existentes entre Brasil e Angola, além de identificações teóricas dos jovens angolanos com o modernismo brasileiro, sobretudo na ênfase na pesquisa estética e busca por uma consciência nacional:

do Modernismo brasileiro viria ainda a ênfase da inovação baseada nos registros populares da língua que tão bem se aproximavam da linguagem reivindicatória de dominância sócio-linguística que modulava a perspectiva transformadora do momento. (CHAVES, 1999, p. 48)

Na verdade, a procura pela nacionalidade literária mediante o “resgate” dos registros linguísticos orais e populares e sua inserção no texto literário de dicção metropolitana é uma proposta da literatura angolana que remete à década de 30, pelo menos, com Assis Jr. No entanto, essa mescla entre os registros populares e eruditos assume diferentes matizes a longo do século. Carlos Everdosa, por sua vez, via a relação com o modernismo brasileiro de outra maneira. Admitia que os angolanos eram familiarizados com Jorge de Lins, Manuel Bandeira, Lins do Rego e Jorge Amado, e que o exemplo desses escritores ajudou a moldar uma nova literatura angolana, no entanto, considerava as similaridades entre as duas literaturas mais como um fenômeno e convergência cultural.

A mesma amálgama humana, frente a frente nas duas margens do Atlântico tropical, em presenças de condições ecológicas quase idênticas, teria que conhecer reações e comportamentos muito semelhantes. Da mesma forma que se poderá explicar a receptividade dos angolanos em relação aos ritmos afro-brasileiros e afro-cubanos. (EVERDOSA, s/d, p. 106)

José Luandino Vieira emergirá em uma geração pouco posterior à da *Mensagem*, que prosseguem seu trabalho em associações como a Sociedade Cultura de Angola, a Associação dos Naturais de Angola e na Casa dos Estudantes do Império. Em 1957, sete anos após o término da breve vida da revista *Mensagem*, volta a circular o *Cultura*, jornal de arte e cultura que já havia atuado na década de 40, em que Luandino Vieira publica alguns contos.

O início da década de 60 presencia uma intensa movimentação cultural e literária em Angola, entre publicações, congressos e premiações. O mais importante foi o prêmio Maria José Abrantes da Motta Veiga, atribuído anualmente e vencido em 1964 pela obra *Luuanda* de José Luandino Vieira, que venceu também, em 1965, o prestigiado prêmio de novelística da Sociedade Portuguesa de Escritores. Tal premiação foi responsável pelo fechamento dessa tradicional sociedade pela PIDE, em virtude de ter galardoado um “terrorista” condenado, além de divulgar amplamente sua obra.

As premiações foram concedidas quando Luandino estava na prisão, condenado a catorze anos em 1963, junto aos escritores António Jacinto e António Cardoso, por associação

ao MPLA. A essa altura, a crítica já falava em uma nova linguagem que despontava na literatura angolana.

Essa “nova linguagem” foi algo gradativamente construído na literatura de Luandino Vieira. Em entrevista concedida a Michel Laban em 1977 (Cf. LABAN, 1980), o autor revela que suas primeiras influências literárias, advindas principalmente das indicações de seu “mais velho” Antonio Jacinto, foram Eça de Queiroz e os escritores nordestinos brasileiros da geração de 30, principalmente Jorge Amado. Essas influências evidenciam-se em suas primeiras obras, dentre elas *A vida verdadeira de Domingos Xavier*, de caráter neo-realista e social.

Contudo, Luandino já buscava uma dicção autenticamente angolana em sua obra, e o fazia por meio primeiramente, da busca por uma representação da fala das personagens angolanas, no entanto, havia uma necessidade de ultrapassar o registro sociológico e atingir outro estágio de criação, e foi o contato com a literatura de Guimarães Rosa que apontou caminhos para o escritor, como ele mesmo afirma na mesma (LABAN, 1980, p. 27-28).

O registro naturalista de uma linguagem era um processo, mas que não valia a pena esse processo, mas que não valia a pena esse processo porque, com certeza que um gravador fazia melhor que eu. Eu só não tinha percebido ainda, e foi isso que João Guimarães Rosa me ensinou, é que um escritor tem a liberdade de criar uma linguagem que não seja a que os seus personagens utilizam: um homólogo desses personagens, dessa linguagem deles. Quero dizer: o que eu tinha que aprender do povo eram os mesmos processos com que ele constrói a sua linguagem (...), utilizando os mesmos processos conscientes ou inconscientes de que o povo se serve para utilizar a língua portuguesa, quando as suas estruturas linguísticas são, por exemplo, quimbundas, que o resultado literário seria perceptível porque não me interessavam só as deformações fonéticas, interessava-me a estrutura da própria frase, a estrutura do próprio discurso, a lógica interna desse discurso.

A oralidade, em Luandino, nos termos de Ana Mafalda Leite (2012, p. 36) é hibridizada “através da recriação sintática e lexical e de recombinações linguísticas, provenientes por vezes, (...) de mais de uma língua”. Produzindo, assim, uma linguagem inventiva que não segue os padrões gramaticais metropolitanos nem se atem ao fiel registro da fala coloquial ou mesmo nostalgia da recuperação de um passado pré-colonial.

Retorno aqui ao ponto discutido na seção “O Rio Tradução”, no qual apresentei esse procedimento bilingue e tradutório praticado por Luandino e outros escritores africanos de sua geração. Retomarei esses procedimentos adiante, mediante análise textual.

3.1.2 Estrutura do romance

Escrita em 1961, ano da deflagração da luta armada em Angola, porém, publicado oficialmente apenas em 1975, *A vida verdadeira de Domingos Xavier* narra a história do

tratorista Domingos Xavier, trabalhador e pai de família honesto, arrancado do convívio familiar pela PIDE, torturado e morto na prisão por não trair seus amigos; da mulher Maria, que, com seu filho no colo, perambula pelas delegacias e prisões de Luanda atrás do marido preso, e da rede de solidariedade constituída por revolucionários como o velho Petelo, Xico, Mussunda e Miguel. Trata-se de um romance que, segundo Eneida Cunha (2011, p. 106)

ultrapassa o proselitismo do engajamento revolucionário, embora seja este trazido à cena com brevidade e contundência suficientes para que se alcance o efeito desejado, cumpra-se o seu papel como ensinamento e exemplaridade, atinja, enfim, o seu alvo, oferecendo aos leitores seus contemporâneos um enredo elucidativo acerca do projeto revolucionário e da práxis requerida para a sua consecução.

O que se percebe no texto literário é a utopia associada à libertação angolana, a idealização de heróis nacionalistas do povo ligada ao maniqueísmo que apresenta o outro lado, o do colono português, como invariavelmente maligno. Esses aspectos levam Rita Chaves (1999) a identificar certa concepção romântica em sua constituição.

O romance é narrado em terceira pessoa por um narrador heterodiegético onisciente, que, no entanto, a cada capítulo focaliza um personagem diferente, mostrando pontos de vista diversos e simultâneos dos elementos do enredo da narrativa. Além disso, esse narrador aproxima-se dos personagens a ponto de fundir sua voz à deles, recaindo, assim, no discurso indireto livre e no fluxo de consciência que em geral associa-se a essa técnica. No entanto, a escolha dos personagens focalizados não se dá ao acaso.

São dez capítulos. No primeiro, os fatos são apresentados pelo ponto de vista de Miudo Zito e Vavô Petelo. O primeiro, moleque de musseque, foi instruído pelo segundo, ex marinheiro, a avisar caso chegasse algum preso novo, e é justamente a chegada de Domingos Xavier que o menino presencia e vai relatar para o avô, depois vão ambos contar para Xico Kafundanga, funcionário do correio e militante clandestino da luta anticolonial, o que viram. Neste capítulo o tempo da narrativa transcorre de modo linear, com poucas digressões, o narrador apenas esclarece rapidamente a origem da deformidade física de Vavô Petelo, proveniente do tempo em que era o marinheiro Pedro Antunes.

O segundo capítulo focaliza Domingos, e então o leitor familiariza-se com aquele personagem amarrado e espancado mencionada no capítulo anterior. Tratorista, trabalha na barragem do Kuanza, casado com Maria e pai de Sebastião, toma contato com a luta nacionalista por meio do engenheiro Silvestre. Este capítulo possui uma temporalidade muito mais difusa, toda sua primeira parte consiste em um conjunto de lembranças de Domingos enquanto ele está na cadeia, num fluxo de consciência que produz um ir e vir no tempo.

No terceiro capítulo acompanhamos a busca de Maria por seu marido. Ele também não segue uma ordem cronológica linear. Inicia-se com Maria já no musseque de Sambizanga, em Luanda, na casa de sua amiga de infância sá Tété, onde ficará enquanto procura Domingos pelas delegacias de Luanda. Já de noite, quando está prestes a dormir, sua lembrança nos conduz à jornada que a personagem enfrentou para chegar até ali, desde o momento em que o marido foi levado pela PIDE.

No capítulo seguinte é Xico João, ou Xico Kafundanga, o personagem focalizador. Enquanto dirige-se a casa de seu amigo Miguel para relatar o que ouviu acerca do novo preso também lembra de eventos do seu passado, como deixou de ser um jovem fútil que só pensava em farras para se tornar um militante nacionalista, instruído por seu amigo Mussunda. Mais uma vez o fluxo de consciência nos encaminha para o passado do personagem até que este atinja seu destino, encontrando, ainda, sua namorada Bebiana no caminho.

No quinto capítulo voltamos para a cela (e a mente) de Domingos. Acompanhamos a rotina solitária e dolorosa do prisioneiro e o mergulho do narrador em sua consciência é tão profundo que de fato, no decorrer de um longo parágrafo, a terceira pessoa dá lugar a primeira e a voz do personagem focalizador suplanta a do narrador. Em seguida o narrador heterodiegético retoma as rédeas do relato para descrever com minúcias físicas e psicológicas uma cena de interrogatório seguido de espancamento promovido pelo chefe de polícia contra Domingos.

Retoma-se a narração pelo ponto de vista de Maria no capítulo posterior. Ela continua resoluta em sua busca por Domingos nas delegacias e presídios da cidade. Sai do musseque de Sambizanga, onde está hospedada, e atravessa o centro de Luanda, espantando-se com a transformação da paisagem urbana. Sua busca continua infrutífera e a angústia da personagem é profundamente explorada pelo narrador. No fim do capítulo, há também a descrição de uma violenta chuva que desaba sobre a cidade e seus efeitos.

É pelo ponto de vista de Miguel que se toma conhecimento dos fatos apresentados no 7º capítulo. Ele chega à margem do Kuanza, onde os operários ocupam-se na barragem na qual Domingos trabalhava. Sua missão é se informar acerca daquele preso desconhecido, cuja chegada, miúdo Zito presenciou. É novamente por meio de uma analepse que o leitor fica sabendo que aquela missão lhe foi dada por Mussunda, alfaiate, líder e mentor dos militantes luandinos. E em um diálogo com sá Zefa, mãe do procurado Sousinha, um dos militantes trabalhadores da barragem, Miguel toma conhecimento da identidade do novo preso.

O foco volta para Domingos no capítulo subsequente. Uma vez mais se encontra sozinho na cela, alquebrado das pancadas, e o narrador aprofunda-se em sua introspecção. Ele

adormece ao som da chuva torrencial (a mesma presenciada por Maria no capítulo 6), mas é acordado pelo cipaio que o conduz a novo interrogatório e nova sessão de brutal espancamento. Depois o prisioneiro é atirado desacordado em uma cela coletiva, onde expira assistido pelos companheiros de cela.

O nono capítulo é marcado por uma intersecção de pontos de vista. O de Maria, que, enfim encontra o posto policial onde o marido estava preso. O diretor tenta ludibriá-la, afirmando que o preso havia sido transferido, mas ela tem certeza de sua morte e atravessa a porta da prisão com o filho no colo chorando desesperada e gritando que lhe mataram o marido. Zito, sempre atento, corre a chamar vavô Petelo para assistir a cena. Há aqui também recuos temporais, mostrando Maria na casa de sá Tété desestimulada, até ser convencida pela amiga a retomar sua busca, o que a conduz àquele momento.

O décimo e último capítulo não apresenta um focalizador específico. Inicia-se com diversas falas aleatórias de pessoas comentando sobre a festa organizada por Mussunda que acontecerá naquela noite. Trata-se do “boca a boca”, o mujimbo, sem interferência do narrador. Quando este se insere novamente no texto, é para descrever os preparativos da festa, as discussões dos dissidentes que acreditavam que ela não devia ocorrer em respeito aos companheiros presos, e, enfim, o decorrer da festa, animada pelo grupo N’gola Ritmos. Os militantes estão presentes (Xico, Miguel, Bebiana, Mussunda, e até o Engenheiro Silvestre, o Sousinha, trabalhadores da barragem). E é durante essa festa que vavô Petelo e miúdo Zito relatam aos companheiros a cena que presenciaram no posto policial do musseque. Após um primeiro momento de tristeza, Mussunda pega o microfone e discursa

- Irmão angolanos. Um irmão veio dizer mataram um nosso camarada. Se chamava Domingos Xavier e era tractorista. Nunca fez mal a ninguém, só queria o bem do seu povo, e da sua terra. Fiz parar essa farra só para dizer isto, não é para acabar, porque a nossa alegria é grande: nosso irmão se portou como um homem, não falou os assuntos de seu povo, não se vendeu. Não vamos chorar mais a sua morte porque, Domingos Antonio Xavier, você começa hoje sua vida de verdade no coração do povo angolano... (VIEIRA, 1979, p. 94)

Esse breve resumo capítulo a capítulo serviu não só para apresentar uma visão geral do enredo da narrativa, mas também para mostrar sua constituição fragmentária. Cada personagem focalizador possui um arco narrativo próprio e oferece um ponto de vista, um ângulo de visão da prisão de Domingos Xavier.

No entanto, como já foi dito, a escolha desses personagens focalizadores e a quantidade de capítulos a eles destinados não se dá por acaso. Domingos é o protagonista e a ele são destinados 3 capítulos. Em seguida vem Maria, personagem quase tão destacada quanto o marido, tendo pelo menos dois capítulos próprios, além de um compartilhado com outros

personagens. Quanto a miúdo Zito, vavô Petelo, Xico, Miguel, Mussunda, não poderíamos chamá-los apenas personagens secundários, visto que protagonizam seus próprios capítulos.

Assim, essa distribuição da obra assume caráter coletivo, enfatizando o fato de que o povo está irmanado no sofrimento, portanto, não há heróis ou mártires solitários, e sim uma rede de solidariedade que gestará a revolução vindoura. Dessa forma, chama a atenção que todos os personagens focalizados sejam angolanos, e, em sua maioria, familiarizados com a luta pela descolonização (pode-se dizer que apenas Maria não está, mas ainda assim sente na pele os efeitos da opressão do inimigo). Isto é, todos estão do mesmo lado, e, mesmo o narrador quebra a barreira de distanciamento que o separaria de seus personagens, aproximando-se destes linguística, cultural e ideologicamente e estabelecendo-se como o que Rita Chaves (1999) chama de narrador cúmplice, isto é, um narrador que “através da ação concretizada na linguagem [...] se insere na cadeia de solidariedade trançada pelos personagens para fazer frente à rede opressiva da violência colonial.” (CHAVES, 1999, p. 169).

Luandino é considerado um dos autores que rompe com a tendência neo-realista da literatura angolana, produzindo textos esteticamente mais livres e inventivos que seus predecessores. No entanto, diferente de romances como *Nós, os do Makulusu*, *A vida verdadeira de Domingos Xavier* é visto ainda como um livro de “maior adequação à estética neo-realista, a ficção feita instrumento de denúncia da brutalidade do colonialismo e de afirmação dos valores da revolução” (MORAES, 2012, p. 347).

Assim, *A vida verdadeira de Domingos Xavier* segue a estrutura convencional do romance realista do século XIX, e há algo que é preciso frisar em tal estrutura.

No subcapítulo “Nacionalismo e descolonização” levantei, na esteira de Benedict Anderson, as raízes culturais do nacionalismo, identificando, dentre elas, a mudança na concepção de tempo. Anderson aponta para uma transformação na percepção temporal e na forma de apreender o mundo que possibilitou pensar a nação. Trata-se da transição da percepção medieval de tempo constantemente simultâneo, para o tempo linear moderno, marcado pelo calendário, o tempo do progresso (algo como a diferença do “tempo messiânico” para o tempo “homogêneo de vazio” de que fala Benjamin).

A modernidade desenvolveu, portanto, uma noção de simultaneidade diferente da medieval. Enquanto esta última era uma “simultaneidade-ao-longo-do-tempo” como fala Anderson, a nossa “é marcada pela coincidência temporal, e medida pelo relógio e pelo calendário” (ANDERSON, 2008, p. 54).

Para compreender como essa transformação foi importante para a gênese da ideia de nação, Anderson recorre à análise do romance e do jornal, por considerar que essas formas conseguem representar a nação enquanto comunidade imaginária. Ater-me-ei ao primeiro.

Para ilustrar a maneira como a estrutura do romance “ao velho estilo” apresenta a simultaneidade no tempo homogêneo e vazio, Anderson recorre à análise do enredo de um romance de Balzac em que 4 personagens (que ele nomeia como A, B, C e D) fazem coisas simultâneas em diferentes lugares, e pelo menos dois deles, A e D, ignoram a existência um do outro e não se cruzam em nenhum momento.

Então, o que é que realmente liga A a D? Duas concepções complementares: primeiro, pertencem a "sociedades" (Wessex, Líibeck, Los Angeles). Essas sociedades são entidades sociológicas de uma realidade tão sólida e estável, que é possível até descrever os seus membros (A e D) se cruzando na rua sem nunca se conhecerem, e mesmo assim mantendo ligações entre si. Em segundo lugar, A e D estão presentes nos espíritos dos leitores oniscientes. Apenas eles percebem os vínculos. Apenas eles, a maneira de Deus, vêem A ligando para C, B fazendo compras e D jogando bilhar, todos *ao mesmo tempo*. Todas essas ações são executadas ao mesmo tempo, no relógio e no calendário, mas por agentes que não precisam se conhecer, e esta é a novidade desse mundo imaginado que o autor invoca no espírito de seis leitores. (ANDERSON, 2008, p. 56)

Essa é, para Anderson, a analogia da ideia de nação, ou seja, um organismo sociológico atravessado pelo tempo, uma comunidade sólida percorrendo a história. Mesmo que um membro de uma nação não conheça a imensa maioria de seus compatriotas, ele confia em sua existência e constante atividade simultânea.

A vida verdadeira de Domingos Xavier também se estrutura dessa forma. A narrativa apresenta as ações simultâneas dos principais personagens - Domingos, Maria, Zito, Petelo, Xico, Mussunda e Miguel – no tempo linear (ainda que haja idas e voltas no tempo da memória, é o tempo do calendário que predomina). Alguns deles não se conhecem e nunca se encontram, como Domingos e Zito, Petelo, Xico, Mussunda e Miguel, ou Maria e os três últimos. Apresenta-se aqui, portanto, um microcosmo da comunidade imaginada. O que torna ainda mais forte a analogia neste romance é a adoção de um discurso alicerçado no sentimento de fraternidade horizontal estabelecida entre esses personagens desconhecidos uns para os outros com base na nacionalidade e no nacionalismo.

A representação do espaço da narrativa contribui para reforçar esse sentimento de solidez social. As referências e descrições, no romance, a espaços reais e familiares de Angola, e principalmente, Luanda, como o musseque de Sambizanga, a barragem no Kuanza Sul, lugar onde Luandino Vieira trabalhou, e o largo da Mutamba amalgamam o mundo interno do

romance e o mundo exterior, ajudando a estabelecer a fixidez sociológica necessária à “imaginação nacional”.

Então, ainda que a concepção de tempo monádico de Benjamim, que se opõe ao tempo homogêneo e vazio, emergja na operação de retomada do passado feita pelo Luandino Viera ao inserir em seu texto elementos da tradição angolana (tema de que tratarei a seguir), na estrutura de seu texto, o tempo do calendário predomina, pois é uma maneira fundamental de fixar a “comunidade imaginada”, um imperativo do tempo em que o livro é publicado. Aqui, duas concepções de tempo opostas precisam conviver diante das necessidades do nacionalismo anticolonial, e a maneira como a retomada do passado entrelaça-se à criação da nação na economia textual será o foco dos próximos subcapítulos.

3.1.3 A oralidade: transcrição das formas orais tradicionais angolanas missosso e maka.

Ana Mafalda Leite (2012), ao referir-se aos procedimentos estéticos de que lança mão José Luandino Vieira, utiliza os termos “abrogação” e “apropriação”, retomados da obra *The Empire Erites Back – Theory and Praticice in PostColonial Literature*, de Ashcroft et al. Trata-se de dois processos distintos de aproveitamento e substituição da linguagem da metrópole, adaptando-a à realidade do sujeito colonizado. Assim, a ab-rogação (*abrogation*) seria a negação do privilégio da metrópole e rejeição de seu poder sobre os significados da língua. Já a apropriação (*appropriation*), seria a reconstituição da linguagem do “centro”, remodulando-a com novos usos que renovam.

Essa língua hibridizada é aquela do “terceiro espaço” que nomeei como o espaço da tradução na seção “O Rio tradução”. O espaço de encontro entre a língua do colonizador e a do colonizado, em que este último opera uma tradução criativa e transgressora, nos termos da transcrição de Haroldo de Campos.

Assim, ao distinguir três tipos de apropriação, Ana Mafalda Leite classifica a praticada por Luandino Vieira como um segundo tipo, que tende a:

hibridizá-la (à língua colonial) através da recriação sintática e lexical e de recombinações linguísticas, provenientes por vezes, mas nem sempre, de mais de uma língua (como nos casos de Luandino Vieira ou de Mia Couto). (LEITE, 2012, p. 36)

Como já foi visto, a oralidade em Luandino não pode ser encarada como a voz popular manifestando-se “genuinamente” na literatura, pois como ele mesmo já elucidou, seu interesse

não era em uma reprodução fiel do modo de falar angolano, mas em um exercício de (re)criação linguística. Trata-se, portanto, de uma voz erudita que a encena, transforma e modifica buscando perpetrar o que Laura Padilha chama de “exercício de angolanidade”, isto é, o desejo de “recompôr o fio histórico que o colonialismo partira” (Padilha, 2011, p. 234), seja pela radicalização da expressão artística e subversão do signo linguístico do colonizador, seja pela recuperação e renovação do passado pré-colonial, por meio de seus modelos estético-narrativos. A “angolanidade” em literatura, aliás, é entendida por José Venâncio (1987) justamente como essa valorização da cultura e da língua angolanas, em que a língua do colonizador surge como instrumento influenciado pelas línguas africanas em seu falar cotidiano captado pelo texto literário.

A angolanidade entendida como a luta do escritor contra a “palavra alheia” (Padilha, 2011, p. 228), percebe esta como o domínio da linguagem do colonizador que precisa ser subvertida. Mas a oralidade africana também é atravessada por um processo tradutório operada por um intelectual letrado, que, dessa forma, se porta como um tradutor, criador de linguagem. Nesse contexto, é possível repensar o termo “apropriação” que parece denotar uma ideia de identidades, nações e línguas íntegras e apartadas que se encontram (ainda dentro de um projeto unificador de nação), acrescentando a noção de *impropriedade* associado ao processo tradutor.

Esse conceito é proposto por Evelyn Schuler Zea em seu ensaio “Tradução como iniciação”. Com base no processo de iniciação xamânica de Davi Kopenawa descrito no livro *A queda do Céu* (KOPENAWA; ALBERT, 2015), a autora entende o “início da iniciação” como um processo destituição daquilo que é próprio para que se possa ter acesso ao outro e também se transformar em outro

a iniciação, ou o início dela, tem a ver com a tradução na medida em que esta seja concebida como uma forma de transformação e de acesso. Ou seja, a iniciação relevante para a tradução, ou pode sê-lo, enquanto elaboração das exigências, meios e efeitos de acesso e de transformação. Pois, de fato, como pode um tradutor literário tratar um texto qualquer se antes não consegue de alguma maneira aceder a ele, se antes não consegue abrir uma passagem que lhe permita detectar ou captar as marcas da sua singularidade? Ao mesmo tempo, como conseguir esse acesso se não por via de uma transformação de si mesmo que permita abrir-se, expor-se a seu objeto? (ZEA, 2016, p. 201)

Assim também, em vez de uma língua apropriar-se da outra (ou de outras) não são ambas transformadas ao se encontrarem nesse espaço criativo da tradução para que se possam acessar mutuamente? Esse conceito investe contra a ideia de apropriação de uma língua com relação a outra, como se ambas fossem “soberanas, idênticas a si mesmas e ‘propriamente’ constituídas.” (ZEA, 2016, p. 209). O rio tradução não é a língua do colonizador, mas o espaço do encontro. Para que o encontro possa ocorrer, não é necessário que uma língua se aproprie da

outra, mas que ambas as línguas que se banhem nesse rio se desapropriem para que possam se acessar e transformar.

Esse encontro de línguas e registros ocorre, em *A vida verdadeira de Domingos Xavier*, tanto no nível léxico-sintático quanto nos planos estrutural e diegético, em que a obra pode ser aproximada ao pensamento ancestral angolano, identificado em formas orais pré-coloniais por Laura Padilha (2011). Começarei por esse segundo ponto.

Esta relação com formas orais tradicionais angolanas pode ser flagrada na própria constituição fragmentária apontada no capítulo anterior. Se por um lado, sua metáfora coletiva apontava para a revolução política e social, por outro também se aproxima do aspecto coletivo do ato de contar histórias, uma certa “griotização” da narrativa literária. Para Padilha, esse aspecto se expressa sobretudo na predileção dos autores pós década de 50 pelas narrativas curtas:

As narrativas curtas, quando se apresentam em dada obra, reforçam o aspecto de coletivo, plural tão importante naquele momento histórico. O romance é sempre um indiviso, um texto singular e solitário. *Só*, ele se faz um *só* objeto, sempre singular. Já as narrativas curtas, principalmente nas dimensões que ganham no universo ficcional angolano – apresentando-se na materialidade do livro como um conjunto – configuram-se como partes estelarmente fragmentadas de um corpo único que se tenta recompor a partir de seus pedaços. Talvez se possa também justificar esse gosto da ficção angolana pela narrativa curta – além da retomada explícita dos modelos de origem -, com o fato histórico da fragmentação da identidade, situação essa que se tenta reverter naquele momento pós-1950. É interessante, nesse sentido, notar como as diversas histórias que compõem uma dada obra apresentam, quase sempre, elos comuns que o leitor vai descobrindo e com os quais a unidade se tenta recuperar, em uma tentativa de superar, até nesse nível, a fragmentação. (PADILHA, 2011, p. 25)

Apesar de concordar com sua afirmação acerca do romance, certamente ancorada em uma tradição canônica dos estudos do gênero, *A vida verdadeira de Domingos Xavier* parece escapar ao seu esquema, na medida em que extrapola essa singularidade atribuída aos romances em geral pela autora e se aproxima dessa constituição narrativa plural que ela aponta como exclusiva das antologias de histórias curtas, visto que, há também nele essas partes fragmentadas que buscam recompor uma unidade. Isso sem contar os elos comuns que o romance possui com outras narrativas do autor, sobretudo “o fato completo de Lucas Matesso”, de *Vidas Novas*, o que o aproxima ainda mais das características elencadas por Laura Padilha.

Assim, há duas formas narrativas tradicionais angolanas com as quais podemos relacionar *A vida verdadeira de Domingos Xavier*, o missosso e a maka:

Missosso angolano (...) é aquela forma narrativa percebida pela cultura local como sendo totalmente ficcional, no sentido em que se vê nela um produto apenas do imaginário. Algo não acontecido no real empírico, pois pertencente apenas à ordem da fantasia. Opõe-se, por isso, à maka, na origem, outra forma que relatava um acontecimento representado como vivido, ou pelo contador, ou por alguém de sua intimidade, ou por pessoas de quem ouviu falar. Assim, a maka, de acordo com Chatelain, que propõe a classificação, seria a ficcionalização de uma história tomada

como verdadeira, sendo que “sua tendência didática não [era] técnica, mas essencialmente social. (PADILHA, 2011, p. 40)

Apesar de aparecerem aqui como opostas, a autora afirma que uma fronteira muito tênue separa uma da outra, e, é possível perceber que Luandino mescla e transcria elementos de ambas na construção de seu romance.

O missosso é evocado em diversos elementos da novela do “griot urbano” (para citar o termo utilizado por Rita Chaves para denominar Luandino Vieira). Um deles é a presença de velhos e a relação fecunda que estes estabelecem com os mais jovens. Essa presença já materializa, na narrativa, a ancestralidade buscada pelo escritor moderno, mas, além disso, ela exerce uma importante função no missosso. O velho é o detentor da sabedoria atávica e da autoridade da palavra, como disse, em geral ele anda na companhia do mais novo, que simboliza perspicácia e coragem. Como sintetiza Padilha (2011, p. 65-66): “Percebe-se nessa polarização mais velho x mais novo eu o primeiro é caracterizado pela sabedoria, enquanto o segundo o é pela esperteza”

Um dos personagens velhos é vavô Petelo, que, não obstante, anda constantemente na companhia de uma criança, seu neto miúdo Zito.

A estreita relação entre os dois é mais de complementaridade de que de oposição. Zito possui a observação atenta, o aprendizado rápido e a ação hábil, Petelo possuiu o conhecimento depurado pelos anos de experiência, o qual transmite a Zito, por exemplo, na cena em que ensina ao menino a forma mais eficaz de pescar:

- Olha só, menino! Estou te ver. A isca, se você põe assim, está dar matabicho nos peixes. Quer ver? Tem tripa aí? Então dá ainda que eu te mostro.
- Aí? Tripa pra que então?
- Dá ainda! Olha: primeiro espeta-lhe assim, até embaixo. Isso! Agora, vira e espeta por cima, esconde bico do anzol. Se peixe pica aí não sai mais. (VIEIRA, 1989, p. 15)

Essa associação aos jovens e transmissão da sabedoria aparece em outra cena exemplar. Trata-se de um diálogo envolvendo Xico, Miguel, Bebiana, irmã de Miguel e namorada de Xico, e vavô Vicente:

- É verdade, vavô Vicente. Palavra. Agora minha cabeça pensa. Acredita só! E ainda, para mostrar toda a gente tenho juízo, vou casar na Bebiana. A moça se soltou na mão que lhe agarrava, e depois, ofendida, respondeu violenta: - Ala possa! Você pensa casar é assim como você quer? Já me perguntaste? Já me falaste? Pensa que eu sou uma qualquer que você apanha no baile, dorme com ela, não é? Até logo. Ofendida, se afastou pela areia da praia, as ancas mexendo do jeito que o mar ensina. Xico Kafundanga e Miguel riram, mas vavô Vicente, estendendo os olhos gastos pela noite do mar, filosofou: - É assim, menino Xico! Quem merece é que tem. Mas para merecer tem de tratar bem. Vocês meninos pensam rapariga é trapo; depois, olha!... (VIEIRA, 1979, p. 42-43).

Como afirma Zamparoni (1993), essa cena investe tanto contra o machismo ocidental, quanto contra as práticas de algumas sociedades tradicionais africanas dos casamentos acertados entre pretendentes e os pais das noivas, sem que estas sejam consultadas. O que chama a atenção nela, é que, entre os homens, é o velho quem desaprova a atitude machista dos jovens, rompendo assim, com a ideia de parasitismo, conservadorismo e resistência à mudança geralmente associada à figura desse sujeito, pelo contrário, ele se empenha na mudança (o mesmo vale para vavô Petelo, que colabora com os jovens revolucionários) aspecto para o qual Padilha já chamou atenção em outras narrativas. Portanto, essa relação entre velhos e novos cria “um espaço de fecundação que engravida o devir angolano” (PADILHA, 2011, p. 26).

Laura Padilha afirma ainda “o novo caminha com o velho mostrando-se que só pelo ou com o passado o futuro pode se construir” (PADILHA, 2011, p. 67). Isto é, a polaridade entre novo e velho no interior da narrativa é significativa do projeto literário e político de Luandino: o ancestral pré-colonial mesclado à língua, cultura letrada e formas literárias trazidas pelo colonizador, o nacionalismo ancorado na “cultura tradicional” angolana mesclado à utopia de feições marxistas. Em ambos os casos, o velho integrado em um processo de renovação.

Um segundo aspecto do missosso apontado por Padilha, que pode ser associado *Vida Verdadeira* é a significação da morte. Segundo a autora

O missosso (...) umas das formas pelas quais o homem angolano busca representar imageticamente a grande ameaça que a consciência da perecibilidade de seu corpo biológico e social acarreta. Para tanto, ele procura responder à ameaça da dissolução, criando, por palavras, um outro corpo, mágico, pelo qual possa eternizar aqueles esfacela (...). O corpo que então emerge das malhas do tecido discursivo é um corpo mágico, poderoso exorcismo contra a morte e o temor da descontinuidade absoluta (...). (PADILHA, 2011, p.54).

A representação, em sentido junguiano, da morte no missosso surge como uma forma de minimização e exorcismo da ameaça de que ela é significativa. A morte é entendida no pensamento ancestral angolano como uma agressão ao princípio da *força vital*, a quebra da continuidade, um fato não natural e, por isso, aparece predominantemente no missosso como um ato violento e criminoso.

Entretanto, é preciso esclarecer que, nas narrativas tradicionais angolanas, a morte a que me referi acima é a “má” morte, isto é, criminosa, violenta e não natural. Em geral, na economia textual, ela é sucedida pelo silêncio, ou seja, a morte degradante de um personagem, ou um grupo, fecha a narrativa, sem que se diga mais nada após ela, mostrando, assim, que aquela é uma morte sem volta, a chegada da descontinuidade absoluta.

Por outro lado, em oposição a essa há também a morte “boa”, ligada a ideia de renascimento, de transformação, de morte para um estado e nascimento para o outro:

Em oposição a má, existe a boa forma de morrer, também resgatada pelo missosso. É quando representa a boa morte que esta forma narrativa mostra o aspecto narrativo do ato de morrer. Dicotomiza-se, no tecido ficcional, a oposição morte x renascimento, mostrando o contador que a entrada no reino de Kalunga se dá por um rito mais significativo do que aqueles que marcam as diversas mudanças de estado na vida terrena (dentição, puberdade, menopausa, investidura em novas posições hierárquicas etc.), sempre contendo em seu bojo a ideia de morte para um estado e de renascimento para outro. (PADILHA, 2011, p. 60).

No texto, diferente da má morte que se configura como o fechamento da narrativa, a boa morte é sucedida com uma descrição da entrada do sujeito nos reinos do pós-morte, marcando justamente a ideia de continuidade, de transformação “para uma outra ordem não terrena e mais aliciadora” (PADILHA, 2011, p. 61).

Novamente, percebe-se que esses elementos do missosso foram traduzidos na novela de Luandino. Dessa forma, a morte de Domingos carrega a ambiguidade: é boa e má ao mesmo tempo. Má porque violenta e criminosa. Porque perpetrada pelo sistema colonialista que tira um homem de sua família para torturá-lo até que expire. No entanto, ela não encerra a narrativa, não é o silêncio que se segue a ela. Domingos tem uma pós vida, mas não se trata de uma representação de um reino sobrenatural mais aprazível que o terreno. A pós vida de Domingos é na terra, no coração e na memória de seus conterrâneos e companheiros. O reino vindouro redentor se encontra também na terra, pois, aqui, a utopia mística dá lugar à utopia política. É na Angola revolucionária libertada que está o pleno porvir

Portanto, a morte de Domingos é também boa, pois está associada à ideia de renascimento. Ele morre e renasce para sua vida verdadeira, como símbolo de resistência, esperança e liberdade. Como inspiração para que outros companheiros encarcerados resistam nas cadeias sem delatar os seus, e para que os companheiros livres possam pegar em armas e lutar para libertar os outros e a própria nação. O renascimento de Domingos coincide com o do povo angolano na luta armada.

Não por acaso a notícia de sua morte é recebida em meio a uma festa, animada pelo N'gola Ritmos¹⁸. Após um momento de tristeza, Mussunda anuncia o falecimento do companheiro no palco e pede a todos que a festejem e celebrem com dança e comida. Assim, um outro elemento do missosso se insere nas narrativas, que é a transformação da “seriedade de Prometeu na alegria de Orfeu” (PADILHA, 2011, p. 44), isto é, tal como o ato de contar estórias, metáfora da dureza da realidade, se transforma em um ato gozoso, no instante de festa compartilhada pela coletividade, também a dureza da morte de Domingos se transmuta em motivo de festa para a comunidade, como um rito de passagem que se cumpre.

¹⁸ Grupo musical que teve participação ativa e importante na luta pela descolonização de Angola, citado na novela literária e presente na película.

Aliás, essa ideia de ritual de transformação se aproxima do conceito de iniciação apresentado no início desse capítulo. Trata-se, aqui, no caso de Domingos, dessa passagem de uma coisa à outra, desse renascimento em que o sujeito se destitui de tudo o que é próprio, torna-se espectro e assim pode aceder a outro estado. Percebe-se de modo mais explícito que o personagem, ao longo da narrativa, estava percorrendo esse doloroso caminho simbólico, já no fim, quando os pensamentos de um Domingos que novamente principiava a ser furiosamente espancado chegam até o leitor pela mediação do narrador: “Aquele corpo todo dorido, todo ferido, já não lhe pertencia.” (VIEIRA, 1989, p. 74).

É mister salientar que esse ciclo de renovação se dá também com outros personagens ao longo da narrativa, como é o caso de Francisco João, ou Xico Kafundanga, jogador de futebol e contínuo que, outrora, interessava-se apenas por farras, garotas e roupas novas e tinha só “brilhantina na cabeça”, e que, no entanto, desperta para uma nova vida após conhecer o alfaiate Mussunda, cujos ensinamentos podemos vislumbrar em um ponto chave da novela:

E mais tarde, num dia de grande chuva de abril, amigo Mussunda tinha falado umas conversas que lhe abriram os olhos: mostrou que não havia branco, nem preto, nem mulato, só pobre e rico, e que rico é inimigo de pobre porque quer ele sempre pobre. Aí Xico tinha ficado muito admirado, refilara com Mussunda – como então se os ricos dão trabalho, se não havia rico, pobre não tinha trabalho! O alfaiate riu muito da cara do rapaz. Mas depois explicou muitas coisas, como rico dá de maneira que pobre sempre é pobre e trabalha para ele ser sempre muito rico; se não havia rico, não havia pobre, todo mundo era igual. (...) Só com o trabalho do pobre, mano Xico, é que o dinheiro dá mais dinheiro para o rico ficar mais rico, e o pobre? Sukua! Sempre na mesma! (VIEIRA, 1979, p. 37).

Vê-se, acima, com palavras simples do dia-a-dia, a base teórica da práxis revolucionária marxista, que conscientiza o jovem aprendiz, tornando-a uma pessoa diferente, lúcida para os problemas de sua nação e a urgência em resolvê-los. A ideia de renovação da vida associa-se a práxis revolucionária cujo programa comunista orienta o movimento nacionalista e anti-colonial do qual Luandino Vieira também foi militante. Trata-se, em suma, de uma metáfora do processo tradutório que se dá no interior da narrativa, com a transformação e renascimento dos personagens, tonando-se outros na iniciação revolucionária.

Resumidamente, o que ocorre em *A vida verdadeira de Domingos Xavier*, é o triunfo da vida sobre a morte. Esta última, apesar de terrível atentado contra a *força vital*, é exorcizada e vencida pelos ritos simbólicos de renascimento. A esperança na felicidade do porvir marca esse triunfo e plasma-se em diversos momentos do romance:

Mas ainda viu, desenhados num céu cheio de nuvens cinzentas, correndo, papagaios de papel com seus rabos de trapos de lixeira, brinquedos de meninos de musseque. Sorriu: lá fora a vida continuava, não podia atraiçoar o seu povo. (VIEIRA, 1989, p. 51)

Tudo era calmo dentro da noite. E muito clandestinamente, por cima dos altos muros odiados, esse sentir de paz se metia no coração dos presos, alguns deitados já, outros teimosamente espreitando na rede de aço a vida lá fora, vida que lhes enchia de esperança ou de triste melancolia. (VIEIRA, 1989, p. 73)

E embora os tempos sombrios chicoteiam os musseques, sai sempre farra em qualquer sítio, pretexto qualquer serve, a vida é sempre superior à morte. (VIEIRA, 1989, p.80)

Os sujeitos encarcerados, impedidos de viver a vida e constantemente ameaçados pela morte, espreitam a vida lá fora, mantêm-se fiéis a ela, pela lealdade, pela esperança, ou mesmo pela melancolia da saudade, de todo modo, permanecem ligados à vida, que é superior à morte, o que resume essa filosofia africana ancestral dos missossos transposta para a narrativa moderna de José Luandino Vieira.

Por outro lado, ainda que se admita que *A vida verdadeira de Domingos Xavier* é um texto ficcional, há diversos elos com fatos e personagens históricos que o aproximam da *maka*, isto é, da narrativa tradicional angolana que conta uma história “real”, vivida por alguém. Esses referenciais presentes em uma realidade histórico-social específica foram apontados pelo historiador Valdemir Zamparoni (1993, p. 162)

[Luandino Vieira] Recheia o texto com personagens homólogos\homônimos de figuras reais que povoavam os musseques luandenses e que integravam seu círculo de amigos e militantes políticos: Bernardo de Souza, O Souzinha, é um importante poeta contemporâneo em língua quimbundo; Mussunda, cantado em versos por Agostinho Neto; Aniceto Vieira Dias, o Liceu, assim como o seu Ngola Ritmos eram seres reais cuja existência transplantada para as páginas da obra, neste contexto de resistência, faz interpenetrar a obra ficcional e a realidade. Ainda que a obra não seja autobiográfica, a semelhança entre situações vivenciadas pessoalmente pelo autor e aquelas que integram a ficção, o empréstimo e a incorporação do toponímico *Luanda* à sua identidade literária, bem como o próprio título da obra tem como preocupação dar veracidade à ficção, tal como o fazem os velhos contadores de estórias na tradição da oralidade africana. Literatura e vida, estória e História caminham, assim, *pari passu*.

Se literatura e história se integram no romance de Luandino, também missosso e *maka* imiscuem-se nessa transcrição narrativa moderna. Entra em questão aqui também a estética neo-realista, em voga no momento em que Luandino começa a escrever, que se pauta sobretudo nessa relação de semelhança com a “realidade” social do contexto de produção do texto, mesclada com elementos que a escapam, como a voz pouco ortodoxa, a inventividade linguística e uma certa composição mística sobretudo de Domingos Xavier, patente não só na sua relação com o missosso, mas também com o messianismo bíblico, item que abordarei em outro momento.

Além desses elementos ligados ao enredo e aos personagens da narrativa, a oralidade se apresenta na obra de Luandino Vieira na ruptura com a norma culta da língua do colonizador,

inserindo no texto literário a fala cotidiana do dia a dia dos musseques de Angola. Como afirma Rita Chaves, o autor

aposta na transgressão da norma culta como afirmação de um grau de autonomia essencial à conquista da identidade nacional, cujo processo alcançava, à altura, um novo estágio. A apropriação de formas empregadas pelos habitantes dos musseques, também especialistas no “português gostoso” de Angola, correspondia com certeza a um projeto de individualização pautado pela dominância popular. Não se tratava efetivamente de negar a língua do colonizador (...), mas ver na transgressão de seus padrões um exercício de liberdade e afirmação. (CHAVES, 1999, p. 167).

Como já foi dito, narrador e personagens comungam dessa mesma linguagem transgressora e inventiva, que quebra paradigmas da sintaxe tradicional, transformando-a em uma escrita na qual se mantém vivos elementos da oralidade, presentes também no entrelaçamento entre o português com palavras do léxico quimbundo, na estrutura dos diálogos do texto, sobretudo no início do capítulo 10, na presença de letras de canções espalhadas ao longo da narrativa, e, sobretudo, nesse mesmo capítulo. Segue um trecho exemplar da narrativa:

- Farra é farra, mano! Quem lhe disse que não havia? Quem?... Ala, possa! Esse gajo é da polícia. Se lhe encontro lhe arrebento as fuças, juro! Pôssa, comigo? Não pode! Ele sabe, eu sou perigoso. Não, não é isso, mano. É que minha cabeça agora pensa. É por isso que o gajo tem medo... Elá! Não, assim não. Você, então, estava pensar era só luta de gapses e bassulas que eu fazia? Deixa só, mano. Agora... agora quando agarro na caneta ninguém que me apanha, ninguém, mano. Não falta Xico, não falta, não? Não falta, João, e você também, Teteco. Porquê? Ora essa! Então você tem farra com o N'gola lá, com todos os amigos lá, com as nossas comidas e as nossas cantigas, e você pergunta porquê? Deixa de partes, aparece, não esquece, e você também, leva suas manas... não faltem!

- Ai, não diz só isso, Guilhermina! Você não vê meu coração sofre! Hum!? Como é, como é? Ená, makutu, na pode! Aposto foi a Fêfa que te disse... Adivinhei então... Deixa só, Marcelina, a rapariga te inveja... Mas vamos, não é? Pôpilas, com o Ngola lá, você diz talvez? Ingrata! 'tá bem, mana, eu sei, Ngola sem sô Liceu, sem Amorim, não é ele. Mas olha só: esse Zé Maria, quando pega na viola, parece até chora, no “Muxima”. Ahn? Você vai ver o Fontinhas...? Não estou gostar, mana, não estou... Mina, não esquece, por si meu coração sofre...

- Ele mesmo quem mandou avisar-lhe. Sim, parece temos conversa. Pronto! Não falta, estão todos. E olha! Leva tua irmã para disfarçar e para farrar. Farra é farra! (VIEIRA, 1989, p. 86 – 87)

Esse trecho, reitero, é uma representação do mujimbo, isto é, o boato, o boca-a-boca, que é como a notícia da festa se espalha pelos musseques luandenses. É a forma mais segura, visto a clandestinidade dessas “farras” por seu potencial subversivo de agrupamento do povo organizado por militantes da descolonização. Este instrumento de divulgação tradicional angolano faz com que a notícia se espalhe apenas entre os membros confiáveis da comunidade, os “verdadeiros angolanos”. A estrutura textual busca estratégias de aproximação com a estrutura das conversas informais, por meio de diálogos monologados, ou seja, que pressupõe interlocutores, sem que, no entanto, suas vozes apareçam de fato. A presença do interlocutor é marcada por vocativos, como “mano”, pela presença do nome do interlocutor no discurso do falante, “Xico”, “João”, “Teteco”, “Guilhermina”, por interjeições como “hum?!”, “Ahn?!”, no

entanto, a identidade do falante é desconhecida, dando a entender se tratar de um anônimo do povo, ou, metonimicamente, o próprio povo, concedendo estatuto coletivo a essas falas.

Esses elementos atestam também a familiaridade dos falantes, tratam-se de amigos, vizinhos, namorados, que compartilham de um universo simbólico-cultural próprio, explicitado em trechos como com “as nossas comidas e as nossas cantigas”, ou na constante referência ao N’gola Ritmos e seus integrantes, sem a necessidade de explicação de quem se tratam, pois isso faz parte desse conhecimento comungado por essas pessoas.

A sintaxe transgressora também pode ser flagrada em vários momentos deste trecho: “Você, então, estava pensar era só luta de gapses e bassulas que eu fazia.”; “Ai, não diz só isso, Guilhermina! Você não vê meu coração sofre!”; “Não estou gostar”. A supressão de preposições, como o “que” e o “a” nos exemplos citados é uma marca estilística da sintaxe luandina, e a ela se une o léxico híbrido de palavras do português e do quimbundo, como “Ená, makutu”, além de termos típicos do falar coloquial dos musseques, como “gapses e bassulas”.

Assim, verifica-se uma escrita que traduz intersemioticamente a oralidade, e uma língua literária, predominantemente portuguesa, que hibridiza elementos do quimbundo seja na sintaxe, seja no léxico, resultando, em suma, em mescla e fusão, que, no entendimento de Laura Padilha (2011), dessacraliza o ressacraliza as línguas que servem de base à expressão artística de Luandino Vieira.

No entanto, fazem-se necessárias ainda algumas observações acerca da oralidade na obra de Luandino Vieira. É importante observar que o autor centraliza suas narrativas, e não é diferente com *A vida verdadeira*, nos musseques de Luanda, ou ainda, no caso deste livro, também na região do kuanza. Segundo levantamento de 1971 apresentado por José Carlos Venâncio (1987), apenas 35,2 % dos habitantes dos musseques luandinos eram nascidos em Luanda. Dos que vinha de outras regiões, a maioria provinha do Malange, Kuanza Sul e Kuanza Norte, resultando, assim, em 74% de habitantes dos musseques de Luanda que provinham de outras regiões eram do grupo linguístico Kimbundo (seguidos pelos grupos umbundo e kikongo, os outros grupos juntos somavam 2% apenas). Ao representar a fala desse sujeito luandino, o autor, parece eliminar as diferenças e pluralidades linguísticas da capital angolana, fazendo

emergir as suas personagens de um contexto tendencialmente monolíngue, regularmente escolarizado e de uma cultura urbana e, naturalmente, resultando de um processo transculturativo. A obra de Luandino, em Angola e na literatura africana de língua portuguesa, é expoente da invenção de uma linguagem literária através da qual comunicou mensagens subversivas – uma linguagem literária que emerge de uma linguagem “letrada” e recreativa... (MATA, 2000, p. 4).

Esse contexto monolíngue que emerge de uma cultura letrada deixa entrever uma representação de “angolanidade” centralizada. Isto é, ao escolher Luanda como palco de seus romances, o autor acaba centrando ali uma representação unificadora de nação (sobre a qual ainda tratarei adiante) já no plano linguístico. Luanda sempre foi o centro da colônia portuguesa, o lugar da tomada de decisões, e, terminado o período da colonização portuguesa, também será o centro de poder do MPLA, partido ao qual Luandino estava ligado, o que aponta um atrelamento de sua representação estético-literária a um projeto político-ideológico, pois, foi justamente o apoio majoritário da população luandense que permitiu que esse partido tomasse o poder após a retirada dos portugueses, sobrepujando a rival UNITA.

3.1.4 Musseque Rio

Para compreender as metáforas associadas ao rio Kuanza ao longo da narrativa, e, de forma mais geral, ao próprio elemento água, é preciso investigar a simbiose entre homem e natureza presente no pensamento atávico africano. Para tal, recorro à Hampaté Bâ (2010, p. 173):

Deve-se ter em mente que, de maneira geral, todas as tradições africanas postulam uma visão religiosa do mundo. O universo visível é concebido e sentido como o sinal, a concretização ou o envoltório de um universo invisível e vivo, constituído de forças em perpétuo movimento. No interior dessa vasta unidade cósmica, tudo se liga, tudo é solidário, e o comportamento do homem em relação a si mesmo e em relação ao mundo que o cerca (mundo mineral, vegetal, animal e a sociedade humana) será objeto de uma regulamentação ritual muito precisa cuja forma pode variar segundo as etnias ou regiões.

Dessa forma:

De todas as “Histórias”, a maior e mais significativa é a do próprio Homem, simbiose de todas as “Histórias”, uma vez que, segundo o mito, foi feito com uma parcela de tudo o que existiu antes dele. Todos os reinos da vida (mineral, vegetal e animal) encontram-se nele, conjugados a forças múltiplas e a faculdades superiores. Os ensinamentos referentes ao homem baseiam-se em mitos da cosmogonia, determinando seu lugar e papel no universo e revelando qual deve ser sua relação com O mundo dos vivos e dos mortos. [...] (Nas tradições bambara e peul) Ensina-se qual deve ser seu comportamento frente à natureza, como respeitar-lhe o equilíbrio e não perturbar as forças que a animam, das quais não é mais que o aspecto visível. (HAMPATÉ BÂ, 2010, p. 184)

Os trechos supracitados, retirados do texto “A tradição viva”, fazem referência às tradições da “região de savana ao sul do Saara”, o que engloba uma considerável parcela da África subsaariana, incluindo regiões de Angola. Por isso, apesar de se aprofundar principalmente nas tradições do Mali, seu país de origem, recorrentemente generaliza suas afirmações ao “homem africano”, ou “alma africana”.

Ele demonstra que no pensamento tradicional africano, ou, pelo menos, nas regiões especificadas, há a crença na relação simbiótica entre homem e natureza, uma interpenetração solidária em direção a uma unidade cósmica. Esse homem deve manter o equilíbrio natural e não o perturbar. No texto de Luandino Vieira, há essa fusão entre o homem e os outros reinos da vida reinos da vida, numa relação amistosa e benevolente que alivia as dores físicas e emocionais das personagens:

Pés, mãos e pescoço amarrados numa só corda e o cheiro bom da terra molhada pelo cacimbo da noite entrando pelo nariz, dilatando o peito. O bater cego do cipaio a qualquer movimento. Mas o sol da manhã a beijar-lhe as feições inchadas. (VIEIRA, 1979, p. 26).

Agora Maria, na madrugada que desperta, na madrugada que desperta na rola arrulhando na gaiola do quintal, recorda a longa fita negra da estrada sem fim, os imbondeiros floridos, o capim verde, novo, vergado ao vento, rabos-de-junco e viúvas cantando nos braços dos arbustos [...]. E depois de Calomboloca, a chuva grossa caindo, o cheiro bom da terra molhada entrando nas narinas, os campos verdes do algodão vigiados pela sanzala dos imbondeiros grandes, floridos ainda, sem múcuas pendendo. (VIEIRA, 1979, p. 34)

Vê-se nos trechos acima a conexão dos personagens Domingos e Maria com o reino animal (rola, rabo-de-junco, viúvas), mineral (terra e água) e vegetal (imbondeiros, algodão, capim). Essa relação é marcada sobretudo pelo amor e admiração a essa paisagem que retribui com beleza e consolação. Algo que precisa ainda ser notado no segundo excerto, é o ritmo e a musicalidade poética obtida em trechos como “na madrugada que desperta na rola arrulhando na gaiola do quintal, recorda a longa fita negra da estrada sem fim”, em que a aliteração presente na repetição do som do “r” e “l”, e a assonância da repetição sobretudo das vogais “a” e “o” parecem mimetizar melodia do canto da rola, ou ainda no trecho “o capim verde, novo, vergado ao vento”, em que a repetição do “v” faz eco do som do vento sobre as folhas. Esse recurso poético da melodia e do ritmo adensam o lirismo deste momento da narrativa, mas tem ainda outra função:

(...) a palavra “magia” (...) na África designa unicamente o controle das forças. (...) A magia boa, a dos iniciados e dos “mestres do conhecimento”, visa purificar os homens, os animais e os objetos a fim de repor as forças em ordem. E aqui é decisiva a força da fala. Assim como a fala divina de Maa Ngala animou as forças cósmicas que dormiam, estáticas, em Maa, assim também a fala humana anima, coloca em movimento e suscita as forças que estão estáticas nas coisas. Mas para que a fala produza um efeito total, as palavras devem ser entoadas ritmicamente, porque o movimento precisa de ritmo, estando ele próprio fundamentado no segredo dos números. A fala deve reproduzir o vaivém que é a essência do ritmo. Nas canções rituais e nas fórmulas encantatórias, a fala é, portanto, a materialização da cadência. E se é considerada como tendo o poder de agir sobre os espíritos, é porque sua harmonia cria movimentos, movimentos que geram forças, forças que agem sobre os espíritos que são, por sua vez, as potências da ação. (HAMPATÉ BÂ, 2010, p. 173-174)

A palavra rítmica é mágica porque anima as forças da natureza através do ritmo e do movimento, e por isso também tem poder criador. O mimetismo do ritmo da palavra traduz essas formas da natureza, transformando-as em linguagem poética e subjetivando-as no ato da contemplação humana. Homem e natureza se fundem pelo movimento rítmico. O verbo que suscita melodia, movimento, música, isto é, a palavra poética, é também a palavra mágica, capaz de promover esse profundo enraizamento do homem aos elementos da natureza.

No entanto, de todos os elementos naturais presentes no romance, o que predomina é a água. Ela está presente em diversos momentos do texto, e assume algumas formas distintas, encerrando metáforas de acordo com o momento em que aparece. A principal figura da água é o rio Kuanza, cuja presença permeia toda a narrativa.

É o rio em cuja margem Domingos Xavier nasceu, cresceu, e, depois de adulto, trabalhou. É de essencial importância econômica para Angola e elemento fundamental de sua paisagem. Não obstante, dois estudiosos já explanaram acerca de sua presença em *A vida verdadeira de Domingos Xavier*.

Zamparoni interpreta a imagem do rio como metáfora do movimento político angolano e da própria vida de Domingos Xavier: “nasce pequeno nos planaltos de Huambo (...) onde nascera Domingos, cresce, ora manso, ora furioso, diante das circunstâncias de sua trajetória, como a vida de Domingos” (ZAMPARONI, 1993, p. 176-177).

Para Eneida Cunha a metáfora reside no “embate angolano contra a ação colonial no curso, conturbado, provisoriamente interrompido, mas irremovível, do rio Kuanza” (CUNHA, 2011, p. 111). Dessa forma, a barragem de Cambange, onde se desencadeia a ação da narrativa, simboliza a ação colonial, o rio, a própria nação angolana e seu curso está associado à liberdade e ao porvir.

A alegoria política está no cerne da leitura desses autores, e, de fato, é a metáfora central presente no romance. No entanto, identifiquei diversas nuances da presença do rio na narrativa. Uma delas é a relação mimética da própria estrutura da narrativa com relação ao rio. O fluxo de consciência, o ir e vir da memória das personagens, que por vezes quebra o tempo linear da narrativa, é associado ao fluxo do rio, ao correr de suas águas, como nos trechos “Deslizando como as águas do rio, estas imagens carregam os pensamentos de Domingos Xavier, nascendo no cacimbo do cérebro cansado... (VIEIRA, 1979, p. 25); “Pensamentos corriam como as águas do Kuanza amado.” (VIEIRA, 1979, p. 26).

Além disso, a fusão entre Domingos e o Kuanza se torna evidente, pois o rio acompanha a vida do personagem, e aparece como paisagem que emoldura seus momentos mais importantes, não só seus, mas de seu povo:

E o rio, o largo Kuanza que lhe viu nascer, lá em cima, no planalto, ainda fio de água, ainda criança ruidosa, e que ele conheceu depois, largo e calmo, poderoso, em direção ao mar. A ali onde Maria e as mulheres do povo lavam, nas pedras, furioso, irritado do estreitamento dos morros, dos cotovelos de granito que há séculos atacava, rugindo sua fúria nos rápidos, se desfazendo em espuma, mais manso, correndo na Muxima. (VIEIRA, 1979, p. 26)

Sua presença, em geral, é amistosa e prazerosa, trazendo consolo para as dores físicas e psicológicas principalmente de Domingos Xavier. Mesmo o elemento água, quando surge, remete ao rio e surte esse efeito

Como o sono chegando e vencendo tudo, tudo, até o cansaço e a vontade grande de ficar acordado, pensar. Mas o sono era como o Kuanza, nada lhe resistia. Deitado, se deixou boiar no seu rio de criança, do planalto, que lhe tinha visto nascer. (VIEIRA, 1979, p. 27).

Quando o trovão rasgou o céu da cidade e a grande chuva começou a cair, Domingos Xavier acordou assustado. Deitado de barriga, sentindo tudo molhado, gemeu com as dores que lhe percorriam no corpo, tentou apalpar com os dedos grossos os lábios inchados. A dor foi tão grande que sentiu a cabeça cair e bater contra o chão molhado. Lá fora, a chuva saía em bâtegas fortes em cima do musseque e na terra vermelha se levantava aquele cheiro bom que lhe refrescava os pulmões. Depois, o bater sereno da chuva no quintal mergulhou-lhe novamente na sonolência, sentia os rios de água crescerem debaixo do seu corpo, por toda a cela, correrem por todo o musseque, se transformando em largas e fortes águas no caminho do grande rio, lá mais para baixo. (VIEIRA, 1979, p. 71)

O rio, e, por extensão, a água, faz-se um com Domingos Xavier, e com o povo angolano. Ele encerra a alegoria da nação angolana identificada com o movimento de libertação. Essa relação já foi apontada por Zamparoni (1993, p. 177)

O Kuanza como Domingos e o movimento político cresce paulatinamente ao longo de seu percurso, recebendo várias contribuições – individualmente pequenas – as quais avolumam o caudal que, com destemor, enfrenta os obstáculos com os quais se depara em sua trajetória.

Mais uma vez, flagra-se uma similitude entre o rio e a estrutura romanesca apresentada anteriormente. Tal como os afluentes que desembocam no rio são as narrativas que confluem para uma maior que as une, a de Domingos Xavier, e, além disso, as ações individuais de cada personagem contribuem para o bem coletivo: o fortalecimento do movimento político revolucionário. Portanto, o rio, ou a água, surge como algo que, ainda que se tente deter seu rumo, é imparável, invencível, e em algum momento transborda violentamente, como a vontade do povo angolano, ou sua raiva guardada diante dos anos de opressão e que enfim se libertará por meio da luta armada: “Mas o sono era como o kuanza, nada lhe resistia”. (VIEIRA, 1979, p. 27). Já se encaminhando para o final da narrativa, a presença furiosa das águas se insinua de

maneira ainda mais insistente, sobretudo na emblemática cena da tempestade que cai sobre Luanda, cujos testemunhos de Maria e Domingos são conhecidos pelo leitor, gerando uma densa reflexão sobre o desvio do curso normal do rio para facilitar a urbanização. E, como num momento de fúria da natureza em desequilíbrio, as águas arremetem contra a cidade e seus habitantes

A chuva em grandes pingos rápidos começou cair cortinas grossas e nada se distinguia, mesmo a um metro. Num de repente ruas asfaltadas viraram caudalosos rios e pouco tempo que passou as águas começaram a virar vermelhas, sinal de que as areias soltas dos Mussesques vinham por aí abaixo nas enxurradas. (...) Depois, quando a chuva parecia ir querer parar e as ruas pareciam eram rios, saiu um vento forte que beridou as águas, mas destapou cubatas, arrancou árvores e ramos e arrastou meninos (...) (VIEIRA, 1979, p. 62)

Lá em baixo o Kuanza rugia, zangado, adivinhando a boca de betão que esperava para lhe engolir, obrigando-lhe a furar o morro num caminho de poucas centenas de metros, substituindo o leito milenário que tinha cavado, por suas águas, na rocha dura ou nas areias quentes (...). O cotovelo onde o Kuanza se afinava nos últimos gritos, correndo indomáveis entre rochas desde o planalto onde nascia, morrera. E lá em cima, nos morros, casas de alumínio e de cimento, barracões e escritórios, centrais elétricas de potentes díseis fumegantes, escaneavam ferozes do colosso desviado. (VIEIRA, 1979, p. 71 – 72).

Depois, os efeitos da tempestade são revelados: ruas esburacadas, árvores arrancadas, automóveis carregados pela água. Nos musseques, um menino morreu arrastado pela fúria das águas, outro eletrocutado por um raio. Essas mortes de pobres são invisibilizadas pelos jornais, mas, mais uma vez, afirma-se a solidariedade do povo, que ajuda a sepultar os mortos, a reconstruir as cubatas e “continuam teimosamente a viver”.

Essa fúria das águas, que surge na segunda metade da narrativa, além de denotar essa natureza indomável que se rebela contra qualquer tentativa de desvio de seu curso natural, também revela a revolta subterrânea do povo angolano, cuja rota natural de sua história e cultura também sofre violências e tentativas de obstrução pelo colonialismo português (identificado ao processo de urbanização). Portanto, também está relacionada a à transformação e à esperança no porvir, que virá com a revolução e a descolonização. Assim como o rio teima em seguir seu curso, mesmo com tantas barragens e desvios, também o povo miserável dos musseques insiste em viver. Assim como o Kuanza, também “o musseque resiste” (VIEIRA, 1978, p. 85). O povo angolano na narrativa de Luandino é o povo dos musseques, lá cresce a resistência e a promessa de mudança. Musseque, como o rio, é a transformação, o devir utópico. O musseque é o rio: musseque rio.

É esse rio prenunciador das boas transformações que leva, mansamente, Domingos Xavier para sua nova vida, após a morte para a antiga, repleta de dores e angústias:

Lá fora tinha estrelas sobre a paisagem quente, um vento fresco corria por cima da noite e trazia a mensagem da vida para dentro dos muros. Domingos Xavier não ia

trair essa vida. Pensou ainda, se sentindo muito longe, boiando nas águas verdes do rio que lhe vira nascer e que corria levando-lhe ao mar. As pernas boiavam partidas, os braços caíam livremente e a água corria de seus olhos, rio abaixo. (VIEIRA, 1979, p. 76)

Há, entretanto, um outro sentido subjacente à presença constante da água na narrativa, que está relacionada à certa predominância do elemento feminino. Na sessão em que deslindei a estrutura do romance, foi dito que Maria divide o protagonismo com seu marido. Este último nomeia o romance e encerra em si sua alegoria nacional (sobre a qual falarei no próximo tópico), no entanto Maria é uma personagem tão fundamental quanto ele, que também confronta o sistema colonial buscando elucidar a injustiça de que o marido (e, metonimicamente, o seu povo) é vítima. Ela percorre uma jornada própria de resistência, força e coragem, sempre com seu filho, o miúdo Bastião, nas costas, e seu sofrimento só se agrava ao saber que, com a morte do marido, precisará criar essa criança sozinha. E, assim como há uma rede de solidariedade revolucionária predominantemente masculina, a solidariedade feminina também cerca Maria:

Na noite que caiu, com a carrinha a rodar na estrada, só os gritos de Maria e o choro de miúdo Sebastião se ouviram em cima do silêncio do povo acordado. Depois as mulheres rodearam Maria, alguém pegou o Bastião no colo, calou o mona. (VIEIRA, 1979, p. 25)

Se Maria não tinha sua amiga no Sambizanga, como ia fazer então, com Sebastião ainda miúdo, perdida nessa cidade desconhecida? Se não fosse essa ajuda como resistir o povo? (VIEIRA, 1979, p. 28).

Uma moça pegara miúdo Bastião, limpava a cara do mona na ponta do pano. Todos tentaram acalmar a dor da desconhecida, a pobre sofria, via-se muito bem. (VIEIRA, p. 1979, p. 83)

E chorava, gritava. Vozes amigas de mulheres envelhecidas falavam que no Porto Alexandre estava longe, mas era melhor que prisão. (VIEIRA, 1979, p. 84)

Muitas vozes calaram, as razões ficaram suspensas, vozes de mães é que insistiam ainda. E lhe limpavam o pano, ajudaram mesmo a pôr o mona nas costas, e ficaram tristes a contar os casos daquela irmã que tinha saído no areal soluçando, lamentando seu homem, o seu companheiro. (VIEIRA, 1979, p. 84)

Como se pode ver, existe uma afirmação da feminilidade no romance, potencializada pela predominância do elemento água na narrativa, sobretudo da água doce do rio Kuanza, isso porque, na tradição religiosa angolana, a *nkisi* Kisimbi é a divindade das águas doces. Popularmente conhecida nas religiões afro-brasileiras como Oxum, essa iniquissi é geralmente associada a maternidade e a fertilidade. Essa mãe/esposa que sofre em busca do marido martirizado encontra ainda homologia nas figuras homônimas bíblicas, seja Maria, mãe de Jesus, seja Maria Madalena, segundo alguns evangelhos apócrifos e interpretações bíblicas de grupos gnósticos, sua esposa. Essa relação entre o romance de Luandino Vieira e o messianismo bíblico será melhor desenvolvida no tópico a seguir.

3.1.5 Alegoria nacional: o *tellus* e o *télos*

Além da via mística calcada na ancestralidade africana, é possível também relacionar *A vida verdadeira* ao misticismo cristão. Nesse aspecto, Eneida Leal Cunha (2011, p. 108) afirma

A “vida verdadeira” de Domingos Xavier é a reescrita do mito da bela morte, adaptado às circunstâncias da luta africana daquele momento, para a qual a façanha heroica principal é o silêncio. Mas é também a reescrita do mito sacrificial e de redenção impregnado no imaginário cristão, aquela morte no terceiro dia.

Assim, Domingos Xavier aproxima-se de Jesus Cristo, visto que, após ser imolado, o personagem renasce, em meio a uma festa, para “sua vida de verdade no coração do povo angolano” (Vieira, 1979, p. 94). O personagem assume caráter coletivo, como mártir e símbolo da violência sofrida pelo povo angolano. Sua morte traz a marca indelével dessa violência, que, por sua vez, impele o povo à luta. Trata-se, como afirma Inocência Mata (2008), de uma representação de “nação angolana”, unificando-a na figura desse herói proletário que se sacrifica “pelo bem de seu povo e de sua terra” (Vieira, 1979, p. 94), ligado à militância do contra poder do colonialismo que viria a se tornar o poder instituído após o fim da guerra. Dessa forma, a trajetória de Domingos aponta para a construção alegórica que suscita uma significação coletiva, inscrita em um projeto totalizante de nação.

Nessa leitura, Maria também assume significação coletiva. Tanto quando relacionada à inquisição de Kisimbe quanto à Maria bíblica, ela assume o caráter da grande mãe. Tratando da simbologia da maternidade na escrita africana pós-colonial, mas especificamente na narrativa de Mia Couto, afirma Owen (2012, p. 221)

Celeste Frase Delgado teve já oportunidade de notar, relativamente a maternidade no nacionalismo queniano que a idealização nacionalista da terra mãe como origem, como a forma mãe virginal, assim como a presença plena “por trás da escrita”, “always threatens slippage into the reproductive practices of women in Kenya” (DELGADO, 1997: 132). (...) Assim sendo, o sentimento de nacionalidade pós-colonial que evoca esta origem primeira, repousa “not upon the ‘fiction of pure present’, but a fiction of a purified future: na imaginary of fertility” (DELGADO, 1997: 133). (...) é a história reprodutiva da hibridéz que, mais do que a pureza racial, motiva para Couto a ficção nacional da ‘futuridade’ nos contextos lusófono e pós-colonial; contudo, a ênfase permanece, apesar de tudo, na fertilidade materna.

Em Luandino, a ficção da “futuridade” ligada ao imaginário da fertilidade feminina é motivada pelo devir da descolonização e da revolução comunista. A esse respeito, afirma Eneida Leal Cunha (2011, p. 104)

a ideia de revolução, para o marxismo, pressupõe o conhecimento racional da sociedade presente, uma consciência acerca do vivido e, ao mesmo tempo, uma

possibilidade de antecipar, a partir de uma teoria ou uma filosofia da história, uma sociedade futura.

Assim, o olhar para o futuro, em *A vida verdadeira*, corresponde a esse “desenho de um devir”, nas palavras de Castoriadis, que visa direcionar a sociedade para um projeto utópico de nação, definindo como tólos, isto é, como finalidade da história, a libertação de Angola do jugo colonial, que, na orientação ideológica do MPLA, está associada à revolução marxista. Daí também a ênfase do renascimento para “outra vida” de Domingos e da nação angolana.

Cabem aqui alguns esclarecimentos. Primeiramente, entendo alegoria no sentido proposto por Jameson (1986), isto é, de uma narrativa de um destino individual que representa a situação coletiva, ou seja, histórica e sócio política da nação.

Em segundo, minha leitura alegórica do romance de Luandino Vieira segue de perto os conceitos teóricos e procedimentos metodológicos propostos por Ismail Xavier sobretudo em seus livros *Sertão Mar e Alegorias do subdesenvolvimento*, no qual analisa a fundo filmes como *Deus e o Diabo na terra do sol* de Glauber Rocha. Assim, sua leitura procura demonstrar como a obra de Glauber sintetiza uma concepção messiânica de revolução muito presente na esquerda latino-americana, e terceiro mundista em geral, dos anos 60. Nesse sentido, é imprescindível compreender que essa concepção messiânica de revolução está ligada a uma compreensão teleológica da história

Meu universo é o das narrativas, terreno em que a teleologia se afirma como forma particular de organizar o tempo; ou seja, aquela em que a sucessão dos fatos ganha sentido a partir de um ponto de desenlace que define cada momento anterior como etapa necessária para atingir o *telos* (fim), coroamento orgânico de todo um processo. (XAVIER, 2012, p. 34).

Portanto, Ismail Xavier considera o filme de Glauber Rocha uma “alegoria nacionalista teleológica de inflexão marxista” (STAM, 2013, p. 316), e o mar, como tólos, significa a salvação, a esperança de um futuro melhor – a revolução. O filme, portanto, encena uma leitura histórica e um projeto utópico de feições universalizantes. Em *Deus e o Diabo*, o mar, e suas significações figurativas, é o devir do sertão, daí o refrão que, em tom profético, se repete na fala do Santo Sebastião e na voz do cantador: “O sertão vai virar mar, e o mar vai virar sertão”.

Trazendo essas ideias para minha interpretação de *A vida verdadeira de Domingos Xavier*, compreendo que aqui é o rio, ou o elemento aquoso em geral, símbolo de transformação, maternidade, fertilidade e futuridade, que representa o tólos na narrativa de Luandino. Sendo o rio também o principal elemento que consagra na narrativa a simbiose mágica entre homem e natureza, ele remete à força telúrica, ao mito nacionalista da Terra mãe. Em *A vida verdadeira de Domingos Xavier*, o *telos* e o *tellus* se encontram, unem-se e mesclam-se em uma alegoria utópica e revolucionária.

A força telúrica, entendida como significação maior da angolanidade, ancora-se em seu emblema místico. Isso porque, se em Glauber Rocha, aponta Xavier, convivem Marx e a Bíblia em uma pedagogia das certezas, em Luandino, além desses dois elementos, insere-se também o misticismo ancestral angolano. A esse respeito, afirma Moraes (2012, p. 348)

Em certa medida, podemos pensar que, na configuração desse plano mítico, o romance escapa a estética naturalista; por outro lado, podemos notar que se trata de propor uma verdade maior: a inevitabilidade e grandiosidade da revolução. Ou seja: a ficção se faz ainda assim um veículo da “verdade” a ela exterior, verdade essa proclamada pelos revolucionários, aproximando-se da propaganda. A ênfase na referencialidade e a função didática (o narrador não se imiscui de explicar sua mensagem mítico-revolucionária), apontadas por Rita Chaves, concorrem, portanto, para um controle do ficcional. Apenas à medida em que servir à nação angolana, no caso, aos desígnios da revolução, a ficção parece ter valor e interesse.

É importante ter em vista que as alegorias de que falo acima estão inseridas em um contexto histórico específico, pois

o nacionalismo foi uma noção norteadora, em termos políticos e culturais, nos anos 1950 e 1960; (...) nesse momento, o pensamento anticolonialista articulou economia, política e cultura, para explicar os problemas-chave dos países terceiromundistas; (...) os projetos culturais nacionalistas, em países como o Brasil (e, eu acrescentaria, na década seguinte, nos países africanos recém-libertos de Portugal), tomaram a dialética da afirmação do si por meio da “negação do outro” como um aspecto essencial da sua luta (...) (Carelli, 2014, p. 11).

Não se trata aqui, portanto, de reafirmar o axioma totalizante de Fredric Jameson (1986, p. 69), de que “Todos os textos do terceiro mundo são necessariamente (...) alegorias nacionais”¹⁹, alegorias essas que recairiam na experiência do colonialismo e imperialismo, sendo essa, para Jameson, a definição de Terceiro Mundo. Esta visão já foi duramente criticada por Aijaz Ahmad, que aponta que tal generalização peca, primeiramente, em colocar sob a mesma denominação de “Terceiro Mundo”, nações africanas, asiáticas e latino americanas com histórias e temporalidades de colonização muito distintas. Por outro lado, também falha ao fazer tal postulação generalizante baseado apenas naqueles textos “terceiro mundistas” disponíveis nas línguas que os críticos europeus e norte americanos normalmente dominam, ignorando tradições literárias riquíssimas escritas em línguas como bengali, híndi, tâmil, telegum, entre outros, apenas na Índia, por exemplo. Tais assertivas levam o ensaísta indiano a apontar tal generalização feita por Jameson como um “reducionismo completamente positivista” (Ahmad, 2002, p. 84) e que sua teoria “estará construindo tipos ideais, à maneira weberiana” (Ahmad, 2002, p. 85).

Por isso, chamo a atenção para o fato de Luandino Vieira (tal como Glauber Rocha, também aqui evocado) é um autor terceiro-mundista que compartilhava de uma determinada

¹⁹ Traduzido do original: “All third-world texts are necessarily, (...), national allegories (...)”

visão de mundo em um determinado período histórico, lançando seu olhar sobre a realidade específica de seu país, mas participando de um contexto político global de imperialismo, colonialismo e neocolonialismo que procurava combater. Essas concepções, se levadas a escrutínio, são hoje plenamente questionáveis. Robert Stam (2013) aponta algumas contradições dos projetos nacionais unitários dos quais os cineastas e, adiciono aqui, escritores, terceiro-mundistas percebiam-se como parte, levantando questões como: 1 - a camuflagem da pluralidade étnica de alguns estados-nação; 2 - a falta de critérios para se estabelecer o que realmente pode ser considerado “tradição nacional”; 3 - a homogeneização das diferenças geográficas, sexuais, religiosas, etc. existentes nos países de Terceiro Mundo; 4 - a natureza ilusória e quimérica da suposta “essência” nacional, buscada muitas vezes no passado, e, por fim, 5 -

Os pesquisadores têm enfatizado as maneiras como a identidade nacional é mediada, textualizada, construída e “imaginada” da mesma forma como as tradições valorizadas pelo nacionalismo são “inventadas”. A nação, como um filme, é uma “imagem projetada”, em parte fantasmática por natureza. Qualquer definição de nacionalismo cinematográfico, portanto, deve entender a nacionalidade como sendo, em parte, discursiva e intertextual por natureza, deve levar em consideração a classe e o gênero, deve reconhecer a diferença racial e a heterogeneidade cultural e deve ser dinâmica, percebendo “a nação” como um construto imaginário, diferencial e em desenvolvimento, e não como uma essência originária. (STAM, 2013, p. 318).

Algumas dessas críticas são apontadas por Eneida Leal Cunha em sua leitura da novela luandina:

Outras implicações da perspectiva revolucionária e marxista na fundação do Estado nacional angolano podem ser lidas, na bela narrativa de Luandino Vieira, na convergência de dois aspectos cruciais: por um lado, mas ideias de “vida nova”, de “homem novo” e de “vida verdadeira”; por outro e incontornavelmente como sua consequência, no silêncio desse relato emblemático acerca das vivências socioculturais específicas e ancestrais, das populações africanas reunidas naquele território. (CUNHA, 2011, p. 110)

Em que pese a diferença de valor que se possa atribuir ao “homem civilizado”, alvo do discurso e da estratégia assimilacionista da dominação colonial, e ao “homem novo”, que está no horizonte socialista da emancipação e autonomia, em ambos prevalece a perspectiva teleológica ou a mesma noção moderna de evolução e progresso. Essa comum projeção das subjetividades no futuro igualmente recusa, como obscurantistas, as práticas e valores culturais tradicionais africanas (CUNHA, 2011, p. 111)

Se no campo literário, através de obras e leituras críticas, a angolanidade hoje é concebida e narrada em perspectiva cultural e identitária, como uma continuidade radicada na ancestralidade africana, o Estado-nação angolano, imaginado pela geração de Luandino e instituído na década de 1970, teve matriz representacional e ideológica bem diversa. Por seu caráter predominantemente político-programático ou marxista-revolucionário, as imagens e os discursos da angolanidade que deram sustentação ao novo Estado independente não podiam se constituir como continuidade entre passado e presente ou a partir do valor da origem, mas sim a partir de uma visão de futuro e da nova sociedade a construir. (CUNHA, 2011, p. 112-113)

À parte de sua extensão, pelo que peço desculpas, as citações acima são necessárias porque esclarecedoras de um projeto político subjacente à alegoria centralizadora de nação presente em *A vida verdadeira*. Por mais que a “angolanidade” que remete à ancestralidade das narrativas orais e do pensamento mágico africanos deem uma contorno cósmico à revolução buscada, paradoxalmente, essa idealização da revolução se dá também pelo apagamento de alguns desses elementos ancestrais, sobretudo da diversidade étnica e linguística existente em Angola, concentrando a representação de seu povo e da organização da resistência anticolonial em “figuras urbanas confinadas aos musseques de Luanda ou trabalhadores no empreendimento colonial” (CUNHA, 2011, p. 112), em geral, complemento, membros do grupo étnico-linguístico quimbundo, excluindo, assim, diversos outros angolanos, membros de outras etnias, falantes de outras línguas, moradores de outras regiões e adeptos de outros modos de vida, inclusive menos assimilados pela empresa civilizatória colonial.

Esse mito do “homem renascido para sua verdadeira vida” parece procurar centralizar uma representação hegemônica do homem angolano, unir e solidarizar o povo em torno dessa representação e assim aplainar as diferenças, tensões e rivalidades existentes entre as etnias e grupos linguísticos que habitam as várias regiões de Angola. Tais disputas, ao longo da guerra anticolonial, assumirão a pecha de “tribalismo”, espectro prenunciador de rupturas e revoltas internas no MPLA.

Essa alegoria nacional presente na narrativa de Luandino Vieira, decorre, como já foi dito, de uma visão utópica e idealizada de uma sociedade revolucionária vindoura, que será apropriada como projeto político pelo aparato burocrático que se instalará com o a retiradas do colono do território angolano. Seus apagamentos ficam mais evidentes quando o contrastamos com outro escritor, cujas publicações são um pouco posteriores, mas que pertenceu à mesma geração de Luandino Vieira, tendo sido também partidário e guerrilheiro de MPLA, trata-se de Pepetela.

Em pelo menos duas obras, *Mayombe* (1980 [2013]) e *A geração da utopia* (1992 [2013]), ele evidencia essas rupturas no interior do MPLA. Na primeira, que ainda traz uma visão idealizada da guerrilha e seus participantes, as diferenças tribais causam constantes alterações entre os guerrilheiros, criando um clima de tensão crescente na base militar. As relações de amizade, admiração, respeito e apoio a este ou aquele líder são irremediavelmente traspassadas pelas identificações e rivalidades existentes entre as diferentes etnias dos membros do grupo.

Já em *A geração da utopia*, o tom utópico é substituído pela amargura do desencanto diante do que a Angola libertada se tornou, sobretudo após o fim da guerra fria e a abertura do

país ao capitalismo de livre mercado. Além de “tematizar a impossibilidade do projeto revolucionário de auscultar e, principalmente, dialogar com as expectativas das populações mobilizadas para o esforço da luta para a libertação” (CUNHA, 2011, p. 113), ele também evidencia as rivalidades tribais intensas durante a guerrilha, referindo-se inclusive à revolta que se seguiu após a independência por este motivo, violentamente sufocada pelo governo.

Mesmo a questão de gênero pode ser abordada aqui. Por mais que haja momentos de questionamento do patriarcalismo e que Maria assuma protagonismo e encete uma importante metáfora na narrativa, essa personagem ainda fica encerrada no estereótipo de maternidade e fertilidade associada ao elemento feminino. Hilary Owen (2012) opõe a essa visão masculina acerca do elemento feminino à representação feminina escrita por uma mulher, no conto “As cicatrizes do amor” (2007), de Paulina Chiziane, no qual o estereótipo de mãe é quebrado por meio do relato de uma mulher que, em um momento de desespero, tentou matar a própria filha recém-nascida.

O hibridismo entre português e línguas nacionais (quimbundo, no caso de Luandino) remete, ainda, ao projeto luso-tropicalista de Salazar, endossado por intelectuais como Gilberto Freyre, de romantização da miscigenação entre o colonizador (necessariamente o pai, o elemento ativo, o que fecunda) e a colonizada (a mãe, passiva, engravidada), apagando a violência sexual inerente a esse processo. No caso da criação de uma língua literária híbrida, é a língua portuguesa quem assume o papel da fêmea a ser fecundada pelo escritor, mantendo assim o feminino sempre no lugar da passividade. Trata-se ainda, portanto, de um olhar masculino que sobredetermina a representação da mulher na narrativa nacional.

3.2 SAMBIZANGA

Seguindo as proposições metodológicas apresentadas no subcapítulo “Adaptação”, cabe aqui o questionamento acerca das escolhas de uma cineasta ao adaptar uma determinada obra literária.

Tendo isso em vista, pergunto: por que Sarah Maldoror adaptou *A vida verdadeira de Domingos Xavier*, de José Luandino Vieira? Quando questionada acerca do que a teria impulsionado a filmar a luta pela independência angolana, em entrevista de 2008 para o *Novo Jornal*, a cineasta responde:

Ter conhecido o Mário (Pinto de Andrade) foi importante porque antes não tinha contato com essa realidade. Quando voltei de Moscovo, falava-se imenso da guerra do Vietname, mas nunca das lutas africanas. Então pensei “vou fazer um filme”. (NOVO JORNAL, 2008, p. 14).

Dessa forma, um dos motivos que levaram Sarah Maldoror a fazer um filme que retrate a luta colonial angolana é a necessidade de divulgar para o ocidente essa realidade pouco vista e pouco falada na Europa. A escolha pela adaptação de uma novela literária evidencia a opção pela narrativa ficcional “penso que todo filme só funciona se tem uma história” (NOVO JORNAL, 2008, p. 15). Há outros assuntos levantados nessa entrevista que precisam ser levados em conta.

O primeiro incide sobre momento em que a novela foi escrita e o contraste com o momento de produção do filme. Embora não tão distantes temporalmente, uma década os separam, logo, *Sambizanga* já se insere em outro contexto da luta pela descolonização, como podemos observar no trecho a seguir

Gravou o conhecido filme *Sambizanga* em 1972, numa altura em que as divergências entre o Mário Pinto Andrade e Agostinho Neto já eram claras. Há quem diga que esta obra é um olhar para trás, até 1961, mostrando um MPLA supostamente melhor e mais idealista. Concorda?

Independentemente do filme: no início dos movimentos de libertação ninguém era o chefe. Era um grupo de ideias a que pertenciam gente como Viriato [da Cruz], Lucio Lara, Marcelino [dos Santos]. Era uma luta de todas as colônias portuguesas com o objetivo único da independência. (...) Mas a fraqueza do MPLA foi a questão de “tu é mestiço, tu não és mestiço”. A fraqueza de não ter dito, como Barak Obama que “todos juntos podemos trabalhar”, talvez por isso essa interpretação de um filme sobre um tempo mais “idealista”. (NOVO JORNAL, 1998, p. 15)

Isto é, como apontam entrevistador e entrevistada, diferente do momento em que Luandino Vieira escreve *A Vida verdadeira*, no início da década de setenta o MPLA dava sinais de crise e rupturas em seu interior (sobretudo entre Mário Pinto Andrade e Agostinho Neto, futuro primeiro presidente de Angola). Sinais de esfacelamento, exaustão e afastamento das expectativas populares, que, enfim, culminariam com a instauração do Estado nacional, em 1975, de caráter fortemente autoritário e militarizado. Daí, ao ver da própria cineasta, a possibilidade de interpretação do filme como uma apresentação a realidade angolana pela lente de um tempo mais “idealista”, isto é, 1961, ano do início da luta armada, alcançando isso pelo prisma desse livro de um autor fundamental daquela geração utópica.

Vale a pena destacar que Maldoror imputa como a grande falha do MPLA a segregação racial dentro do movimento, sobretudo contra os mestiços. O romance de Luandino, por sua vez, apesar de ter protagonistas e personagens em sua maioria negros e denunciar em vários momentos o racismo sofrido pelo sujeito africano no sistema colonial, busca também incluir o branco como parte integrante e legítima da luta pela descolonização, e o faz por meio do personagem Silvestre, engenheiro branco, chefe e amigo de Domingos e militante da luta pela descolonização. Apesar de ser o único branco que está “do lado do povo” na narrativa, sua presença é ressaltada também pelos discursos de Mussunda, sobretudo quando este diz que a verdadeira luta não é do negro contra o branco, e sim do pobre contra o rico.

Outro elemento a ser pontuado nessa entrevista é a importância da personagem feminina no filme, que está ligado também à representação que a cineasta faz da participação da mulher na luta revolucionária. Ao ser perguntada se *Sambizanga* assume um viés feminista, Sarah Maldoror responde: “O filme mostra que as mulheres também participaram da luta. Mulheres com os filhos nos braços, que lhes tinham que explicar por que é que o pai partiu, quais os riscos e a própria realidade” (NOVO JORNAL, 1998, p.). Dessa forma, a escolha pela novela de Luandino se pauta também pela presença dessa personagem feminina que carrega consigo a representação do papel da mulher na luta pela descolonização que a cineasta pretendia abordar.

Assim, elencam-se três principais razões: contar uma história das lutas pela descolonização africana, nesse caso da luta de Angola; remeter ao início dessa luta, assumindo um viés mais idealista e talvez apontando erros posteriores em que o partido incorreu; levar esse relato ao ocidente para que se tomasse conhecimento do que acontecia ali; mostrar a participação das mulheres nessa luta.

Esses elementos guiarão minha análise fílmica, que buscará estratégias utilizadas para a tradução de uma linguagem para outra.

Além deles, porém, cabe também partir da trajetória inicial da cineasta guadalupense para auxiliar a jogar luz sobre seu primeiro longa de ficção. Tal trajetória é sintetizada por Piçarra (2015, p. 182):

Com uma bolsa de cinema dada pela URSS, entre 1961 e 1962 estudou no Instituto Nacional de Cinematografia da União Soviética, em Moscovo, onde teve como professores Serguei Guerassimov (1906-85) e Mark Donskoi (1901-81) e conheceu Ousmane Sembène (1923-2007).

Foi com grande proximidade, e através da influência de Mário Pinto de Andrade (1928-90), de quem foi companheira, que acompanhou os primórdios do MPLA – de que o poeta foi um dos fundadores em 1952 e que presidiu entre 1960-62 – durante o início da luta armada em Angola.

Após uma passagem por Marrocos, e iniciando uma carreira que fez dela a matriarca do cinema africano, Maldoror foi assistente de realização de Gillo Pontecorvo no aclamado *A batalha de Argel* (1966), que, entre outros prêmios, ganhou o Leão de Ouro no Festival de Cinema de Veneza.

A pesquisadora lusitana aponta acima três importantes informações que serão fundamentais em nosso texto: o estudo cinematográfico na antiga URSS, a militância no MPLA e o trabalho com Gillo Pontecorvo em *A batalha de Argel*. Sobre o primeiro fato, ainda na entrevista de 1998, Maldoror afirma: “tinha a ideia de que a União Soviética era o paraíso, mas quando lá cheguei, descobri o racismo” (NOVO JORNAL, 1998, p. 14). Ainda assim, resolveu concluir o curso de cinema com uma bolsa de estudos. Não obstante, tal como seus colegas do MPLA da época, ela afirma que naquele momento era comunista (com certa ironia, tendo em

vista que essa afirmação, na entrevista, é seguida de risos, no entanto, não revela qual seu posicionamento político no momento em que a entrevista foi realizada). [Por mais que denuncie a realidade do racismo vivida na URSS, tomou lições de cinema com respeitados cineastas daquele país, portanto, considerarei as relações estéticas e ideológicas entre *Sambizanga* e o cinema soviético. E isso se soma à militância no MPLA, partido que, antes e depois de tomar o poder, recebia apoio deste país.

Por fim, o trabalho com Gillo Pontecorvo também pode ser bastante revelador. Primeiramente por apontar para possíveis relações entre o cinema de Maldoror e o cinema político italiano, cujas raízes estão fincadas no movimento neorrealista surgido neste país em meados dos anos 40 do século XX, por outro lado, abre o diálogo também com o chamado cinema do terceiro mundo, movimento cinematográfico da década de 60 que teve como figuras proeminentes o brasileiro Glauber Rocha, o argentino Fernando Solanas, ente outros.

Dessa forma, estabeleço algumas principais diretrizes que me guiarão em minha análise fílmica.

3.2.1 A narração Fílmica

No tópico 3.1.2 analisei alguns aspectos narratológicos de *A vida verdadeira de Domingos Xavier*, apresentei o foco narrativo e um resumo do enredo da novela capítulo por capítulo, levando em consideração, inclusive, os recuos no tempo narrativo, ou *flashbacks*, que faz com que os fatos não sejam apresentados cronologicamente na narrativa, e sim, muitas vezes, por meio de memórias de personagens. Importante lembrar que essas memórias surgem na voz do narrador por meio do discurso indireto livre, técnica amplamente utilizada no romance.

Assim, também iniciarei a análise fílmica por meio do escrutínio de sua narrativa, compreendendo não somente a distribuição das informações ao longo do enredo, mas sobretudo a escolha do foco narrativo, que consiste no ponto de vista de onde emanam os fatos da narrativa, o ponto de vista do narrador.

Tendo isso em vista, iniciarei por uma segmentação da narrativa do filme, visando sobremaneira a apresentação dos acontecimentos do enredo e as relações causais existente entre eles.

1. Beira do rio:
 - a. homens trabalhando na barragem,
 - b. diálogos de Domingos e Silvestre e Domingos Timóteo.

C. Créditos iniciais: o rio como imagem de fundo

2. Sanzala:

a. Domingos em casa Maria e o filho.

b. Domingos vai ao quarto de Timóteo e leva o manifesto da libertação nacional que é lido em voz alta.

3. Domingos é capturado. Alternância; planos de Maria sendo consolada pelas mulheres e Domingos sendo transportado e espancado no carro da polícia.

4. Musseque de Luanda/ Sanzala: alternância de planos – transporte e chegada de Domingos/ Miúdo Zito jogando peteca com outras crianças/ partida de Maria/ rostos dos outros habitantes do musseque e de Zito observando a chegada do prisioneiro/ Zito vai até vavô Petelo contar que chegou um novo prisioneiro.

5. Área urbana Luanda:

a. Miúdo Zito e Petelo vão ao trabalho de Xico Kafundanga e não o encontram.

b. Eles aguardam sua chegada enquanto pescam.

c. Xico Almoça com Petelo e Zito que o informam sobre a chegada do novo prisioneiro

6. Estrada: Maria parte para a cidade em busca de notícias de Domingos.

7. Luanda.

a. Xico vai a casa de Miguel e Bebiana.

b. Bebiana e Xico caminham na praia até a casa de Vavô Vicente onde encontram Miguel.

c. Xico informa Miguel acerca da chegada do novo prisioneiro.

8. Continuação da caminhada de Maria. Maria passa por diversas aldeias. Chega à polícia local para falar com o secretário. Diálogo com cipaio.

9. Maria toma o ônibus para Luanda – Alternância de planos de Domingos na prisão e Maria no ônibus.

10. Musseque em Luanda. Maria chega em Luanda e se hospeda na casa de Mama Tete. Maria chora e Mama Tete a consola.

11. Luanda.

a. Maria vai ao posto de polícia acompanhada pelo filho de mama Tete.

b. Conversa com secretário, não recebe notícias do marido e segue para outro posto.

c. Alternância de planos. Maria é expulsa da delegacia da PIDE/ Domingos na prisão.

12.

a. Miguel pega carona em um caminhão

b. Mussunda dá lições de alfaiataria e política a seus aprendizes

- b. Miguel chega e dá notícias do novo prisioneiro. Mussunda manda-o em uma missão
- 13. Delegacia: Domingos é interrogado e espancado.
- 14. Sanzala dos trabalhadores da barragem: Miguel conversa com a mãe de Sousinha.
- 15. Delegacia.
 - a. Domingos deitado na cela com o rosto desfigurado recebe um bilhete de Timóteo.
 - b. Alternância de planos: Maria torna sua busca/Domingos é encorajado pelos outros presos e volta a ser espancado na sala do diretor/ Maria encontra a prisão em que está Domingos/Este é jogado em uma cela coletiva à beira da morte. Os presos começam a cantar. A voz dos presos transforma-se em uma voz feminina na trilha musical/ Maria sai da prisão chorando desesperada pois tomou conhecimento da morte do marido.
- 16. Casa de mama Tete: Maria é consolada por mulheres
- 17. Musseque:
 - a. Chegada do grupo N'gola Ritmos.
 - b. Festa do Mussunda
 - c. Vavô Petelo chega e conta que Domingos morreu. Mussunda anuncia a morte no palco.
- 18. Praia. Mussunda, Xico e Miguel conversam sobre o início da guerra pela descolonização.
- C. Créditos finais: o rio como imagem de fundo

Como pode-se perceber no esquema acima, os núcleos de personagens presentes no romance de Vieira se mantêm em *Sambizanga*, direta ou indiretamente relacionados pela prisão de Domingos Xavier. Esses núcleos se dividem em três eixos narrativos. O de Domingos ainda na barragem com seus companheiros militantes e depois na prisão, o de Maria em busca do marido, e o dos militantes luandinos (Zito, Petelo, Xico, Miguel e Mussunda) que procuram informações acerca daquele preso. Os eixos Maria-Domingos e o dos militantes de Luanda aparentemente não se conhecem e não tem nenhum contato direto ao longo do filme, exceto próximo ao final quando Miguel vai até a barragem e sabemos que Sousinha, um trabalhador dali que desapareceu fugido da PIDE, conhece o núcleo luandino que, inclusive, desconfiou, num primeiro momento, que o prisioneiro desconhecido fosse ele.

Familiarizando-se, então, com a identidade do prisioneiro, os núcleos se encontram no final do filme, quando os caminhos de Petelo e Zito se cruzam ao de Maria, enquanto ela chora a morte do marido na porta da prisão, e, enfim, na festa de Mussunda, onde estão o engenheiro Silvestre e Sousinha, e onde todos tomam conhecimento da morte de Domingos. A festa,

portanto, assume o caráter de agrupamento, reunião, confraternização, e simultaneamente, celebração e lamento. Ela fecha o ciclo narrativo e marca o encontro das linhas paralelas de ação, culminando as relações de causa e efeito do filme. Dessa forma, a última sequência do filme é na verdade um epílogo, uma espécie de apêndice que, não obstante, não se encontra na obra literária. Nela, os quatro militantes, Sousinha, Miguel, Mussunda e Xico, reúnem-se para decidir o futuro do movimento e deliberar sobre o ataque a uma prisão e a uma esquadra da polícia de Luanda pra a libertação de companheiros militantes detidos, marco inicial da luta armada pela libertação de Angola. A data é determinada e pronunciada destacadamente: 4 de fevereiro. Trata-se de uma cena didática da história de Angola, lembrando que o filme foi feito, também, para ensinar essa história para o Ocidente. Além disso, deixa o final em aberto, estabelecendo outra rede de acontecimentos que se desencadearão a partir da morte de Domingos, que aqui assume caráter coletivo, representando todos os presos políticos torturados e mortos nas prisões coloniais.

No que tange ao tempo da narrativa, *Sambizanga* apresenta os fatos linearmente, - seguindo a cronologia de causa e efeito. Já foi visto que no romance o tempo da narração nem sempre corresponde plenamente ao tempo diegético (GENETTE, 1979), havendo episódios narrativos que surgem por meio de lembranças das personagens ora focalizadas pelo narrador heterodiegético onisciente, e apresentadas com a técnica do discurso indireto livre. Essa diferença temporal aparece desde o início das narrativas. Enquanto o romance inicia pela chegada de Domingos à prisão assistida por Zito, que em seguida vai relatá-la a Petelo, para, apenas no segundo capítulo, por meio de analepses, sabermos que é aquele prisioneiro, de onde veio e porque foi parar ali, o filme se organiza apresentando primeiramente aquilo que dá início as relações de causa e efeito na história, isto é, o trabalho de Domingos, a amizade com o “branco” subversivo, o engenheiro Silvestre, bem como sua militância, evidenciada no momento em que lê, junto com Timóteo o manifesto. Tais relações de companheirismo e revolta diante dos abusos dos patrões brancos na obra são mais bem aprofundadas no romance e apresentadas muito sucintamente no filme.

Assim também Maria, no romance, já está instalada na casa de seus amigos em Luanda quando recorda sua jornada até ali, já no filme, acompanhamos primeiramente sua longa caminhada até o posto policial mais próximo e posteriormente sua viagem de ônibus até Luanda para enfim chegar à casa da amiga de infância. Há outros *flashbacks*, porém, que não são transpostos para o filme, como o de Petelo que recorda sua juventude como marinheiro, ocasião em que adoece e como sequela fica manco, ou o de Xico, que rememora sua trajetória, de jovem alienado à tomada de consciência revolucionária, graças a Mussunda. Vale salientar também

que é nesse *flashback* de Xico que Mussunda profere um discurso fundamental para a ideologia da narrativa, que no filme é localizado em 12.b do esquema acima. Por fim, há o mergulho na mente, que outrossim é um mergulho na memória de Domingos e as diversas recordações da infância passada à beira do Kwanza, memórias essas que não estão presentes no filme.

O enredo do filme concentra-se no período de três dias na vida das personagens, que vai da captura de Domingos até a festa de Mussunda, acrescida da reunião na praia, ocorrida num tempo não especificado (isto é, tanto pode ter ocorrido no dia seguinte quanto alguns dias depois). No romance, por mais que a ação principal se concentre também nesses três dias, há recuos temporais, por meio das memórias das personagens, a tempos muito anteriores, como o período em que Petelo era o marinheiro Pedro Antunes, a infância de Domingos e parte da juventude inconsequente e farrista de Xico.

Essas modificações no tempo da narrativa podem ser vistas, primeiramente, como um efeito da transposição do que Linda Hutcheon (2013) chama de “modos de engajamento”, do receptor com a obra. Segundo a autora, a literatura está para o “contar” e o cinema para o “mostrar”, e a mudança de um modo para outro opera transformações significativas no modo de apresentação da narrativa. Uma delas é a representação do tempo, que apresentaria maior flexibilidade para tecer relações entre passado, presente e futuro no contar que no mostrar:

Costuma-se dizer que a câmera, assim como o palco, mantém relação estreita com a presença e o imediatismo. O mesmo é dito sobre a tecnologia eletrônica. A ficção em prosa, nesse esquema, tem uma linha temporal mais flexível e é capaz de invadir, com poucas palavras, o passado ou o futuro, e essas habilidades são sempre encaradas como únicas, sem equivalentes reais nas mídias performativas e interativas. Numa estética realista, de qualquer forma, as histórias nessas mídias acontecem no tempo presente, pois elas estão mais interessadas no que ocorrerá a seguir do que no que já aconteceu. (HUTCHEON, 2013, p. 99-100).

Apesar da argumentação acerca da diferença de construção de temporalidade na literatura e no cinema ser correta, posto que o discurso literário tende a apresentar maior fluidez para ir e vir no tempo através da voz desse narrador, narre ele em primeira ou terceira pessoa, a autora argumenta que isso é um clichê e não uma verdade absoluta, pois o cinema possui tropos de fusão temporal, como *flashbacks* e *flashforwards*. De fato, uma estética fílmica realista, como é a de *Sambizanga*, tende para a representação do aqui-agora e para uma montagem em continuidade, e essa foi, na maior parte do filme, a escolha tomada pela cineasta na construção do tempo da narrativa de seu filme.

Em sua maior parte, mas não em todo. Há uma sequência bastante ambígua quanto ao tempo. Trata-se da 12, em que se vê Miguel pegar carona em um caminhão na estrada e parte de sua viagem e conversa com os companheiros que também viajam na carroceria (12.a). Em seguida, aparece Mussunda que, durante uma classe de corte e costura, discursa sobre a luta de

classes, quando Miguel chega a sua casa e informa sobre o novo preso (12.b), ainda nesta sequência, Mussunda incumbe-o de ir até a obra informar-se do paradeiro de Sousa, e, em 12.c, Miguel chega à obra e conversa com a mãe de Sousa. O tempo cronológico e a montagem em continuidade predominante em todo o filme levam o espectador a organizar os fatos no tempo na ordem em que aparecem na tela, no entanto, é possível que a cena na casa de Mussunda seja um *flashback*. Primeiramente porque presume-se que não seria necessário que Miguel pegasse uma carona de caminhão em uma estrada de terra para chegar na casa do alfaiate, posto que todos moram em Luanda, segundo porque tal carona remete ao trecho do livro que narra a viagem de Miguel ao interior:

Tinha chegado nessa manhã, com sua sorte apanhara uma borla no Araújo, amigo que guiava camião da batata, de viagens longe até no planalto do Huambo. Tinham saído em Luanda nessa madrugada, viagem boa, sem enterranços, com bom matabicho-degarfo no Nzenza. De lá, até no Dondo, uma desgraça a estrada. Mas, dez horas quase, despediu com Araújo e, desejando boa viagem, desceu no cruzamento, em frente da sanzala, acampamento dos operários negros da barragem. (VIEIRA, 1989, p. 64)

Efetivamente, não há nada que indique um retorno no tempo ou memória na cena da casa de Mussunda (estão ausentes efeitos convencionalmente utilizados no cinema para indicar uma lembrança, como a fusão por exemplo) mas amparado na leitura do livro afirmo que provavelmente há nessa sequência uma quebra na montagem por continuidade, por meio desse possível recuo temporal. A impressão de que os planos que se desenrolam na tela ocorrem na sequência cronológica é intensificada também por um falso *raccord*, pois Miguel desce do caminhão e despede-se do motorista, corta para Mussunda dando lições quando Miguel bate em sua porta. Assim, trata-se de uma sutil quebra no tempo cronológico que “engana” o espectador e aproxima o filme ao tempo não linear do romance

Outra transformação operada no filme com relação livro é a fusão dos fatos narrados separadamente em diferentes capítulos. Como foi visto no tópico de análise do romance, ele é dividido em capítulos que adotam pontos de vista de diferentes personagens, dessa forma, acontecimentos simultâneos, que, porém, ocorrem com diferentes personagens, são apresentados separadamente no romance, ficando a cargo do leitor montar o quebra-cabeça narrativo. O filme, por sua vez, reúne esses acontecimentos por meio da montagem paralela. Isso acontece nas sequências 3, 4, 11.c e 15.b da segmentação narrativa apresentada acima. Sobre a montagem paralela, afirmam Bordwell e Thompson (2013, p. 81):

A montagem paralela nos oferece um conhecimento irrestrito de informações causais, temporais ou espaciais alternando planos de linha de ação em um lugar com planos de outro acontecimento em outros lugares. A montagem paralela, portanto, oferece certa descontinuidade espacial, mas amarra a ação ao criar uma percepção de causa e efeito e simultaneidade temporal.

Assim, a narração fílmica amarra elementos que na narração literária estão dispersos, simplificando a compreensão das relações temporais e de causa e efeito existentes entre as diferentes linhas de ação. Por outro lado, esta técnica mantém a onisciência narrativa, ou seja, tal como o narrador em terceira pessoa que “conta” para o leitor mais do que os personagens sabem, também a câmara/narrador mostra para o espectador tudo o que está acontecendo em diferentes lugares, extrapolando o conhecimento de cada personagem do filme. Dessa forma, o espectador conhece a identidade do prisioneiro desconhecido pelo núcleo de personagens de Luanda, conhece também o paradeiro de Domingos que Maria tenta localizar, bem como sabe que o chefe de polícia mente quando afirma que Maria está à espera de Domingos no pátio da prisão, pois está a par da peregrinação da esposa do prisioneiro.

Por fim, a montagem paralela é uma forma de o cinema representar a simultaneidade no tempo do calendário, aquela concepção temporal da comunidade imaginada estabelecida pelo romance.

Um aspecto que salta aos olhos na narrativa de Luandino Vieira é a exploração da interioridade de suas personagens, algo que já foi abordado no capítulo anterior, voltado para análise do romance. Como já explanei no referido capítulo, essa subjetividade incide sobre os retornos temporais, mas também na construção de associações de imagens que atam o presente à memória, estabelecendo o discurso indireto livre e o fluxo de consciência como técnicas narrativas predominantes no romance.

Mas como essas técnicas foram transpostas para o filme? As escolhas analisadas até agora, isto é, tempo predominantemente linear, montagem predominantemente em continuação, apontam para um cinema que cumpre sua tendência natural ao “realismo” e ao registro do que é “exterior”, e de fato, em grande parte *Sambizanga* é um filme de estética naturalista, que relata ações objetivas em espaços concretos em uma passagem cronológica de tempo. No entanto, isso não significa que necessariamente a subjetividade das personagens foi suprimida da narrativa fílmica, portanto, cabe examinar mais de perto esse elemento.

Esse foi um dos “clichês” questionados por Linda Hutcheon no seu *Um teoria da Adaptação*, resumido da seguinte maneira:

A linguagem, especialmente a ficção literária, com sua apreensão visual, conceitual e intelectual “concebe” a interioridade com maior precisão; as artes performativas – com sua percepção visual e auditiva direta – e participativas, através da imersão física, adequam-se mais à representação da exterioridade. (HUTCHEON, 2013, p. 90)

Seria James Joyce, com o adensamento da complexidade narrativa obtida por meio da fusão do mundo externo e interno, efeito do fluxo de consciência, quem teria aumentado a distância entre a literatura impressa e o cinema, à parte de suas inovações estéticas serem

conquistadas com a incorporação de técnicas de novas mídias, como o cinema, em sua escrita. Como afirma Hutcheon (2013, p.91): “Sempre houve, contudo, uma diferença entre o que os críticos dizem sobre o uso de James Joyce do fluxo de consciência como cinematográfico (...) e a visão de que suas obras verbal e estruturalmente complexas são, de fato, inadaptáveis para a tela”.

Apesar dessa aparente “inadaptabilidade” da torrente verbal contínua que apresenta frágeis elos lógicos presente em certa literatura modernista e seus desdobramentos (nesse ponto, *A vida verdadeira de Domingos Xavier* não é ainda tão radicalmente experimental como *Nós os do Makulusu* por exemplo), o cinema também possui tropos de linguagem próprios para representar a interioridade, isto é, uma forma subjetiva de apreensão da exterioridade, tais como a utilização de lentes grande angular, de planos oblíquos, montagem descontínua e/ou associativa e uma *mis-en-scène* que reforce a distorção mental, como um design de luz insólito ou um cenário distorcido por exemplo.

Essas são, no entanto, algumas técnicas do cinema vanguardista e experimental, das quais Sarah Maldoror não lança mão, há, no entanto, outras formas de “mostrar” essa interioridade, e uma delas é o *close*.

As aparências externas são utilizadas para espelhar verdades internas. Em outras palavras, é possível criar correlativos visuais e auditivos para eventos interiores, e o cinema de fato tem a seu dispor várias técnicas que os textos verbais não tem. O poder do *close*, por exemplo, de criar uma intimidade psicológica é tão obvio (pense também nos filmes de Ingmar Bergman), que os diretores podem utilizá-lo a fim de captar ironias interiores poderosas e reveladoras: na adaptação de Stephen Frears antes descrita, *Ligações Perigosas*, Valmont observa uma mulher em grande dor, sofrendo um aborto, e o *close* em seu rosto revela um frio distanciamento. (HUTCHEON, 2013, p. 9304)

Assim, noto que o principal recurso para a tradução da representação de sentimentos íntimos e da entrada na consciência das personagens é a utilização de planos fechados e planos detalhe em seus rostos, acrescidos de técnicas como a exploração da profundidade de campo.

A abundância de *closes* e *supercloses* em *Sambizanga* vem com uma notável ênfase nos olhares. São os *closes* nos rostos de Bebiana e Xico quando se encontram, acentuando o olhar que cada um lança para fora de campo quando se encaram, que informam imediatamente o sentimento amoroso que nutrem um pelo outro (imagens 1 e 2).



imagem 1

imagem 2

Os planos fechados predominam também quando Maria chora logo após o marido ser preso, intensificando seu sofrimento, ou durante sua caminhada rumo ao posto de polícia, em que exibe uma expressão facial melancólica, que se coaduna com a melancolia da trilha musical e com a solidão de muitas estradas por onde passa.

No romance, essa longa caminhada até a vila, que dura cerca de sete horas, é uma lembrança que Maria evoca, quando já está acomodada no musseque de Sambizanga, em casa de sua amiga sá Tété. O filme, por sua vez, a apresenta mediante esses closes além de longos planos em profundidade, panorâmicas e *travelings*. Deleuze entende a profundidade de campo como estabelecimento de uma representação de tempo e evocação da memória em termos bergsonianos.

Nessa liberação da profundidade que agora domina todas as outras dimensões devemos ver não apenas a conquista de um contínuo, mas o caráter temporal desse contínuo: é uma continuidade de duração que faz com que a profundidade desencadeada seja tempo, e não mais espaço. Ela é irreduzível às dimensões do espaço. (...) (A profundidade) forma diretamente uma região de tempo, uma região de passado que se define pelos aspectos ou elementos óticos tirados de diferentes planos em interação. É um conjunto de ligações não localizáveis, sempre de um plano a outro, que constitui a região de passado ou o contínuo de duração. (DELEUZE, 2007, p. 132-133)

Seria característico da profundidade de campo reverter a subordinação do tempo ao movimento, exibir o tempo em si mesmo. (...) Queremos dizer que a profundidade de campo cria certo tipo de imagem-tempo direta, que se pode definir pela memória, pelas regiões virtuais do passado, pelos aspectos de cada região. Seria menos uma função de realidade que uma função de memorização, de temporalização: não exatamente uma lembrança, mas um “convite a se lembrar” (DELEUZE, 2007, p. 133-134).

Isto posto, por mais que se tenha optado no filme pela apresentação dos fatos segundo uma ordem cronológica, o plano em profundidade remete a uma entrada na memória. Trata-se de uma representação do próprio tempo e duração que, mais do que sugerir o aspecto psicológico da duração (não nos é dado precisar, na película, o tempo que Maria caminhou), na

verdade sugere uma entrada no próprio tempo, um mergulho no passado, como o fazem narrador e personagem no romance.

Os planos fechados e detalhe no rosto de Maria cambiam a perspectiva da câmera enquanto caminha (imagem 3). Dentre esses planos, os mais interessantes são as panorâmicas, em especial uma em que Maria adentra o plano e a câmera acompanha seu movimento lateralmente até que a personagem abandone o plano, permanecendo a câmera parada por alguns segundos, filmando a paisagem (imagem 4). Os closes contrastam com os planos gerais da paisagem repleta de árvores e das aldeias. Os olhos de Maria nunca se voltam para a paisagem, mantem-se baixos ou fixos no horizonte, com uma expressão melancólica e perdida. Traduzindo, assim, o seguinte trecho do romance:

O sol ainda não nascera e o capim molhado do cacimbo da noite estava bom nos pés. Ao longe as silhuetas azuis dos morros se perdiam na fina camada de cacimbo que lhes envolvia. O Kwanza brilhava suas águas preguiçosas, adormecidas naquele sítio largo, junto à jangada. A vila se escondia entre as acácias floridas, bananeiras, milheirais, tudo na sua volta era verde, fresco e novo e as águas do rio tinham também cor verde. Mas Maria seguia indiferente ao longo do caminho, com miúdo Bastião. Os seus olhos só evitavam espinhos e pedras e esperavam alguma carrinha para a boleia até à povoação. Seu coração estava com Domingos na cadeia da Administração. Como ia reparar nos janúrios voando baixo, em bando, nas pequenas flores amarelas do capim que os seus pés pisavam? Tudo era cor e vida na sua volta, quinjongos saltavam na sua frente, borboletas de mil cores dançavam no ar fresco. Só que Maria não podia ver as belezas da sua terra, com seu homem, o homem da sua terra, na prisão, agarrado parecia era porco e atirado para cima da carroçaria duma carrinha a qualquer hora do dia, a qualquer hora da noite. (VIEIRA, 1989, p.)

Mais uma vez a ênfase recai sobre o olhar, entretanto, agora, o olhar que não vê a grandiosidade que o rodeia. Mas não vê por que mergulha no tempo, no espaço virtual do tempo em busca de lembranças. Não se trata de *flashbacks*, a câmera não filma o que ela lembra ou pensa, mas o ato de lembrar, a entrada na mente da personagem não se configura mostrando o que se passa em sua cabeça, mas filmando o ato silencioso do “presente contraído”.



imagem 3

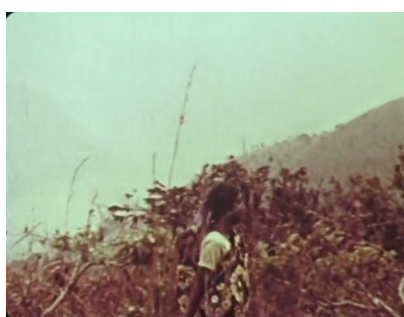


imagem 4



imagem 5



imagem 6 (a profundidade de campo nos caminhos de Maria)

Há em *Sambizanga* uma poética dos olhares que traduzem complexos sentimentos, pensamentos e memórias. Em determinado ponto da película, a câmera filma uma palmeira cuja altura excede o tamanho do muro da prisão. Um pássaro canta, e a câmera desce e encontra Domingos, em *contra plongee*, encostado na parede. Sua atenção é chamada pelo canto do pássaro, ele volta a cabeça para cima, na direção do canto, como se intentasse olhar para fora, por cima ou através dos muros da prisão (imagem 7). O olhar, ou melhor, o ato de voltar o olhar para fora, buscando um animal que canta e voa livremente, remete à lembrança de que, lá fora, a vida corre livremente, homens e animais seguem seu caminho.



imagem 7

Se, como afirma Deleuze, o *contra plongee* pode representar uma contração do presente num momento de lembrança, do próprio ato de lembrar, essa sequência de *Sambizanga* significa justamente isso, a lembrança de que a vida segue para além dos muros, ela é maior do que a morte e não pode ser traída, como aparece em diversos momentos do romance em que Domingos, preso, é o focalizador do discurso indireto livre:

Cá fora era noite. Um vento fresco de depois da chuva corria em cima da cidade, saía no mar. Árvores lavadas faziam chegar seu xaxualho até lá dentro dos muros altos, no céu negro as estrelas eram pequenas lâmpadas de azeite-palma numa grande sanzala. A lua, um pequeno disco branco só. O vento trazia vozes de gentes, crianças brincando, moças rindo. Tudo era calmo dentro da noite. E muito clandestinamente,

por cima dos altos muros, esse sentir de paz se metia no coração dos presos, alguns deitados já, outros teimosamente espreitando na rede de aço aquela vida lá fora, vida que lhes enchia de esperança ou de triste melancolia. (VIEIRA, 1989, p.)

É também o olhar a tônica do primeiro interrogatório de Domingos. São planos fechados no rosto de Domingos, ou mesmo planos detalhe em seus olhos. Esses olhos denotam primeiramente cautela, atenção aos jogos psicológicos do interrogador, certa dúvida e confusão, diante de suas maneiras dissimuladamente gentis e de suas promessas, mas também denotam medo e raiva (imagens 8, 9, 10). Novamente, essa ênfase no olhar marcadamente transpõe elementos do romance: “Domingos não respondeu. O seu olhar cacimbado pousava no outro, na sua frente. E quando ele não podia mesmo aguentar mais o olhar do tractorista e baixou os olhos, Domingos cuspiu no chão, aos pés do outro.” (VIEIRA, 1989, p.)



imagem 8



imagem 9



imagem 10

Nas cenas de interrogatório de Domingos, os *closes* e os planos-detalhe expõem o misto de sentimentos conflitantes: a tenacidade da resistência e a revolta diante de seus torturadores, mas também o medo e a dor da tortura. Em determinada cena da película, o escrivão “xingá” Domingos de negro, e todo seu desprezo e raiva se exprimem em suas palavras e em sua expressão facial, no plano seguinte, o plano fecha no rosto de Domingos que o encara. (imagens 11 e 12).



imagem 11



imagem 12

Essa cena adapta o seguinte trecho da narrativa literária:

O chefe sorriu só, nesta resposta, e, abrindo a porta, saiu para o corredor. O agente alto e bexigoso, atrás do tractorista, avisou: — Aproveita hoje, rapazinho! O chefe está bem-disposto. Senão noutra dia trata-te como um cão, ouviste, negro? Domingos Xavier estremeceu, sentindo o ódio que o agente pusera naquelas palavras, e um calafrio lhe percorreu no corpo todo quando lembrou o agente da cara-de-pau, na outra noite, a pôr-lhe pontapés nos rins. (VIEIRA, 1989, p. 49).

Enquanto no romance o narrador informa o sentimento temeroso que se apossa de Domingos diante do ódio das palavras do agente, no filme os closes dão conta de mostrar o ódio de um e o medo do outro.

O chefe de polícia alterna sentimentos de raiva com falsos sorriso e dissimulação perversa. Tal perversidade intensifica-se no segundo interrogatório, em que o chefe sorri sadicamente durante o espancamento brutal de Domingos (imagens 13 e 14). Enquanto isso, o cipaio assiste a tudo e closes em seu rosto revelam seu olhar compadecido (imagem 15) diante do sofrimento daquele que é seu irmão de cor e classe, mas está do lado oposto da lei do sistema colonialista.



imagem 13



imagem 14



imagem 15

Quando Petelo, em plena festa, traz a notícia da morte de Domingos, a câmera foca os rostos de Mussunda, Miguel, Xico, Petelo e Zito em planos fechados e lentos, quebrados por poucos cortes. Os olhos de todos se voltam para Mussunda, como que esperando que diga algo, este, por sua vez, apresenta um movimento inquieto dos olhos, como que buscando uma solução. Irrompe o choro de Mussunda, cuja silhueta em primeiríssimo plano sobrepõe-se ao rosto de Miguel em segundo plano, que exhibe um olhar atento para o amigo (imagem 16). No quadro seguinte, tomamos conhecimento da decisão de Mussunda, quando ele interrompe a apresentação da banda para discursar em homenagem ao assassinado.

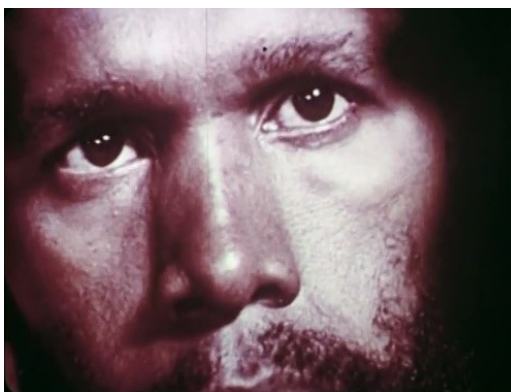


imagem 16

3.2.2 Relações com o cinema soviético

As relações históricas e ideológicas dos movimentos de descolonização da África com a URSS são bastante conhecidas e documentadas, efetivando-se com apoio militar e pedagógico oferecido pela antiga potência socialista aos partidos que, além de anticolonialistas, assumiam também caráter revolucionário.

Dentre esse apoio pedagógico, destaca-se a grande quantidade de africanos que foram estudar cinema na União Soviética, como o já citado Ousmane Sembene, além de Souleymane

Cissé e Sissako, e Sarah Maldoror (cf. CUMMINGS, 2012), que, apesar de não ser africana, tem sua produção cinematográfica associada a esse continente. Não é de espantar que os Soviéticos tenham investido na formação técnica de cineastas da África, tenho em vista ter sido um dos primeiros regimes (assim como os nazistas) a reconhecer a amplitude do cinema, “atribuindo-lhe um estatuto privilegiado no mundo do saber, da propaganda, da cultura”. (FERRO, 2010, p. 52). Dessa forma, a URSS utilizou o cinema como ferramenta de expansão sobre a África, seja como propaganda ou *soft power*.

No entanto, há ainda poucos trabalhos que se dediquem a aprofundar as correlações estéticas e temáticas entre essas cinematografias, e não pretendo debruçar-me detidamente nisso, me contentarei em dar algumas pinceladas sobre o assunto.

Basia Cummings investigou alguns desses rastros em filmes dos cineastas africanos acima citados, dentre os quais me interessa os comentários feitos acerca de *Sambizanga*. Cito-os abaixo:

Outro link importante é o uso de estimulação e silêncio. O ritmo, em muitos filmes russos, é uma ferramenta política, um meio de didatismo. Cenas lentas, o desenrolar de lentas sequências de ação permite que processos e rituais de pensamento se desenrolem em tempo quase real. Uma quietude contemplativa é criada; estimula o pensamento na plateia e, segundo as máximas revolucionárias, leva à ação. Por exemplo, em *Sambizanga* de Sarah Maldoror, a jornada de Maria para salvar seu marido Domingos, que foi apreendido pelas autoridades portuguesas, é lenta e frustrante. Ela é repetidamente frustrada pelas autoridades, enquanto Maldoror corta para cenas de espancamentos na prisão; Domingo se aproxima de sua morte brutal, enquanto Maria - cada vez mais exausta - corre da delegacia para a prefeitura, procurando seu amor. Mas, através da frustração, Maldoror cria um apoio inevitável ao movimento de libertação em Angola. (CUMMINGS, 2012, s/p)²⁰

Cummings aponta para efeitos de “distanciação” no filme, isto é, efeitos análogos ao teatro brechtiano que realizam a passagem do espectador de uma condição passiva de fascinação para uma reflexão ativa, como um dos elos estéticos entre *Sambizanga* e o cinema da URSS. As formas cinematográficas que causam efeitos de distanciamento, apesar de sua importância na construção de um cinema ideologicamente contra hegemônico ou materialista (histórico), tal como afirma Label (1975), não são unívocas e não possuem sentido intrínseco,

²⁰ Traduzido do original em inglês: Another important link is the use of pacing and silence. Pacing, in many Russian films is a political tool, a means of didacticism. Slow scenes, the unraveling of slow sequences of action allows thought processes and rituals to unfold in nearly real time. A contemplative quietness is created; it spurs thought in the audience, and thought, according to revolutionary maxims, leads to action.

For example, in Sarah Maldoror’s ‘Sambizanga’, Maria’s journey to save her husband Domingo, who has been seized by the Portuguese authorities, is slow and frustrating. She is repeatedly thwarted by the authorities while Maldoror cuts to scenes of beatings in the prison; Domingo edges closer to his brutal death, as Maria – increasingly exhausted – runs from police station to town office, searching for her love. But through frustration, Maldoror creates an unavoidable support for the liberation movement in Angola.

pois só o adquirem na medida em que dialogam com outros dentro de um sistema de signos cinematográficos (montagem, argumentos, atuação *mise-en-scène*, etc.). Dessa forma, em outro filme, planos longos e contemplativos podem não necessariamente constituir um filme materialista, bem como uma montagem rápida e dinâmica também pode servir como efeito de distanciamento, como Eisenstein teorizou e praticou amplamente.

Assim, os planos longos de *Sambizanga*, e mesmo sua montagem paralela, recurso típico do cinema clássico hollywoodiano tão criticado pelos teóricos do “cinema da ideologia dominante” (Comoli, *Cahiers du Cinema, Cinématique*) aqui funcionam como parte da construção do discurso ideológico contra hegemônico do filme, inclusive na sequência citada por Cummings, em que alternam-se a caminhada de Maria e o suplício de Domingos.

A meu ver, *Sambizanga* dialoga mais com o cinema Soviético da fase do realismo socialista, por seu caráter mais didático e ideologicamente programático, necessário àquela altura para a causa africana, o que não significa que Sarah Maldoror não tenha incorporado um olhar esteticamente subjetivo, sendo por isso criticada por aqueles que exigiam um filme de máximo empenho político.

Além dos aspectos apontados, destaco um elemento do realismo socialista soviético elencado por Ferro (2010, p. 170)

O herói coletivo, ou emblemático, desaparece pouco a pouco para dar lugar ao homem comum, promovido por sua vez a herói. Essa glorificação do homem ordinário semelhante ao “qualquer um” da Itália, tratorista ou operário, agrada a um público surpreso e feliz por se ver na tela.

Na URSS, essa mudança estética e temática nos filmes deu-se não só em decorrência da ascensão do stalinismo e suas imposições ao cinema, mas também de quadros populares nos altos cargos do partido, diminuindo cada vez mais o espaço das elites intelectuais dominantes no início da revolução (das quais emergiram os grandes cineastas soviéticos, como Eisenstein, Vertov, Pudovkin e Kulesov).

Em África, essa estética serviu aos partidos anticolonialistas para propagarem sua causa, atingindo tanto o público local, as camadas populares, base da luta armada, quanto o público internacional. Contudo, outros cinemas políticos somar-se-ão à influência do cinema soviético no discurso fílmico de Sarah Maldoror, principalmente o cinema italiano das décadas de 50 a 70, e o cinema terceiro mundista latino americano, conforme ver-se-á a seguir.

3.2.3 Entrelaçamentos com o cinema italiano

3.2.3.1 Neo Realismo

Os filmes do Neorealismo italiano constituem um divisor de águas na história do cinema, assim já observaram Bazin, que, com perspicácia, assistia, comentava e teorizava esse cinema no próprio calor de seu surgimento, e, posteriormente, Deleuze, que o coloca como elemento central da passagem da imagem-movimento para a imagem-tempo.

A extensão de sua influência nas décadas diretamente subseqüentes ao fim da 2ª guerra é considerável, indo desde as experimentações de um cinema francês da Nouvelle Vague até as diretrizes políticas e estéticas do cinema insurgente do Terceiro Mundo que pululava nos continentes do sul, como América Latina, com seus documentários políticos e cinemanovismo, e África com seu cinema da libertação. Isso porque essa “escola italiana da libertação”, como a nomeou Bazin, apresenta alternativas técnicas, estéticas e ideológica ao cinema dos grandes estúdios norte-americanos. Em seu livro *O Neorealismo cinematográfico italiano* (1996), Mariarosaria Fabris empreende releitura e síntese da crítica de filmes do neorealismo. Dentre as diversas características presentes nos filmes apontadas pelos críticos em busca de uma definição deste estilo, sobressaem-se algumas, tais como as seguintes, atribuídas pela autora a Mario Verdone (FABRIS, 1996, p. 118):

*1. O elemento histórico e temporal, dado que o neorealismo nasceu e se desenvolveu na Itália em torno da 2ª Guerra Mundial; 2. O elemento real e documentário, pois os filmes neorealistas se basearam na realidade. Sem serem, contudo, documentários, embora próximos do documentário como documento, como testemunho histórico; 3. Elemento técnico, ou seja, a simplicidade que caracterizou suas produções, uma vez que, sem os recursos necessários, sem os estúdios (o que obrigou a filmar em cenários reais) e com a necessidade de recorrer a tipos comuns, que por escolha expressiva, quer porque os heróis de hoje não podiam ter o mesmo rosto dos heróis do fascismo, o neorealismo era obrigado a se tornar um expressão espontânea, o que acabou constituindo uma de suas maiores forças; 4. O elemento coral, visto que o neorealismo não se interessou pela história individual, mas ela história coletiva: os *partisans*, os ex-combatentes, a gente humilde que aspirava a “viver em paz”; 5. O elemento crítico, até então ausente na produção italiana; em sua atitude construtiva, o neorealismo não escondeu mazelas e sofrimentos, e às vezes, sugeriu também soluções. (Grifos da autora)*

Alguns desses elementos apontados por Verdone aparecem também nas leituras de outros críticos empreendidas por Fabris, como Hennebelle, que acentua também o efeito documental assumido pelos filmes neorealistas, a filmagem em cenários reais, a eventual utilização de atores não profissionais, apesar de terem se valido de atores famosos, os orçamentos módicos, etc. (cf. FABRIS, 1996, p. 129-130).

Bazin chama a atenção também para alguns desses elementos. Para ele, a adesão à atualidade é o que caracteriza este cinema italiano: “os filmes italianos apresentam um valor

documentário excepcional, (...) é impossível separar seu roteiro sem levar com ele todo o terreno social no qual se enraizou.” (BAZIN, 1991, p. 238).

Outro aspecto importante para o crítico francês é a utilização de atores não profissionais mesclados a intérpretes experimentados, gerando assim o que ele chama de “lei do amálgama”, que caracterizaria o realismo social no cinema, estendendo-se também ao neorealismo italiano, que significa não a recusa do autores profissionais, mas o uso indiferente de profissionais e não profissionais, negando dessa forma o princípio da vedete. Nas palavras de Bazin (1991, p. 240-241)

A profissão não é apenas uma contra-indicação, ao contrário; mas ela se reduz a uma agilidade útil que ajuda o ator a obedecer as exigências da *mise-en-scène* e a penetrar melhor em seu personagem. Os não-profissionais são naturalmente escolhidos por sua adequação ao papel que devem desempenhar: conformidade física ou biográfica. Quando o amálgama tem êxito – a experiência mostra, porém, que isso só pode acontecer se certas condições, de certo modo “morais”, do roteiro, fo rem reunidas – obtemos, precisamente, essa extraordinária impressão de verdade dos filmes italianos atuais. Parece que a adesão comum deles a um roteiro, que sentem profundamente, e que exige deles o mínimo de mentira dramática, seja a origem de uma espécie de osmose entre os intérpretes. A ingenuidade técnica de alguns se beneficia da experiência profissional dos outros, enquanto estes aproveitam a autenticidade geral.

O filme de Maldoror adota e dialoga com muitos desses elementos técnicos apontados pelos críticos acima: o elemento histórico e temporal de que fala Verdone, ou ainda a atualidade do roteiro referida por Bazin, são aspectos imprescindíveis. Em *Sambizanga*, tal como nos filmes italianos do pós-guerra, é impossível separar seu roteiro do contexto social e histórico a que se atrela, e isso, em muitos aspectos, deve-se à própria obra literária que adapta. Trata-se ainda da luta contra o fascismo, da resistência clandestina ao invasor fascista, presente em *Roma, cidade aberta* (1945), de Rosselini, que, quase três décadas após o fim da segunda guerra, se faz necessária em Angola e em outras colônias africanas que lutavam por sua independência, ou cujas lutas eram ainda bastante recentes. Não é de espantar, portanto, a herança imagética que *Sambizanga* traz com relação ao clássico neorealista citado, como pode-se observar nos fotogramas abaixo.

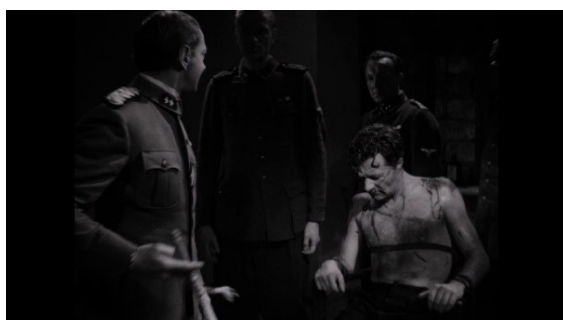


imagem 17



imagem 18

É patente a semelhança na composição dos planos acima, retirados das cenas de interrogatório de *Roma cidade aberta* (imagem 17) e *Sambizanga* (imagem 18) cambiando, porém, a posição ocupada por interrogador e interrogado. No entanto, essa semelhança das imagens denuncia, sobretudo, a semelhança das práticas de tortura do governo salazarista às dos nazistas (e, porque não dizer, também a de franceses, ingleses, belgas, etc. em suas respectivas colônias).²¹

Vem somar-se a esse elemento, o aspecto técnico que *Sambizanga* comunga com o neorealismo italiano, visto que, também por motivos circunstanciais, o filme angolano é filmado e locações reais e utiliza-se unicamente de atores não profissionais (em sua maioria militantes e guerrilheiros do MPLA), contrariando, assim, a lei da amálgama de Bazin.

Os heróis de *Sambizanga* são, destarte, os típicos angolanos populares, as locações, ruas, cubatas e estradas de terra. A crítica política é a principal razão do filme, bem como apontar a resolução para as mazelas: descolonização e revolução social. O efeito de verdade em *Sambizanga* é obtido, portanto, como consequência de suas limitações técnicas, bem como proposta estética visando a representação de um povo e a denúncia das mazelas que o assolam.

Para Bazin, elementos como atualidade do roteiro e verdade dos atores são apenas matéria prima da estética neorrealista. Daí derivam algumas reflexões importante do autor, tais como a quebra da oposição entre realismo e refinamento estético, bem como sua definição de realismo no cinema, que consiste em se fazer aparecer “mais realidade” na tela, isto é, “dar ao espectador uma ilusão tão perfeita quanto possível da realidade compatível com as exigências lógicas do relato cinematográfico e com os limites atuais da técnica.” (BAZIN, 1991, p. 243). Assim, o real, no cinema, sempre surgirá como ilusão, através de artifícios, ou, como diz Bazin, através de uma química cujo resultado é a substituição da realidade inicial “por uma ilusão de realidade feita por um complexo de abstração (o preto branco, a superfície plana), de convenções (as leis da montagem, por exemplo) e de realidade autêntica.” (BAZIN, 1991, p. 244)

As ideias de Bazin servem como um ponto de apoio para as teses de Deleuze (1983, 2007) acerca do neorealismo italiano. Já no *Imagem-Movimento* (1983), Deleuze aponta para

²¹ O que parece ecoar as palavras proferidas por Aimè Césaire, segundo Fanon, em 1945: “Quando ligo o rádio e ouço que, na América, os pretos são linchados, digo que nos mentiram: Hitler não morreu; quando ligo o rádio e ouço que judeus são insultados, desprezados, massacrados, digo que nos mentiram: Hitler não morreu; quando ligo enfim o rádio e ouço que na África o trabalho forçado está instituído, legalizado, digo que, na verdade, nos mentiram: Hitler não morreu.” (CESAIRE *apud* FANON, 2008, p. 88)

a crise da imagem-ação, que predominaria no cinema realista clássico, ou seja, a imagem que remete diretamente à intriga, ação narrativa ou situação sensório-motora. A nova imagem remeteria a situações dispersivas, os elos que as unem se tornam fracos e lacunares. Uma dessas rupturas que me interessa particularmente é a substituição da ação pela perambulação, o passeio, a balada. Deleuze coloca o cinema italiano neorrealista (a partir de 1948) na gênese dessa ruptura com a imagem-ação e surgimento da imagem-tempo.

O neorrealismo instaura a nova imagem em um cinema de perambulação e de elos fracos entre os episódios dos filmes, já desde *Roma cidade aberta* (realizado três anos antes do marco proposto por Deleuze). Mas em *Ladrões de Bicicleta* de De Sica, e *Alemanha ano zero* esse elemento fica mais evidente: o primeiro é a perambulação do pai e seu filho em busca da bicicleta roubada, o segundo, os passeios sem rumo do menino Edmund pela Berlim em ruínas. Dessa forma “na cidade em demolição ou em reconstrução, o neorrealismo faz proliferar os espaços quaisquer, câncer urbano, tecido desdiferenciado, terrenos baldios que se opõem aos espaços determinados do antigo realismo” (DELEUZE, 1983, p. 260).

Em *Sambizanga*, proliferam-se as cenas de balada/perambulação. Desde a introdução do filme, em que Domingos, terminado o serviço na barragem, volta para a sanzala para encontrar Maria e o filho. O personagem caminha pelo vilarejo, primeiro só, depois com Maria e Sebastião nos braços, interrompe seu caminho para jogar futebol com algumas crianças, depois volta para encontrar a mulher e entra em sua cubata. No espaço interno do ambiente doméstico também se desenvolvem cenas que apresentam fracos elos com a situação sensório-motora: a família jantando, ninando Sebastião e enfim dormindo. São longos planos sequências cheios de silêncio, pequenos diálogos circunstanciais, choro da criança, ruídos do ambiente. Essa sequência é quebrada duas vezes, a primeira, momentaneamente quando Domingos vai ao dormitório onde está alojado seu amigo Timóteo, e entrega-lhe o manifesto da libertação nacional que deve ser divulgado em Luanda e Domingos volta para sua casa. Essa cena atesta a relação do protagonista com a luta clandestina pela descolonização, explica e prenuncia o que vem a seguir, a segunda e definitiva quebra com a banalidade cotidiana da vida de Domingos, o momento em que a caminhonete da PIDE vem buscá-lo e arrasta-o a força de sua cubata.

Banalidade cotidiana, imagens puramente óticas e sonoras, nos termos de Deleuze. A esse respeito, o autor afirma:

Os caracteres pelos quais definimos anteriormente a crise na imagem-ação: a forma balada/perambulação, a difusão dos clichês, os acontecimentos que mal concernem àqueles a quem acontece, em suma, o afrouxamento dos vínculos sensório-motores, todos esses caracteres eram importantes, mas somente enquanto condições preliminares. Eles tornavam possível, mas ainda não constituíam, a nova imagem. O que a constitui é a situação puramente ótica e sonora, que substitui as situações

sensório-motoras enfraquecidas. (...) se a banalidade cotidiana tem tanta importância, é porque, submetida a esquemas sensório-motores automáticos e já construídos, ela ainda é capaz, à menor perturbação do equilíbrio entre a excitação e a resposta (...), de escapar subitamente às leis desse esquematismo e de se revelar a si mesma numa nudez, crueza e brutalidade visuais e sonoras que a tornam insuportável, dando-lhes o aspecto de sonho ou pesadelo. Da crise da imagem-ação à pura imagem ótico-sonora, há, portanto, uma passagem necessária. Ora é uma evolução que permite passar de um aspecto a outro: começamos por filmes de balada/perambulação, com ligações sensório motoras debilitadas, e depois chegamos a situações puramente óticas e sonoras. Ora é dentro de um mesmo filme que os dois aspectos coexistem, como dois níveis, servindo o primeiro apenas de linha melódica ao outro. (DELEUZE, 2007, p. 11-12).

Sambizanga é um filme em que coexistem os aspectos da imagem-ação e da pura imagem ótico-sonora, pois nele ainda predominam as relações sensório-motoras, mas guarda profundas similaridades com a linguagem da imagem-tempo. A banalidade cotidiana da vida de Domingos é quebrada pela chegada da PIDE, e é então que o pesadelo começa. Essa quebra se expressa na montagem da sequência, os planos longos dão lugar a cortes rápidos, o silêncio dá lugar aos gritos de dor do prisioneiro espancado enquanto ainda é transportado para a delegacia, a ruptura no ritmo lento do dia a dia de Domingos se expressa na mudança brusca do ritmo da montagem, que se torna muito mais rápida expressando a tensão, a confusão e o absurdo da situação.

Tratando ainda da perambulação: ela se multiplica nas várias cenas do filme, praticamente todos os personagens de *Sambizanga* são andarilhos. Assim é que o menino Zito, à toa pela rua, vê atentamente a chegada de Domingos ao posto policial localizado no musseque onde vive. E esse olhar atento é também uma marca da imagem-tempo neo realista, visto que Deleuze define esse cinema como “um cinema de vidente” (DELEUZE, 2007, p. 11): “a personagem tornou-se uma espécie de espectador. (...) Ele registra, mais que reage. Está entregue a uma visão, perseguido por ela, ou perseguindo-a, mais que engajado em uma ação” (DELEUZE, 2007, p. 11). A poética dos olhares de que falei no tópico anterior, a ênfase da câmera nos olhos das personagens, seja em planos fechados ou detalhe, revelando-lhes a interioridade, corroboram essa relação.

E, não obstante, a importância da criança no neo-realismo encontra eco aqui também no filme de Maldoror: “é que, no mundo adulto, a criança é afetada por certa impotência motora, mas que aumenta sua aptidão a ver e ouvir” (DELEUZE, 2007, p. 12).

E esse é o papel de Zito: ver, observar e registrar. Assim, diante de sua impotência motora, de apresentar reação ao que vê, retoma sua perambulação, primeiramente pelo chão de terra, entre os barracos e as pessoas que também perambulam pelas ruas do musseque. Ele vai em busca do velho Petelo para relatar o que viu, e ambos iniciam nova perambulação, agora

atravessando as ruas urbanizadas do centro de Luanda, entre lojas, carros, pessoas que param para observar as vitrines, registros dos “espaços quaisquer” de que fala Deleuze. Até, enfim, chegarem ao trabalho de Francisco João, o Xico Kafundanga.

Então, outra sequência puramente ótica se desenrola: tal como na novela literária, Petelo ensina Zito a maneira correta de pescar. E mais uma vez, é a observação atenta do menino que a câmera registra. Os planos fechados focalizam o olhar atento para fora de campo: vê, registra e aprende.

A imagem do menino Edmond, de *Alemanha ano zero*, vem à tona como ponto de comparação. O menino vagueia entre a família e a cidade destroçada, e, dentro de casa ou na rua, sua observação é atenta. Seus olhos nos guiam pelos prédios berlinenses bombardeados. Analogamente Zito guia o espectador pelos musseques e pelo centro de Luanda. No caminho, seu olhar se fixa, em uma vitrine, em uma bola de futebol. No romance, o narrador nos diz o que se passa em sua cabeça, desejava ter uma bola daquela, por mais que soubesse ser impossível. No filme, seu olhar basta. O plano médio focando seu olhar sonhador para o extracampo (figura 17), funciona como os *closes* comentados no subcapítulo anterior, e, silenciosamente, diz o que o menino pensa e sente.



imagem 19

Outra personagem que tem uma longa perambulação no filme é Maria. Sua jornada inicia com a chegada da PIDE em sua casa e a cena em que luta com os guardas e corre atrás da *Land Rover* para a qual Domingos é arrastado ecoa a cena de outro filme, compreendido por Deleuze como um filme de passagem entre o período da imagem-ação para a imagem-tempo, trata-se da sequência de *Roma cidade aberta* em que Pina se desvencilha dos guardas da SS e corre atrás da caminhonete para a qual seu marido é levado, sendo em seguida alvejada e morta pela polícia nazista. Ambas gritam os nomes de seus maridos enquanto correm.

No entanto, apesar da semelhança entre as cenas, elas são filmadas em perspectivas diferentes. Pina é filmada de frente, de maneira que o espectador a vê morrer pelo ponto de vista de Francesco, aquele que seria seu futuro marido (imagem 18). Já Maria é filmada de

costas, correndo atrás da caminhonete, até que ela saia do alcance e a personagem quede impotente diante da prisão do marido (imagem 19). No primeiro caso, o drama recai sobre a morte de Pina e impotência de Francesco, no segundo, é Maria que assiste à caminhonete seguir viagem sem poder fazer nada.



imagem 20



imagem 21

Então a personagem/espectadora reage, porém sua reação é débil, iniciando uma perambulação que também terá uma débil relação com a situação sensório motora. Uma longa cena de caminhada que foi comentada no tópico anterior.

Para além dessa sequência, há ainda muitas cenas de balada em *Sambizanga*: Xico e Bebiana caminhando até encontrar Miguel, a jornada de Maria que continua, agora no centro de Luanda acompanhada do filho de sá Tété, a ida de Miguel até a casa de Mussunda e depois até a barragem, e por fim novamente Zito e Petelo vão até o posto policial observar Maria chorar pelo marido morto, se encaminhando depois para a casa de Mussunda relatar o que testemunharam.

3.2.3.2 O cinema Político dos anos 60 e 70.

Parece unânime que *Roma cidade aberta* (1945), é o marco inicial do neorrealismo italiano, no entanto os críticos divergem acerca de seu término. Bazin não estabeleceu marcos temporais de finitude do movimento, provavelmente por falta de tempo, visto que seu ensaio mais tardio sobre cinema italiano é “*Cabiria*, ou a viagem aos confins do neorrealismo”, no qual analisa *Noites e Cabiria* de Fellini, filme lançado em 1958, ano anterior à morte do crítico francês, que, neste ensaio, ainda engloba o filme de Fellini na estética neorrealista. Deleuze, da mesma forma, não estabelece um fim cronológico para o neorrealismo, estendendo seus comentários até aos filmes mais recentes de Roselini, Antonioni, Fellini, Visconti, entre outros.

Segundo Fabris, há entre críticos como Giuseppe Ferrara, Fabio Carpi, Giulio Cesare Castelo e Carlo Lizzani, certo consenso com relação as datas de início e término do neorealismo, durando de 1945 até, no máximo, 1955-1956. Mário Verdone, no entanto, diverge da maioria dos críticos, estendendo o neorealismo até as décadas de 60 e 70, incluindo Bertolucci, Pasolini e Guillo Pontecorvo e o seu *A batalha de Argel*.

Se não propriamente neorrealista, *A batalha de Argel* (e o cinema político italiano dos anos 60 e 70 em geral) é, sem dúvidas um filme herdeiro dessa estética. Tido como um marco do cinema anticolonialista, ele estabelece uma relação estreita com os cinemas terceiro mundistas que então surgiam e se estabeleciam com uma plataforma poético-política centrada na descolonização dos países subdesenvolvidos.

José Carlos Avelar (2006) chega a supor que o salto ocorrido entre o cinema italiano do período neorrealista para o das décadas de 60 e 70 se dá justamente por esse diálogo com os cinemas do Terceiro Mundo, um caminho de volta, visto que, esse próprio cinema, da América Latina, especialmente o brasileiro, sofre o impacto do neorealismo, sobretudo nos anos 50, gerando o Cinema Novo. Nesse sentido, os italianos passariam de emanadores para espectadores dos cinemas latino americanos.

De fato, Pontecorvo voltou não só o seu olhar, mas sua câmera para o terceiro mundo, para, associado a produtores, técnicos e atores não profissionais argelinos, contar uma parte da história da guerra pela libertação daquele país.

Conforme Shohat e Stam (2006), o filme de Pontecorvo se insere no contexto do cinema terceiro-mundista dos anos 60 e imbuí-se da crítica que Fanon faz ao colonialismo que desfigura o passado das nações colonizadas, relegando-as ao plano de coadjuvantes da história protagonizada pelas nações colonizadoras, que também a escrevem. Assim, ele inova ao inverter esse ponto de vista da história. Enquanto os filmes ocidentais imperialistas apresentavam a África como um espaço exótico, pano de fundo para o amor e o heroísmo de personagens europeus ou americanos, e seus habitantes como estereotipado complemento geográfico, em *A batalha de Argel* o sujeito africano colonizado é focalizado, criando-se, assim, mecanismos de identificação entre o espectador e a luta dos argelinos pela libertação do jugo francês, apresentada como legítima e “exemplo inspirador para outros povos em situação semelhante” (SHOHAT; STAM, 2006, p. 361).

Se, como afirma Fanon (2005, p. 54)

O mundo colonizado é um mundo cortado em dois. A linha de corte, a fronteira, é indicada pelas casernas e pelos postos policiais. Nas colônias o interlocutor legítimo e institucional do colonizado, o porta voz do colono e do regime de opressão é o policial e o soldado.

Essa divisão é encenada na tela por meio das barricadas cobertas de arame farpado que separam o subúrbio dos árabes da cidade dos colonos franceses e pelos guardas uniformizados que revistam cada argelino que intenta ultrapassar a linha divisória: “a iconografia do arame farpado e dos postos de controle, o *topos* cinematográfico das ocupações nazistas na Europa, incitam nossa simpatia pela luta contra um ocupante estrangeiro, o europeu”. (SHOHAT; STAM, 2006, p. 361).

Há outros elementos presentes em *A batalha de Argel* que convém pontuarmos: a dignidade cultural e linguística dos argelinos (até então, como já foi dito, representados por estereótipos de primitivismo pitoresco ou hostil pelo cinema ocidental), que em grande parte da película falam em sua língua materna; o protagonismo coletivo do povo argelino, verdadeiro herói do filme, apesar de a narrativa centrar-se em alguns personagens, geralmente líderes do FNL (Frente de Libertação Nacional), como Ali-la-Pointe, delinquente cuja consciência é transformada pela sua participação na luta anticolonial: “O filme subscreve uma estética popular de esquerda na qual a luta histórica não é narrada por estrelas idealizadas e personagens heroicos, mas pelo movimento da massa” (SHOHAT; STAM, 2006, p. 362).

Apesar de suas inegáveis virtudes revolucionárias, o filme de Pontecorvo apresenta ainda pontos fracos, sobretudo no que tange ao agenciamento das questões de gênero no cerne de sua narrativa

As mulheres no filme executam de forma incondicional as ordens dos homens revolucionários. Elas certamente aparecem como heroínas, mas apenas até o ponto em que desempenham seu serviço para a “nação”. Em última análise, o filme não se volta para a natureza dupla da luta das mulheres em uma revolução nacionalista, mas ainda assim patriarcal. (SHOHAT; STAM, 2006, p. 365).

Sarah Maldoror, ao filmar seu primeiro curta, “Monagambé” (1962), e, posteriormente, seu longa mais significativo *Sambizanga*, o faz na condição de uma estrangeira filmando em África, assim como o italiano Gillo Pontecorvo, com a diferença de que Maldoror, negra, vinha de outra terra colonizada, Guadalupe, no Caribe (trajetória semelhante à de Frantz Fanon). Arenas (2011), Ferreira (2014) e Watkins (1995) apontam para o fato de que houve um grande movimento de cineastas e ativistas revolucionários estrangeiros filmando em países africanos durante as guerras pela descolonização. Tais profissionais, segundo as palavras de Arenas (2011 [edição Kindle], capítulo 3, 4º parágrafo)

comprometeram seu talento e recursos com a visão emancipatória dos movimentos de libertação, auxiliando em uma estratégia ideologicamente complexa: o uso do filme como ferramenta ou até mesmo como arma estratégica para documentar, educar e disseminar informações sobre a guerra, tornando possível educar o público africano sobre a sua própria condição histórica, informando a comunidade internacional sobre as guerras anticoloniais em África. É também crucial notar que o surgimento do cinema anticolonial e pós-colonial em Angola e Moçambique coincidiu com a modernização e revitalização do meio cinematográfico em curso na década de 1960

e, como apontado por Marcus Power como tal, o cinema foi capaz de se tornar veículo representativo para o avanço da causa de libertação nacional que galvanizou o apoio internacional.²²

Nos países lusófonos, a presença de cineastas estrangeiros tornava-se ainda mais necessária, pois, diferente dos franceses ou ingleses, os portugueses não treinaram técnicos da área nem deixaram qualquer infraestrutura para a produção de filmes nos territórios africanos que colonizaram.

Sambizanga, tal como *A batalha de Argel*, apresentam a luta pela descolonização pelo ponto de vista do colonizado, estabelecendo formas de identificação entre espectadores e a luta do povo angolano. O principal mecanismo de estabelecimento de identificação entre espectador e personagem reside no conceito de focalização. Ora, se, como argumenta Stam (2008; 2013) e Shohat e Stam (2006), o cinema dos países imperialistas contou a história da perspectiva do colonizador, no cinema, isso se dá, sobretudo, pela identificação narrativa estabelecida entre o espectador e os heróis brancos que exibiam suas peripécias na tela.

A inversão ocorre quando a focalização se volta para o olhar do colonizado e vemos pelos olhos deles a ocupação europeia e suas mazelas, como discriminação racial, privação de liberdade, tortura e execuções. No capítulo 3.2.1 abordei as estratégias da narrativa cinematográfica utilizadas por Sarah Maldoror para direcionar o foco narrativo para os personagens angolanas, traduzindo, assim, as técnicas literárias de Luandino Vieira, dentre essas estratégias, o *close* recebeu certo destaque, por configurar uma maneira de a câmera penetrar a subjetividade das personagens. Alguns closes também assumem papel fundamental em *A batalha de Argel*, um deles é comentado por José Carlos Avellar, trata-se do plano fechado nos olhos do argelino que, na primeira sequência do filme, seguindo as pistas oferecidas pela *mise-en-scene*, acabou de sofrer uma sessão de tortura (imagem 22).

Esse personagem não torna a aparecer no filme, mas este plano desnuda toda a situação de angústia, indignidade e humilhação a que é submetido, não obstante, tal condição, guiada por este olhar, se estenderá ao povo argelino e acompanhará o espectador por todo o filme, como diz Avellar (2006, p. 176):

²² Traduzido do original em inglês: committed their talent and resources to the liberation movements' emancipatory vision, aiding in an ideologically complex strategy: the use of film as a tool or even as a strategic weapon in order to document, educate, and disseminate information about the war, making it possible to educate the African public about their own historical condition, at the same time, informing the international community about the anticolonial wars in Africa. It is also crucial to note that the emergence of anticolonial and postcolonial cinema in both Angola and Mozambique coincided with the modernization and revitalization of the cinematic medium underway in the 1960s and as pointed out by Marcus Power as such, cinema was able to become a key representational vehicle for the advancement of the national liberation cause that galvanized international support.

Esses olhos dentro da cena, fixos nos olhos do espectador na sala de cinema, são uma presença especialmente incômoda: o olhar mudo desse espectador torturado interfere no nosso modo de ver, continua presente mesmo lá onde não se encontra visível. no instante em que um garoto argelino mata um policial com um tiro nas costas, usando um revólver que estava escondido numa cesta de lixo; no momento que uma mulher argelina coloca uma bomba num bar francês (...); no momento em que de dentro de uma carro dois argelinos disparam suas metralhadoras contra os franceses que passavam na rua; ou ainda, na hora que um guerrilheiro da Frente pela Libertação Nacional mata um traficante de drogas na Casbah... Nesses instantes é como se o espectador estivesse vendo fundir-se, a essas imagens, aqueles olhos grandes, humilhados, assustados, espetado no esqueleto magro e sujo depois da tortura



imagem 22

A presença inescapável deste olhar na tela serve para recordar ao espectador o porquê de tanta violência. A ideia fanoniana da violência como inerente e necessária ao processo de descolonização encontra eco nesse olhar e em todos os atos enumerados por Avellar no excerto acima, e por mais que tais atos moralmente questionáveis sejam mostrados na tela em toda a sua crueldade (o close na criança tomando sorvete no bar que em instantes será explodido pelo atentando a bomba do FLN o atesta), eles figuram como uma resposta à toda dor expressa nesse olhar. Nesse sentido, para Shohat e Stam (2006, p. 363-363) o posicionamento assumido pelo filme é claro: “endossa a revolta violenta da FNL como uma resposta legítima e necessária à opressão, e coloca a violência do colonizador como expressão racionalizada e sistemática de um sistema retrógrado”. Para os autores “as sequencias do filme, uma após a outra, oferece variações audiovisuais sobre as ideias de Fanon” (SHOHAT; STAM, 2006, p. 361).

Esse roteiro em muitos aspectos também é seguido por Sarah Maldoror, começando pela iconografia do mundo cindido. Em *A batalha de Argel* há o contraste entre a pobreza do Casbah e a modernidade do bairro francês, no qual a entrada dos argelinos é impedida por cercas de arame farpado e guardas armados. O registro dessa cidade se dá nos moldes documentais do neorealismo:

as câmeras em grandes *travellings* em plano sequência acompanham a movimentação intensa dos guetos, da pobreza das famílias, com ênfase em imagens de crianças

desamparadas em trânsito constante entre as vielas de trabalhadores autônomos e outros transeuntes. (SANTOS JR, 2017)

Em *Sambizanga* o mundo do colonizado é a obra na barragem, a sanzala, o musseque e a prisão. Na primeira, os homens esfarrapados quebram e carregam pedra na abertura do filme, e apesar de alguns *travellings*, a montagem é rápida seguindo o ritmo da música dançante não diegética da trilha sonora. Ali, tendo o rio como pano de fundo, avulta o trabalho forçado e extenuante. Na sanzala e no musseque, apresentados também em *travellings* e planos sequência, os barracos, o chão de terra, as crianças descamisadas correndo nas ruas e a pobreza geral são flagrantes. E, por mais que não haja arames farpados que dividam esse mundo daquele criado pelo e para o colonizador, isto é, as ruas urbanizadas e modernas do centro de Luanda, aqueles que passam de um mundo a outro causam estranhamento, parecem alheios, estranhos e perdidos. Essa impressão indelével assalta o espectador quando este, acompanhando em *travellings* e panorâmicas a caminhada de Zito e Petelo, testemunha sua passagem do musseque para o centro comercial. No primeiro eles parecem perfeitamente harmonizados com a paisagem, no segundo, parecem corpos estranhos em um mundo que os exclui.

A já citada cena de Zito olhando para a vitrine é um indício disso, pois esse mundo moderno do consumo dos produtos de marca nas vitrines dos comércios de Luanda não pertence àquela criança que nem sequer estava na escola, por não ter dinheiro para comprar uniforme e cadernos (daí o grande número de crianças pelas ruas no musseque que dá nome ao filme). Maria também, após sua longa jornada pelas estradas, povoados e musseques, ao chegar ao centro de Luanda, que não via há muito tempo, não o reconhece, é um lugar completamente estranho para ela.

É na prisão que o mundo do colonizado se aparta daquele do colonizador por meio de muros, cercas, postos de observação e guardas armados. É, ainda, o espaço em que a violência perpetrada por um contra o outro ocorre abertamente. Não é difícil estabelecer o paralelo do close no rosto do homem torturado que figura na imagem 22, com os vários closes no rosto de Domingos em diversos momentos de suas seções de interrogatório e tortura (imagens 8, 9, 10 e 12 por exemplo) e toda carga dramática que carregam. É notável a similaridade entre a cena de *A batalha de Argel* em que um prisioneiro é levado para ser executado sob os olhos dos outros presos, e no caminho grita “Viva a Argélia”, e a que Domingos é empurrado para o seu derradeiro interrogatório, que também será sua execução, ouvindo frases de solidariedade e encorajamentos dos companheiros de prisão (imagens 23 e 24).



imagem 23



imagem 24

O *contra-plongee* dos personagens sendo conduzidos (ou arrastados) pelos corredores estreitos intensifica a inexorabilidade de seus destinos, ambos serão executados por motivos políticos, e por se recusar a abandonar seus ideais, são, em última instância, atos sacrificiais que resultarão em uma mudança na consciência daqueles que assistem seus sacrifícios. No caso do personagem não nomeado de *A batalha de Argel*, sua execução ocorre no início do filme e transformará Ali-la-Point de um vagabundo comum em um revolucionário (não obstante, Ali também se sacrificará no fim do filme, preferindo morrer a se entregar ao exército francês). Já a execução de Domingos despertará a solidariedade dos outros detentos e transformará o status da luta pela libertação de Angola, deflagrando a luta armada. Diferente do que é visto no filme de Pontecorvo, a resposta violenta à violência do colonizador só está em *Sambizanga* como devir, mas, toda a tortura, humilhação e desumanização de um personagem, Domingos, também justificará essa violência vindoura, e seu olhar na tela figurará como espectro quando, na última sequência do filme, a guerra for declarada.

A batalha de Argel encerra mostrando um panorama das manifestações violentas que se seguem à morte de Ali-la-Point e outros líderes da FLN, culminando com a libertação da Argélia em 2 de julho de 1962, data informada pelo narrador. Já no fim de *Sambizanga* também uma data é informada, dessa vez por um personagem, Mussunda, 4 de fevereiro (o ano é 1961, mesmo da escrita e publicação clandestina do romance), início da luta armada. Em 1972, ano de lançamento do filme, a libertação de Angola ainda não havia se concretizado.

Para encerrar, cabe ainda um último ponto a ser abordado. Tal como em *A batalha de Argel*, *Sambizanga* mantém a integridade linguística de suas personagens, pois estes comunicam-se, na maior parte do filme, nas línguas africanas Lingala e Lari, e também em português, língua oficial do colonizador. Dessa forma, o filme assume um caráter mais realista e documental, apresentando a realidade linguística concreta dos falantes locais, em lugar da língua literária inventada de Luandino Vieira. Essa opção linguística pode ter ocorrido também

por restrições circunstanciais: alguns atores, recrutados entre populares locais, possivelmente não eram bilíngues.

Circunstancial ou não, a pluralidade linguística do filme é geradora de sentidos. Interessante notar que as diferentes línguas são usadas pelos personagens em contextos distintos. Os diálogos entre negros angolanos são, em sua maioria, em vernáculo local, sobretudo quando envolvem personagens mais velhos, como o velho Petelo, o vavô Vicente e sá Zefa. São em português, no entanto, os diálogos entre esses sujeitos e os “intermediários do poder”, como chamou Fanon (2005) os soldados que ocupam os espaços oficiais do poder colonial, sobretudo as casernas e os postos policiais, e se configuram como “interlocutor legítimo e institucional do colonizado, o porta-voz do colono e do regime de opressão” (FANON, 2005, p. 54).

Percebemos, então, que os personagens transitam pelos dois lados do mundo colonizado cindido: o espaço do povo angolano, que seria também a esfera da ação política, e o institucionalizado, da relação com o colonizador, e a identidade linguística varia de acordo com o contexto. Essa é, portanto, uma estratégia de resistência que se coaduna com aquela apontada por Zamparoni com relação à multiplicidade de nomes dos personagens da novela: o contínuo Francisco João, é, para os amigos e companheiros de militância o Xico Kafundanga, o marinheiro Pedro Antunes é em outra esfera de relações o vavô Petelo.

Nas relações com os brancos, com a máquina administrativa colonial, para estar-se inserido é preciso lançar mão de um nome cristão, comum aos colonos, mas reservadamente, no seu espaço, adota-se um nome próprio; duas identidades, dois comportamentos. (ZAMPARONI, 1993, p. 168-169).

Assim, também, para lidar com o branco, usa-se a língua do colonizador, mas, nos espaços reservados e escondidos da militância política, fala-se línguas africanas. Esse plurilinguismo marca, ainda, uma competência que a maior parte dos colonos não possui e que atribui ao colonizado uma possibilidade de trânsito que o branco não tem.

Dessa forma, ao eleger protagonistas angolanos, portadores de dignidade cultural e linguística e encenar a violenta divisão no cerne da sociedade colonial, representada pela constante presença dos cipaios, perambulações por delegacias, muros da prisão, interrogatórios e torturas, Maldoror opera em *Sambizanga* de forma semelhante a Pontecorvo em *A batalha de Argel*, indo além, no entanto, naquilo que foi o apontado como o grande ponto fraco do no filme do cineasta italiano, isto é, na representação do papel feminino na luta revolucionária, elemento que será abordado em outro momento.

3.2.4 O cinema do Terceiro Mundo em foco

Os laços que atam do cinema italiano do pós-guerra ao chamado cinema terceiro mundista vai desde a influência que o Neorealismo exerce sobre o Cinema Novo brasileiro, até atingir a amálgama de que fala José Carlos Avellar, tendo *A batalha de Argel* como seu maior exemplo. O cinema de Sarah Maldoror se insere nesse período de efervescência do chamado “Cinema do Terceiro Mundo”, que se deu nos anos 60 e início dos 70. Tratou-se de uma época em que germinaram as contranarrativas cinematográficas dos povos do Terceiro Mundo e “minorias” do Primeiro Mundo (negros, mulheres e homossexuais), que buscavam descentrar e desconstruir a visão eurocêntrica (além de masculina e heterossexual) hegemônica no mundo ocidental. O desenvolvimento desse cinema está profundamente permeado pelo pensamento de Frantz Fanon, sobretudo em *Os condenados da Terra* (2005). À história escrita pelo colonizador, os povos do Terceiro mundo opuseram sua contranarrativa, conforme nos diz Shohat e Stam (2006, p. 355-356):

Para o Terceiro Mundo, esta “contranarração” cinematográfica basicamente começou com o colapso dos impérios europeus no pós-guerra e a emergência dos estados nacionais do Terceiro Mundo. No final dos anos 60 e início dos 70, na esteira da vitória vietnamita sobre os franceses, da Revolução Cubana, da independência da Argélia, a ideologia do cinema terceiro-mundista estava cristalizada em uma série de ensaios militantes - “Estética da fome” (1965) de Glauber Rocha, “Hacia el tercer cine” (1969) de Fernando Solanas e Octavio Getino e “Por un cine imperfecto” (1969) de Julio Garcia Espinosa – e em declarações e manifestações nos festivais de cinema do Terceiro Mundo chamando para uma revolução tricontinental na política e para uma revolução estética e narrativa na forma do filme.

Em “Hacia el tercer cine”, Solanas e Getino (1969), baseados na sua experiência na realização do documentário *La hora de los Hornos*, propõe um Terceiro Cinema como alternativa ao primeiro cinema, que seria o dos grandes estúdios, o cinema hegemônico ocidental, e ao segundo cinema, isto é, o cinema de autor que, por mais que se apresente como autônomo, esteticamente liberto e vanguardista, ainda assim passou a buscar um desenvolvimento paralelo de modos de produção e distribuição em vista a se equiparar às políticas do cinema hegemônico, uma tendência claramente reformista, segundo os autores.

O Terceiro Cinema não é reformista, mas revolucionário. É um cinema feito como guerrilha, pois o processo de filmagem, distribuição e exibição precisavam ser clandestinos tendo em vista o caráter repressivo dos governos vigentes em grande parte dos países do terceiro mundo naquele momento. Portanto, esse cinema estaria à margem da ampla publicidade e fama dos cinemas hegemônicos, e serviria ao propósito da libertação do terceiro mundo do colonialismo ou do neocolonialismo, e, em geral, teria sua viabilidade técnica, financiamento e difusão possibilitados por partidos ou organizações de esquerda empenhadas nesse propósito.

Essa concepção de cinema difundiu-se pela América Latina, África e Ásia através dos festivais de cinema e da colaboração entre partidos socialistas e exércitos de guerrilha de liberação dos países que ainda estavam sob a égide do colonialismo, como era o caso de Angola. Já foi dito na seção anterior que os países da África lusófona não possuíam equipamentos ou formação técnica cinematográfica entre as camadas nativas, de maneira que foram jornalistas e cineastas estrangeiros quem registraram as primeiras imagens em movimento da guerra pela libertação desses países. Foi o caso dos ingleses Robert Young e Robert McCormick e pelos italianos Augusta Conchiglia e Stefano de Stefani (Cf, PIÇARRA, 2018).

Após essas primeiras incursões no documentário, Sarah Maldoror realizou primeiramente seu curta de ficção *Monangambé* financiado pelo FLN (Frente pela Libertação Nacional da Argélia) e filmado nas proximidades de Argel. Aquele que seria seu segundo filme, *Des fusils pour Banta*, um documentário sobre a guerrilha da Guiné-Bissau, também financiado pela FLN, acabou se perdendo em decorrência de discordâncias entre a cineasta e a entidade financiadora.²³

Sambizanga, por sua vez, foi rodado clandestinamente em Brazzaville, no Congo, com atores não profissionais recrutados do MPLA e do Partido Africano para a Independência da Guiné e Cabo Verde (PAIGC), ganhou a palma de ouro no principal festival de cinema africano, e um dos mais paradigmáticos do cinema do terceiro mundo, o Festival de Cartago (1973). Dadas as circunstâncias e as convicções políticas professadas no filme, sofreu dificuldades de distribuição e exibição, sobretudo em Portugal. Ainda hoje, há pouquíssimas cópias circulando pelo mundo, como afirma Carelli (2013, p. 131): “Em 2010, de acordo com pesquisas pessoais em acervos digitais do mundo todo, havia apenas três cópias em VHS espalhadas por algumas bibliotecas (nos USA e na Austrália), e outras poucas em 35mm”.

Essa situação faz dele um filme raro, pouco conhecido e pouco visto, apesar de sua importância histórica. Atualmente o filme está disponível na plataforma digital YouTube, e a New Yorker possui os direitos de sua distribuição internacional.

Como foi visto, a produção de *Sambizanga* e de outros filmes de Maldoror se insere nas propostas de Solanas e Getino: financiado por partidos e exércitos de guerrilha anticolonialista, rodados e distribuídos na clandestinidade, com baixos recursos, distante dos grandes estúdios e pressões comerciais, e, sobretudo, comprometido política e esteticamente

²³ Piçarra (2017) relata que as bobinas foram apreendidas porque o FLN queria um filme militante com enfoque somente na luta pela descolonização, Maldoror, no entanto, escolheu fazer um filme ficcional enfocando no papel feminino na luta, adiantando, assim, o que seria feito em *Sambizanga*. Com efeito, o filme nunca veio à lume.

com a libertação dos povos oprimidos pelo colonialismo e grupos minoritários. Trata-se do filme ação, o filme que conclama a revolução e descolonização, permeado, tal como *A batalha de Argel* e *La hora de los Hornos*, pelas ideias de Fanon, sobretudo no que se refere à necessidade da violência para a libertação, uma violência que é responsiva e também terapêutica, como expressam as palavras de Sartre que surgem no letreiro na terceira parte de *La Hora*, intitulada “Violencia y Liberación”: “Las marcas de la violencia no las borrara ninguna benevolencia; solo la violencia puede destruirlas” J. P. Sartre’

Dos manifestos citados no excerto de Shohat e Stam acima, assume fundamental importância também “A estética da fome” de Glauber Rocha, e sua aplicação na prática cinematográfica. Segundo Robert Stam (2013), o caminho para essa teoria foi aberto pelo diálogo do cinema terceiro mundista com o neo-realismo italiano. O autor relata que, em 1947, o jornalista Benedito Duarte escreveu no *Estado de São Paulo* que os italianos haviam forjado uma “estética da pobreza”, justamente por estarem fazendo filmes “imaginativamente ricos” utilizando-se, para isso, de recursos técnicos escassos.

Em seu manifesto de 1965, Glauber Rocha

Postulou um cinema faminto por filmes “feios e tristes”, que não apenas tratassem da fome como tema, mas que também fossem famintos, em razão da pobreza de seus meios de produção. Em uma forma deslocada de mimese, a pobreza material do estilo sinalizaria a pobreza do mundo real. (Stam, 2013, p. 115).

Além dessa desmistificação da técnica, de que também falaram Solanas e Getino, desse descentramento dos filmes belos e redondos tão caro ao terceiro cinema, Glauber Rocha também incide sobre a violência como necessidade revolucionária do terceiro mundo.

Do Cinema Novo: uma estética da violência antes de ser primitiva e revolucionária, eis aí o ponto inicial para que o colonizador compreenda a existência do colonizado: somente conscientizando sua possibilidade única, a violência, o colonizador pode compreender, pelo horror, a força da cultura que ele explora. Enquanto não ergue as armas o colonizado é um escravo: foi preciso um primeiro policial morto para o francês perceber um argelino. De uma moral: essa violência, contudo, não está incorporada ao ódio, como também não diríamos que está ligada ao velho humanismo colonizador. O amor que esta violência encerra é tão brutal quanto a própria violência, porque não é um amor de complacência ou de contemplação mas um amor de ação e transformação. (ROCHA, 2013, p. 3)

Retomo aqui a análise empreendida na seção 3.1.5, acerca da alegoria nacional contida em *A vida verdadeira* e sua relação com outras narrativas terceiro mundistas da década de 60, dentre elas, *Deus e o Diabo na terra do sol*, de Glauber Rocha. Desta vez, aprofundando a relação das alegorias compreendendo também *Sambizanga* nesse contexto, afim de estabelecer paralelos entre filme e livro, mas também entre Sarah Maldoror e Glauber Rocha, arranjando assim, uma tríade de influências em um esquema sul-sul. Para tal, recorro novamente às leituras de Ismail Xavier da obra de Glauber Rocha:

Nos anos 60, a ordem do tempo se pensou, primeiro, como certeza da revolução. A alegoria apresenta uma textura de imagem e som descontínua, mas pensa a história como teleologia, assume o tempo como movimento dotado de razão, finalidade, em direção a um *telos*. Refiro-me a *Deus e o diabo*, filme no qual o *telos* é a salvação, e o alçar a um mundo melhor é a vocação da humanidade. O futuro – a revolução – é o elemento que organiza e dá sentido ao processo vivido. Seu esquema da história afirma a esperança, buscando uma representação da consciência popular compatível com ela. O horizonte do discurso é o universal – a vocação do homem para a liberdade –, mas o campo de atuação em que se manifesta essa história, que cumpre fases rumo a um objetivo, é a experiência nacional. Como concluí na análise feita no livro *Sertão Mar*, há uma estrutura mítica, de fundo cristão, a orientar tal representação da história, com a nota particular de que a ordem do tempo, no filme, se compõe como movimento próprio e interno à sociedade brasileira. Ou seja, Glauber nacionaliza a estrutura mítica: o povo brasileiro encontra dentro de seu próprio passado a experiência inspiradora capaz de afirmar a vocação do oprimido para a liberdade. A violência revolucionária – caminho para superar a condição subalterna – estaria, portanto, na agenda da nação, pois esta tem um projeto. Essa teleologia da história figurada no filme de Glauber é correlata a uma constelação de grandes esperanças ligadas ao clima anterior a 1964 e, por isso mesmo, se faz ausente nas obras do final da década. (XAVIER, 2014, p.).

Perceba-se que Xavier estabelece essa alegoria mítica da vocação inexorável do homem rumo à revolução, à liberdade, como aquela presente, no Brasil, em um momento de otimismo anterior ao golpe de 64. O golpe instaurará uma outra leitura da sociedade e história brasileira que gerará outras formas de alegoria, como por exemplo, a da impotência de *Terra em transe*, do mesmo Glauber (no contexto africano, *Xala*, de Ousmane Sambene também poderia se enquadrar nesse conceito). Mantereí o foco, no entanto, no primeiro tipo de alegoria, com o qual *Sambizanga* dialoga profundamente.

O plano final de *Deus e o Diabo na terra do sol* é o mar, que visto de cima, preenche a tela e “afirma-se como massa viva, no vai e vem das ondas. (...) conotação de vigor” (Xavier, 2007, p. 90). Os personagens Manoel e Rosa correm pelo sertão, fugindo de Antonio das Mortes que acaba de eliminar Corisco, cangaceiro, símbolo da resistência violenta e tenaz a um sistema que explora e esfomeia o sertanejo. É através da montagem dialética eisensteiniana, do confronto entre as personagens sobreviventes correndo, e o mar, que o espectador conclui que, por mais inverossímil que pareça, aquele é o seu destino. O refrão já mencionado anteriormente “o sertão vai virar mar/ o mar vai virar sertão” atestam essa hipótese. Posteriormente, a música do cordelista dá lugar a Villa-Lobos na trilha sonora, e o mar toma conta de tudo. O sertão virou mar, o sertanejo sedento, esfomeado, acuado, perdido na imensidão do sertão encontra seu destino irrevogável, a revolução.

O plano final de *Sambizanga* é o rio, que também é filmado de cima e preenche a tela com seu curso revoltoso e vigoroso, em harmonia com o ritmo dançante dos tambores da música não diegética. No entanto, o rio preenchendo a tela é também o primeiro plano do filme. A importância desse elemento em *Sambizanga* já pode ser apreendida do livro que adapta, cujas

significações do rio fundamentais para uma hermenêutica do romance já foram abordadas anteriormente. No entanto, é interessante analisar as técnicas filmicas pelas quais Sarah Maldoror transcria esse elemento para o cinema.

O ato de filmar o rio partiu primeiramente pelo fascínio que o rio Congo causou na cineasta:

Filmei no Congo-Brazzaville porque não era possível fazê-lo em Angola. O Congo Brazzaville era independente e, além disso, interessava-me a arquitectura da prisão de Brazzaville. O rio Congo também era impressionante. Quando faço um filme, os décors são tão importantes quanto o texto. [...] Quando vi o rio Congo, soube imediatamente que era ali que iria filmar. Cinematograficamente, tanto a prisão, quanto o rio me pareciam excepcionais. (Scheffer, 2015, p. 149)

Na impossibilidade de filmar em Angola, é o rio Congo que, no filme, assume o papel do rio Kuanza do livro. No romance, como já foi visto, é o principal elemento da fusão telúrica entre homem e natureza, sua metáfora é ao mesmo tempo mística e política, trazendo à tona elementos da ancestralidade angolana e apontando para um futuro utópico.

No filme ele assume o papel de paisagem seminal. O primeiro plano da película é o curso revoltado do rio, em cuja margem, homens negros esfarrapados trabalham na construção da barragem. Ali se dá o primeiro diálogo entre Domingos e o engenheiro Silvestre, o branco que inicia o tratorista na luta nacionalista. Essa amizade, no filme sintetizada em um diálogo, mas no livro explorada em analepses, desencadeará a prisão de Domingos e todas as suas consequências. Esses homens que trabalham carregam a marca do trabalho forçado, da escravidão e dominação. Quando o rio desponta na tela, junto dele ouve-se a canção “Monagambé”, palavra de sentido dúbio, significando trabalho (inclusive forçado) e um chamamento para reunião (muitas vezes clandestina). Assim, essa palavra ressoando na letra da música da trilha sonora, denota a escravidão, mas também o início do despertar rumo à libertação. O rio, portanto, testemunha um estado inicial da narrativa, em que os angolanos estão subjugados, mas já buscam se libertar.

O rio é mais que um pano de fundo, ele se funde a esse trabalhador angolano, como pode-se ver na imagem 25, abaixo, em que o uso da lente teleobjetiva achata a paisagem ao fundo, diminuindo a profundidade, e, portanto, a distância entre o rio e o trabalhador que caminha em seu leito e praticamente fundindo os níveis que ocupam no plano.²⁴

Na última sequência do filme, os quatro militantes, Mussunda, Miguel, Sousinha e Xico, (em uma cena inexistente na novela literária) deliberam sobre o ataque armado à prisão

²⁴ Em outra perspectiva, na imagem citada, o rio também aparece como um muro que imprensa o trabalhador forçado, remontando à imagem descrita pelo jornalista Henry Nevinson e evocada por Elikia M'bokolo, em citação presente na seção 2.1.2.

situada no bairro de Sambizanga, a ocorrer no dia 4 de fevereiro de 1961, marco do início da luta armada pela libertação de Angola do jugo colonial. Após a data ser anunciada por Mussunda, o plano congela em seu rosto, e, com o efeito de fusão (imagem 26), há a transição para o próximo, e último plano do filme, novamente, o rio. Esse efeito de montagem mais uma vez denota a amálgama entre o povo angolano e o rio, que dessa vez demarca um (re)início: o de uma nova fase na luta pela libertação de Angola. A imagem do leito furioso do rio, também no filme, simboliza a vida de Domingos Xavier, renovada na morte, o movimento político, renovado na guerra, e o próprio povo angolano, que se revolta em busca de um novo momento, liberto da exploração colonial.



imagem 25



imagem 26

O rio, em *Sambizanga*, sinaliza ainda para o paralelismo existente entre o início e o fim da narrativa, o mesmo rio representa dois momentos distintos, a metamorfose do povo angolano que inicia a narrativa escravizado e o conclui rebelado: o rio é início e fim, nascimento, morte e renascimento, e esse processo se encerra na história de vida de Domingos. Este renasce no coração do povo angolano, mas também nas páginas do livro que contam a história de seu sacrifício: o romance é a sobrevida de Domingos. *Sambizanga*, por sua vez, fá-lo novamente renascer, ao, como tradução, dar sobrevida ao romance. Morte e renascimento, vida e sobrevida, processos tradutórios, simbólicos, míticos, místicos e políticos se fundem nessa adaptação.

O tólos encontra o aspecto telúrico na adaptação fílmica: *telos* e *tellus*. O rio, tal como o mar em *Deus e o Diabo na terra do sol*, é a representação imagética do fim imanente da história, a revolução, num momento que ainda enxerga esse futuro com otimismo, a vitória é dada como certa, a revolução como inexorável. A fusão entre homem e natureza se dá não só em função da perspectiva dos planos e dos efeitos montagem, como foi visto nas imagens 25 e 26, ou da *mise-en-scène* (note-se que as cores das roupas de Maria, na imagem 4 praticamente a unificam com o cenário natural), mas na própria relação metafórica do rio com a trajetória de Domingos, e, por conseguinte, com o povo angolano.

Apesar do Kuanza e sua represa ficarem na região rural de Angola, a maior parte das narrativas (literária e fílmica) se desenrola em Luanda, sobretudo nos musseques. É em um musseque, na casa de uma antiga amiga, que Maria fica hospedada em sua busca pelo marido, é também onde fica a prisão em que Domingos é encarcerado, é onde vivem o menino Zito e o velho Petelo, que levam a notícia do novo preso aos outros revolucionários - Xico, Miguel e Mussunda, que também vivem em musseques – e, por fim, onde ocorre a festa que encerra as narrativas. Não por acaso, o filme de Maldoror é homônimo de um importante musseque luandino, onde se localizava a prisão atacada em 4 de fevereiro, possivelmente, a mesma em que Domingos esteve encarcerado. Este é, portanto, o principal espaço da revolução vindoura nas narrativas, do devir rio.

O aspecto místico que acompanha o telurismo africano catapulta inevitáveis discussões acerca das relações estabelecidas entre cinema e cultura ancestral, ancorada sobretudo na oralidade, fortemente presente no romance de Luandino Vieira e na adaptação fílmica de Maldoror. É interessante, portanto, compreender quais recursos audiovisuais Sarah Maldoror utiliza para introduzir elementos de uma herança cultural africana em seu filme, adaptando, ao mesmo tempo, os elementos dessa herança existentes na novela literária. Sobre essa relação N. Frank Ukadike (1994, p. 202) oferece algumas reflexões relevantes:

A escolha da produção cinematográfica significa a aceitação da tecnologia e dos códigos de representação europeus. Mas quanto à sua aplicação no contexto africano, foi pouco tempo antes que os cineastas africanos descobrissem os meios de integrar a estética tradicional ao repertório estilístico do cinema mundial. Esses modos de representação ressoariam nos códigos indígenas e na sensibilidade africana. Tal como os romances africanos que se desenvolveram precisamente a partir deste instrumento de simbiose cultural, uma das formas expedientes de injetar uma dose de autenticidade no cinema africano é explorar os elementos interlocutores do património cultural do continente. Este tremendo achado de imagens africanas, linguagem ritual-espiritual, música, dança, metáfora e provérbios, os componentes míticos e as ressonâncias poéticas das tradições orais, quando adotadas em códigos fílmicos, produziram a estética cinematográfica que são africanas.²⁵

Os elementos da herança cultural africana permeiam *Sambizanga* mesclando-se às técnicas europeias, sejam italianas ou soviéticas, injetando no filme essa autenticidade de que

²⁵ Traduzido do original: “The choice of film production means acceptance of European technology and codes of representation. But as to their application in the african context, it was only a short time before African filmmakers discovered the means of integrating traditional aesthetics into the stylistic repertory of world cinema. These modes of representation would resonate with indigenous codes and African sensibility. Like the african novels which developed precisely out of this instrument of cultural symbiosis, one of the expediente ways to inject African cinema with a dose of authenticity is to exploit the interlocking elements of the continent’s cultural heritage. This tremendous found of African imagery, ritual-spiritual language, music, dance, metaphor and proverbs, the mythic componentes and poetic resonances of the oral traditions, when adopted to filmic codes, would produce film aesthetics tham are African”

fala Ukadike. As semelhanças entre o romance e as características do missosso, encontradas em elementos do enredo da narrativa, seja na relação entre jovens e velhos, seja na simbologia da morte, sobretudo de Domingos, se mantem na transposição fílmica, e mesmo a relação com a maka é intensificada no filme, se considerarmos seu aspecto documental, sua adição de realidade, no termos de Bazin, obtida na utilização de atores não profissionais, locações reais e atualidade do roteiro. O aspecto documental do filme acentua ainda mais sua aproximação com a oralidade quando atinge a própria linguagem, isto é, quando este registra o modo de falar dos atores não profissionais, seja em português, seja na língua nativa.

No entanto, acredito que o principal ponto de articulação entre *Sambizanga* e a cultura ancestral africana está na presença da música, diegética ou não, na trilha sonora do filme. Acerca da importância da música na tradição oral africana, Ukadike (1994, p. 215 – 216) afirma

Na tradição oral, a música na dança serve de ponte para as forças animadoras da natureza, e é por isso que nas culturas tradicionais elas estão inextricavelmente ligadas a aspectos da vida cotidiana. Nessa função, todo ritmo gerado é associado a atividades particulares, onde as complexidades rítmicas servem para diferenciar uma música e dança africana em particular de outra e uma função da outra. O ritmo da música e dança africanas é inspirador na sua forma sofisticada e pretendida. Ela evoca e manifesta os desejos da criação, das lutas de vida e morte, e geralmente acompanha as cerimônias comuns que geralmente exigem um grupo de músicos e dançarinos que se apresentam comunalmente sem amarras. Ao contrário da má interpretação antropológica negativa da canção e dança africanas nos filmes e na televisão ocidentais, que geralmente enfatizam o exótico, para os africanos, a música e a dança não são apenas acessórios da vida, são transmissores da cultura, indispensáveis à existência africana.²⁶

Portanto, a força mágica do ritmo, obtido no romance a partir da linguagem poética carregada de melodia e musicalidade, no filme está presente na materialidade das canções e da dança. Tal como afirma Ukadike, música e dança tem um caráter cerimonial e funções cotidianas complexas, assim, diferentes ritmos podem assumir diferentes funções em contextos diversos. Talvez por isso a presença da música em *Sambizanga* é muito pontual, surgindo em alguns momentos específicos e muito significativos do filme.

²⁶ Traduzido do original em inglês: “In the oral tradition, music na dance serve as bridges to the animating forces of nature, which is why in traditional cultures they are inextricably linked with aspects of everyday life. In this function, every rhythm generated is associated with particular activities, where rhythmic complexities serve to differentiate one particular african song and dance from another and one function from another. The rhythm of african music and dance is inspiring in its sophisticated and intended form. It evokes and manifests the candances of creation, life and death struggles, and generally accompanies ordinary ceremonies usually requiring a group of musicians and dancers who perform communally with no strings attached. Contrary to the negative anthropological misinterpretation of african song and dance in western films and television, which usually emphasize the exotic, for africans, song and dance are not just accessories to life, they are transmitters of culture, indispensable to african existence.”

Primeiramente em sua introdução, que inicia com o som estrondoso do rio e logo surgem os sons dos tambores e as vozes que cantam “Monagambé”. Essa canção ocupa os primeiros um minuto e meio do filme, e, apesar da melodia melancólica, é cadenciada e dançante. Sua cadência é similar à canção que fecha o filme, tocando enquanto sobem os créditos tendo a imagem e o som do rio ao fundo. A presença da música em ambas as cenas é mais um elo que as ata, marcando semelhanças, paralelismos, mas também diferenças e contrastes: nascimento e renascimento.

Entre um e outro, há rupturas e mortes que suscitam mais dois momentos marcados pela música em sua trilha sonora. O primeiro é a caminhada de Maria, momento de profunda introspecção e melancolia, que é acompanhado por uma voz feminina não diegética cantando uma melodia lenta e sorumbática. A música, aliada os planos já analisados, acentuam a tristeza e solidão da personagem, ainda que esta transite por ambientes diurnos e, muitas vezes, repletos de pessoas.²⁷

Novamente a música assume o papel de elo entre duas cenas, dessa vez entre a citada no parágrafo acima e a da morte de Domingos, em que a canção cria e adensa o estado dramático de luto. Essa sequência aproxima-se bastante de seu duplo livresco, em que Domingos é lançado moribundo em uma cela lotada, cujos detentos passam a olhá-lo primeiramente com curiosidade e depois, ao ver sua condição, piedade. Zelam por ele em seus últimos momentos, até que um rapaz entoia uma canção fúnebre:

Uexile kamba diami
Una uolobita
Uafu
Mukonda kajimbuidiê²⁸ (VIEIRA, 1989, p.)

A letra da canção constitui a presença de um elemento da oralidade na obra literária, assim, no filme, ela se materializa melodicamente, primeiramente na voz de um personagem, tal como no livro, que passa a ser acompanhado pelos outros detentos, enquanto a câmera percorre seus rostos, o de Domingos, que, segundo um personagem, parece estar dormindo, e o

²⁷ A canção que serve como trilha sonora da referida cena é uma musicalização do poema “Caminho do Mato” de Agostinho neto, o qual transcrevo a seguir: “Caminho do mato/Caminho da gente/Gente cansada/Óóó – oh/Caminho do mato/Caminho do Soba/Soba grande/Óóó-oh/Caminho do mato/Caminho de Lemba/Lemba formosa/Óóó-oh/Caminho do mato/Caminho do amor/Do amor do Soba/Óóó-oh/Caminho do mato/Caminho do amor/Do amor de Lemba/Óóó-oh/Caminho do mato/Caminho das flores/Flores do amor...”.

²⁸ Tradução: [Era meu amigo
aquele que vai a passar
Morreu
porque não quis falar] (VIEIRA, 1989, p.)

espaço pequeno e escuro da cela. Logo a canção torna-se não-diegética e transfere-se para uma voz feminina, a mesma da cena da caminhada de Maria. Nesse momento, alternam-se cenas do pátio da prisão, do movimento de visitantes em sua entrada, a aproximação do Petelo acompanhado por Zito, cercados por crianças que o xingam. A canção parece exceder o espaço da cela e ecoar pelo musseque, como no trecho do romance: “e o coro que se seguiu saltou nas paredes da cadeia e, veloz com o vento fresco da madrugada, encheu toda a noite branca do musseque.” (VIEIRA, 1989, p.).

Contudo, o exemplo mais interessante do uso da música em *Sambizanga* está na sequência da festa de Mussunda. No romance, há, nessa cena, uma oscilação de tons. Todos estão felizes, dançam e se divertem, no entanto, a lembrança dos companheiros presos, sobretudo o Liceu, famoso músico do N’gola Ritmos, acrescenta uma dose de melancolia em todos. Essa tristeza acentua-se quando um dos músicos, Zé Maria, anuncia que irão tocar uma música de autoria do José Aniceto, o Liceu. Neste momento, todos ouvem em silêncio a canção escrita pelo músico e militante preso. Mais uma vez a letra aparece nas páginas do livro, falando das agruras da opressão. Os “farristas” cantam em coro e logo voltam a dançar, nessa constante mistura de alegria e melancolia que marca essa cena. Por fim, Petelo chega na festa procurando por Xico e dá a notícia da morte de Domingos. A tristeza toma conta de Xico e Mussunda, contudo, o discurso deste último, que fecha o romance, anuncia a triste notícia ao mesmo tempo em que convoca todos a celebrar, operando a alquimia da dor em ato gozoso, tal como já foi dito. E a música, no romance, exerce papel fundamental nesse ato mágico.

No filme, em toda essa sequência a música é diegética, isto é, sua fonte está em cena, e se trata do grupo musical N’gola Ritmos, o mesmo presente no romance. Eles chegam na carroceria de uma caminhonete, filmados em um *travelling* que acompanha os músicos cantando ainda no caminhão em movimento, enquanto os habitantes do musseque festejam sua chegada. Em seguida a festa está em andamento, o grupo musical toca no palco enquanto todos dançam, comem e bebem alegremente. Até aqui, o tom alegre é predominante. Logo aparecem Petelo e Zito para dar a notícia da morte de Domingos, os enquadramentos e movimentos de câmera desta cena já foram deslindados na seção 3.2.1, no entanto a presença da música aqui exerce função reveladora. Isso porque ocorre um contraste de som e imagem, uma disparidade de ritmo e tom entre esses componentes filmicos.

É que, pouco antes da chegada do velho e seu neto, é anunciado no palco que será executada a música “Mama Uelele”, de autoria do Carlos Aniceto Vieira Dias, e executada em memória e honra dos companheiros presos. A música é alegre e dançante, apesar de seu tema, e é com ela ao fundo, em volume baixo, que se desenrola a cena em que Petelo relata o que viu

na porta da prisão, e todos encaram-se atônitos enquanto Mussunda chora. A cadência ritmada da música contrasta com a lentidão dos movimentos de câmera: longas panorâmicas performadas pelos rostos dos personagens dispostos em círculo. A vibração alegre e dançante da canção contrapõe-se a tristeza no olhar de todos e com o choro surdo de Mussunda. Trata-se aqui do triunfo da vida sobre a morte, que já tematizei na análise do romance. A música não se transforma, permanece pulsante, ainda que momentaneamente abafada. Houve o instante da tristeza e do luto pela morte de Domingos, e ele também foi marcado pela música. Mas a festa era momento de celebração da vida, que não seria derrotada pela opressão, pela pobreza, pela violência, pela prisão e nem mesmo pela morte. A música abafada ao fundo é a vida que pulsa e quer continuar, é a promessa de libertação dos companheiros e da própria nação, é a promessa da revolução vindoura.

Assim, tal como no livro, Mussunda interrompe a música para dar o anúncio da morte de Domingos, mas não para que ela seja lamentada e sim celebrada como um ato de coragem e como renascimento que não é individual, mas coletivo. E logo a música é retomada e todos dançam, uma dança que transmuta uma festa cotidiana em uma cerimônia de celebração iniciática, de morte e renascimento, e de transformação de dor em um ato gozoso, tal como o ato de contar histórias.

De tudo isso decorre a “griotização” cinematográfica de Maldoror, como forma de transpor esse elemento da literatura de Luandino Vieira, mas também visando uma poética pessoal que incide sobre a linguagem de seu meio de expressão. Para Ukadike, a presença destes componentes da oralidade africana no cinema (o que chamo de “griotização”, termo que retomei de Rita Chaves) tem enorme impacto sobre a comunicação por religar elementos da cultura e da linguagem indígena, promovendo auto-consciência e sugerindo vias de transformação social (Cf. UKADIKE, 1994, p. 215). Então, esses elementos da herança africana aproximam o cinema do sujeito africano, estabelecendo um olhar para o passado e constituição histórica desse povo que reflete o presente e aponta caminhos para o futuro. É nesse sentido que, utilizando-se dos recursos audiovisuais de que dispõe, Sarah Maldoror, tal como Luandino Vieira, também personifica modernamente o papel dos griots, tal como teorizam Tomaselli, Shepperson e Eke (2014, p. 38) acerca do cinema africano, pois segundo eles, cineastas na África e griots

São simultaneamente críticos sociais, historiadores, bardos e videntes, criticando o presente para estimular a mudança; podem ser vistos como uma personificação da “consciência histórica”, sendo que reexaminam e reconstroem o passado para esclarecer seus efeitos no presente; eles são mediadores de culturas e histórias das gerações passadas e até as atuais.

3.2.5 Questões de gênero: a maternidade revisitada

No contexto do itinerário obliterado do sujeito subalterno, o caminho da diferença sexual é duplamente obliterado. A questão não é da participação feminina na insurgência ou das regras básicas da divisão sexual do trabalho, pois, em ambos os casos, há “evidência”. É mais uma questão de que, apesar de ambos serem objetos da historiografia colonialista e sujeitos da insurgência, a construção ideológica de gênero mantém a dominação masculina. Se, no contexto da produção colonial, o sujeito subalterno não tem história e não pode falar, o sujeito subalterno feminino está ainda mais profundamente na obscuridade. (SPIVAK, 2014, p. 85)

Ao tratar das sobredeterminação do sujeito subalterno, Spivak demonstra que a mulher, em contexto colonial ou de subalternidade, sofre dupla obliteração, em decorrência do patriarcado. Mesmo mulheres advindas de posições sociais privilegiadas, como as das metrópoles coloniais ou de países desenvolvidos, estão expostas à sobredeterminação masculina decorrente das desigualdades das relações de gênero.

Essas relações de poder certamente projetam sua sombra sobre literatura e cinema, assunto sobre o qual tratarei neste subcapítulo.

A esse respeito, Laura Mulvey (1995) afirma que, no cinema, a mulher foi passivamente retratada pelo olhar ativo masculino como o objeto de desejo de suas fantasias. Com nessa premissa, E. Ann Kaplan escreveu *A mulher e o cinema* (1995), em que analisa a representação da mulher no cinema hollywoodiano clássico e contemporâneo bem como a produção cinematográfica feminina nos EUA, Europa e brevemente em Cuba. Suas conclusões serão elucidadas adiante.

Por ora, ater-me-ei a como Maria do Carmo Piçarra trouxe essa assertiva central do texto de Mulvey para o contexto do cinema colonial português produzido em Angola. Em suas análises, fica claro como o olhar cinematográfico masculino e colonial oprimiam a mulher branca europeia, reprimindo sua sexualidade, e mais ainda a mulher africana, projetando sobre ela o estereótipo da hiper sexualidade das pessoas negras. Enquanto a opressão do olhar patriarcal enquadrava a mulher branca em uma visão idealizada, dando-lhe, contudo, algum protagonismo nos filmes, a mulher negra limitava-se à mera paisagem humana, sem falas ou qualquer importância narrativa nos filmes, além de ser alvo de uma carga valorativa negativa.

Piçarra cita o exemplo do filme *O feitiço do império*, filme de propaganda do regime salazarista lançado em 1938, em que uma cena do roteiro original, que exporia o corpo da personagem Mariazinha foi censurada para salvaguardar qualquer representação sexual da mulher branca, visto que:

Maria não é só a rapariga portuguesa cujo recato, ternura e dedicação, seduzem Luís e o convertem. Ela é a essência da portugalidade: corajosa mas recatada, firme nas convicções, dedicada mas suave no modo como cumpre as suas tarefas, cuidando de

quem precisa, tolerante quanto baste para aceitar a diferença mas inabalável em matérias morais. (PIÇARRA, 2015, p. 177).

Contudo, no mesmo filme, uma mulher negra é filmada com o tronco nu enquanto lava roupa e se banha em um rio. Piçarra assinala que esta é a representação costumaz da mulher africana no imaginário colonial luso: a seminudez que sinaliza a civilização rudimentar e a sexualidade promíscua e desregrada. Assim, ela é “tornada objeto de desejo com a cumplicidade da censura que legitima este modo de imaginar a mulher africana, retirando-a da esfera moral do regime, em que a exposição da nudez não era aceite” (PIÇARRA, 2015, p. 178)

E, para arrematar, a pesquisadora portuguesa aponta em *O feitiço do Império* aquele que é o grande problema de toda ficção imperialista: “no filme não há personagens negras – os africanos são retratados colectivamente, como um povo infantilizado em vias de ‘lusotropicalização’ através da aprendizagem de algumas letras e por via da evangelização cristã” (PIÇARRA, 2015, p. 1179).

Dessa forma, Sarah Maldoror assume a função de (re)humanizar a mulher negra no cinema, arrancando-a do duplo apagamento a que foi submetida pelo colonialismo e pelo patriarcado. Esta tarefa encontrou barreiras também do lado em que estava lutando, como atestam a apreensão das bobinas de seu filme *Des fusis pour Banta* e as críticas de que *Sambizanga* foi alvo no período de seu lançamento e mesmo algumas décadas depois, como por exemplo a de N. Frank Ukadike (1994), segundo o qual a ênfase feminista dilui o impacto da representação da luta armada no filme. Marissa Moorman (1997, p. 117) entrevistou nessa leitura de Ukadike que, para ele, “apenas Domingos pode simbolizar a nação e a identidade nacional da Angolanidade”, visto que, ao apontar que protagonismo feminino diminui o impacto político do filme, finda por naturalizar a masculinidade da representação nacional.

O projeto artístico-político de Sarah Maldoror se opunha a esse axioma, revelando o quão sexista poderiam ser até mesmo os revolucionários mais radicais. Como já foi visto, a escolha pela adaptação de *A vida verdadeira de Domingo Xavier* não foi em vão, pois a obra já carrega a afirmação do feminino, ainda que trouxesse alguns problemas na representação da mulher em seu papel tradicional de mãe.

Maldoror aproveitou esse germen do livro de Luandino Vieira e o explorou ao máximo, mantendo alguns elementos fundamentais, como a solidariedade feminina que cerca Maria, e modificou ou potencializou outros, como o protagonismo e a tenacidade da personagem.

O protagonismo de Maria conduz a narrativa fílmica, ele está, em sua maior parte, centrada em sua subjetividade e experiência emocional, operando, assim, uma reumanização da

“imagem negra distorcida” (cf. Ukadike), ou ainda, nas palavras de Piçarra (2015, p. 185), há uma “disruptura relativamente à subalternização ou esquematização do papel da mulher”.

Contudo, uma questão levantada no capítulo anterior permanece relevante, isto é, a constância de Maria em seu papel tradicional de esposa e mãe, este último enfatizado diante das simbologias míticas que assume. Aquilo que no romance pode parecer como uma fraqueza (o aprisionamento da personagem feminina no papel imposto a ela pelo patriarcado, isto é, a mãe), pode ser a grande força do filme.

Nas conclusões de seu livro *A mulher e o cinema: os dois lados da câmera*, Kaplan (1995, p. 281) questiona:

Basta simplesmente “dar voz às mulheres”, se as mulheres só podem falar a partir de uma posição já definida pelo patriarcado? Se o discurso masculino é monolítico e tem controle sobre tudo, como as mulheres poderão inserir outra “realidade” dentro dele? A partir de que lugar as mulheres vêm conhecer qualquer outra “realidade”?

A autora acredita, com base nos estudos freudianos e na crítica de Laura Mulvey e Julia Kristeva, que a maternidade é esse lugar. Ao perceber, junto com as duas autoras citadas, que Freud omite a figura da mãe em seu sistema psicanalítico, Kaplan propõe que é a partir dela que se pode começar a reformular a posição da mulher, visto que o patriarcado não tratou disso nem teórica nem socialmente:

A maternidade foi reprimida em todos os níveis, exceto o da hispostatização, romantização e idealização. Ainda assim, as mulheres vêm lutando enquanto mães – silenciosamente, discretamente, muitas vezes com angústia, frequentemente com satisfação, mas sempre na periferia de uma sociedade que tenta fazer com que todos (homens e mulheres) nos esqueçamos de nossas mães. (KAPLAN, 1995, p. 283).

Kaplan tem consciência de toda a carga de essencialismo da construção patriarcal sobre a maternidade, no entanto insiste que, à parte disso, esse é o lugar de onde se pode começar a repensar a diferença sexual.

A autora avalia algumas posições psicanalíticas da maternidade analisadas por Kristeva, que a compreende dentro do espectro da “fetichização” ou da castração. No entanto, interessa-a aquela que, nas palavras teórica francesa, segue uma “causalidade não-simbólica, não paternal” (KRISTEVA apud KAPLAN, 1995, p.287). Essa relação com a mãe remete às experiências afetivas pré-linguísticas. Não pretendo me ater às teorizações psicanalíticas, mas o ponto em que quero chegar no estudo de Kaplan é uma identificação entre mãe e filha que se inicia no corpo e atinge seu ápice quando a filha torna-se mãe, isto é, torna-se sua mãe, em identificação total. O perigo que essa identificação oferece ao patriarcado, tal como a homossexualidade feminina, é o de uma relação entre mulheres que dispensa o falo, que exclui

a figura masculina. É essa total diferença e autonomia feminina que assusta a sociedade patriarcal que a reprime. Como afirma Kaplan (1995, p. 288):

As estruturas patriarcais foram criadas para nos fazer esquecer das ligações mútuas e prazerosas que todos nós, machos e fêmeas, usufruímos com nossas mães. (...) o patriarcado trabalhou arduamente para prevenir a erupção de um (miticamente) temido retorno do matriarcado que poderia acontecer se o estreito vínculo entre mãe e filho voltasse a dominar, ou tivesse permissão para tomar lugar na Lei Paterna.

E adiante continua:

Embora a maternidade tenha sido, é claro, anexada pelo simbólico. Kristeva e outras mostraram que alguma parte permaneceu inviolada, incapaz de ser penetrada pelo patriarcado. Isso porque, diferente do que acontece com a sexualidade, alguma parte da maternidade está fora da economia do patriarcado. É essa parte que escapa ao controle. O extremismo do domínio patriarcal da sexualidade feminina pode ser uma reação a impotência diante da ameaça que a maternidade representa

Essa região não colonizada da maternidade seria um ponto de partida para subverter as dicotomias macho/fêmea com seus desdobramentos dominador/submisso, ativo/passivo, racionalidade/emotividade. Por isso, quando a questão da maternidade, presente em *A vida verdadeira de Domingos Xavier* é revisitada no filme de Sarah Maldoror, assume outro matiz. Já não é a maternidade idealizada, romantizada e hipostatizada que surge aqui, mas uma manifestação política a partir desse lugar.

Seguem, abaixo, três imagens que ilustram momentos fundamentais da solidariedade feminina que cerca Maria:



imagem 27



imagem 28



imagem 29

Nesses três momentos: quando Domingos é levado (imagem 27), quando Maria sai da penitenciária desesperada pela provável morte de seu marido (imagem 28) e quando, já de volta para a casa de Sá Tété, veste o luto e chora a morte de seu marido (imagem 29), Maria é cercada por mulheres que a consolam e tomam seu filho no colo, dividindo com ela a carga da maternidade. A sororidade se apresenta associada à maternidade: são mulheres identificando-se. A carga dessas imagens é perigosamente política. O anticolonialismo de *Sambizanga* investe contra o sistema colonialismo fascista de Salazar, mas, além disso, investe contra o patriarcado, que está também do “lado de cá” da trincheira, mostrando que um revolução só é possível se todas as formas de opressão forem destruídas, de classe, raça e gênero, e nenhuma tem primazia sobre a outra.

3.2.6 *Sambizanga* e o cinema político moderno

Para Deleuze, se houvesse um cinema político moderno, esse se estabeleceria sobre a seguinte base: o que falta é o povo. Segundo ele, no cinema clássico o povo estava presente, embora explorado, enganado e submetido. Já no cinema soviético, há um povo dado em sua presença, um povo ideal, pré-existente ao filme. A ideia de um cinema político revolucionário para os primeiros soviéticos (Eisenstein, Pudovkin, Vertov, Dovjenco), era, portanto, a de um cinema feito para as massas, em que as massas seriam o sujeito. O surgimento de Hitler e do cinema nazista das massas assujeitadas em vez de sujeito, bem como de Stalin e a centralização do unanimismo dos povos pela unidade de um partido contribuíram para o enfraquecimento dessa crença.

Portanto, Deleuze expõe o que significa a ausência do povo no cinema político moderno:

Essa constatação de um povo que falta não é uma renúncia ao cinema político, mas ao contrário, a nova base sobre a qual ele tem que se fundar, no Terceiro Mundo e nas minorias. É preciso que a arte, particularmente a arte cinematográfica, participe dessa tarefa: não dirigir-se a um povo suposto, já presente, mas contribuir para a invenção de um povo. No momento em que o senhor, o colonizador proclama “nunca houve povo aqui”, o povo que falta é um devir, ele se inventa, nas favelas e nos campos, ou nos guetos, com novas condições de luta, para as quais uma arte necessariamente política tem que contribuir” (DELEUZE, 2007, p. 259-260)

Há ainda, para o autor, uma segunda diferença entre o cinema político clássico e o moderno, que se refere à relação entre o público e o privado. O cinema clássico mantinha a fronteira entre essas duas instâncias, e a conscientização poderia funcionar como intermediário entre uma e outra, isto é, a consciência política poderia nascer no âmbito privado. Já no cinema político moderno não há essa fronteira e “o assunto privado confunde-se com o imediato social ou político” (DELEUZE, 2007, p. 260).

Prossegue o autor:

Se o povo falta, se já não há consciência, evolução, revolução, é o próprio esquema da reversão que se impossível. Não haverá mais conquista do poder pelo proletariado, ou por um povo unido unificado. Os melhores cineastas do Terceiro Mundo puderam acreditar nisso por um momento: o guevarismo de Glauber Rocha, o nasserismo de Chahn, o black-powerismo do cinema negro americano. Mas é por esse aspecto que esses diretores ainda participam da concepção clássica, visto que as transições são lentas, imperceptíveis, difíceis de se situar precisamente. O que soou a morte da conscientização foi, justamente, a tomada de consciência de que não havia povo, mas sempre vários povos, uma infinidade de povos, que faltava unir, o que não se deveria unir, para que o problema mudasse. É por aí que o cinema do Terceiro Mundo é um cinema de minorias, pois o povo só existe enquanto minoria, por isso ele falta. É nas minorias que o assunto privado é, imediatamente, político. Constatando o fracasso das tentativas de fusão ou de unificação, em não reconstituir uma unidade tirânica e não se voltarem novamente contra o povo, o cinema político moderno constitui-se com base nessa fragmentação, nesse estilhaçamento. É sua terceira diferença (DELEUZE, 2007, p. 262).

Há um profundo diálogo entre as afirmações de Deleuze e a análise que empreendi neste trabalho. *A vida verdadeira de Domingos Xavier* e *Sambizanga* inserem-se nessa transição de que fala o autor francês. Se por um lado há uma tentativa de falar a um povo unívoco e pré-existente, também perpassa pelas narrativas a necessidade de criar um povo que só existe como devir, se por um lado parece haver essa separação entre público e privado, ou, uma tomada de consciência no espaço privado, de Maria, por exemplo, que se estende ao político, por outro há, sobretudo em *Sambizanga*, a consciência do estilhaçamento do “povo” em minorias, e isso fica evidente quando as problematizações de gênero e a condição duplamente subalternizada da mulher colonizada é elaborada na tela. Assim, Sarah Madoror já se adianta nessa transição do cinema revolucionário de massa para a consciência de que não existe um povo, mas minorias cujas demandas precisam ser pensadas na construção do povo por vir.

Deleuze prossegue levantando uma questão ligada ao que foi debatido neste trabalho. Deverá o intelectual do terceiro mundo, para romper com o papel de colonizado, passar para o lado do colonizador, ao menos esteticamente, em decorrência das influências artísticas?

Vejamos o que Deleuze tem a dizer:

Por mais que o autor esteja à margem ou separado de sua comunidade, mais ou menos analfabeta, essa condição ainda mais o capacita a exprimir forças potenciais e, em sua própria solidão, ser um autêntico agente coletivo, um fermento, um catalizador. (...) O diretor de cinema se vê perante um povo duplamente colonizado, do ponto de vista da cultura: colonizado por histórias vindas de outros lugares, mas também por seus próprios mitos, que se tornaram entidades impessoais a serviço do colonizador. O autor não deve portanto fazer-se etnólogo do povo, tampouco inventar ele próprio uma ficção que ainda seria história privada: pois qualquer ficção pessoal, como qualquer mito impessoal, está do lado dos “senhores” (...). Resta ao autor a possibilidade de dar “intercessores”, isto é, de tomar personagens reais e não fictícias, mas colocando-as em condição de “ficcional” por si próprias, de “criar lendas”, “fabular”. O autor dá um passo no rumo de suas personagens, mas as personagens dão um passo rumo ao autor: duplo devir. A fabulação não é um mito impessoal, mas também não é ficção pessoal: é uma palavra em ato, um ato de fala pelo qual a personagem nunca para de atravessar a fronteira que separa seu assunto privado de política, e produz, ela própria, enunciados coletivos. (DELEUZE, 2007, p. 264)

Ele vê na solidão do intelectual do terceiro mundo, até certo ponto descolado de seu povo, e de alguma forma conhecedor do mundo do colonizador, situação ambígua apontada por Fanon, como uma força capaz de criar potências. Nem etnólogo, nem criador de ficções unicamente subjetivas, o autor do terceiro mundo deve habitar esse lugar de travessia, e seus personagens serão os intercessores, reais e ficcionais, entre as esferas do público e do privado. Tudo na citação de Deleuze aponta para o movimento e transladação. O autor se move entre mundos, entre solidão e coletividade, criando narrativas moventes entre privado e público, real e ficcional, assim também seus personagens são fronteirios, em constante movimento. Voltamos assim à metáfora do rio tradução. Autor e personagens são habitantes dessa terceira margem que é o rio, lugar de travessia e encontro, movência e transformação, lugar, em suma, de tradução. *A vida verdadeira de Domingos Xavier* apresenta personagens que saem da esfera do privado para o público, tornando-se fabulações coletivas. Domingos e Maria são os principais. Ainda sobre a narrativa política moderna do terceiro mundo, Deleuze afirma: “Não o mito de um povo passado, mas a fabulação de um povo por vir” (DELEUZE, 2007, p. 266).

Luandino Vieira se insere entre o mito do “povo imemorial” e a criação do porvir. Sarah Maldoror, por sua vez, demonstra uma consonância maior com o cinema político moderno preconizado por Deleuze: ainda que na transição, já demonstra consciência do estilhaçamento do povo em minorias e a necessidade de criação do povo futuro.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Um dos objetivos primordiais deste trabalho foi tecer as relações entre cultura e imperialismo. O primeiro capítulo, no qual empreendo essa discussão, é predominantemente voltado para a cultura imperialista e os elementos das culturas de resistência são apenas introduzidos. Isso porque, sendo as obras que analisei partes fundamentais da arte anti-imperialista no contexto dos anos 60 e 70, acredito que a abordagem seus procedimentos estéticos e discursivos serviram como aprofundamento também dos aspectos mais gerais da cultura politicamente empenhada desse período.

Contudo, escolhi não trazer à tona as críticas posteriores a esses movimentos culturais que surgiram nas primeiras décadas do século XX e se fortaleceram após a segunda guerra mundial. Refiro-me, sobretudo, à negritude e ao pan-africanismo.

Said (1995) sintetiza algumas dessas críticas, apontando que o enaltecimento do negro, em movimentos nativistas com a negritude ou o garveyismo, findava por manter a estrutura de pensamento essencialista basilar ao imperialismo:

aceitar o nativismo é aceitar as consequências do imperialismo, as divisões raciais, religiosas, políticas impostas pelo próprio imperialismo. Deixar o mundo histórico à metafísica de essências como a negritude, a “irlandidade”, o islamismo ou o catolicismo, é abandonar a história em favor de essencializações que têm o poder de instaurar a cizânia entre os seres humanos; muitas vezes esse abandono do mundo secular leva a uma espécie de milenarismo, caso o movimento disponha de uma base de massas, ou degenera em pequenas loucuras privadas, ou numa aceitação irrefletida de estereótipos, mitos, animosidades e tradições estimuladas pelo imperialismo. (SAID, 1995, p. 288)

Tal afirmação ecoa a crítica de Wole Soyinka à negritude, segundo o qual “a *négritude* permaneceu dentro de um sistema preestabelecido de análise intelectual eurocêntrica do homem e sua sociedade, e tentou redefinir o africano e sua sociedade nesses termos exteriorizados.” (SOWINKA *Apud* SAID, 1995, p. 289).

E Said prossegue:

embora seja impossível evitar as primeiras fases categóricas e combativas da identidade nativista (...), é muito promissor superá-las, não ficar preso na autocomplacência emocional de celebrar a própria identidade. Em primeiro lugar, há a possibilidade de descobrir um mundo que não é construído a partir de essências em conflito. Em segundo, há a possibilidade de um universalismo que não seja limitado nem coercitivo, coisa que ele é ao acreditar que todo povo tem apenas uma única identidade — que todos os irlandeses são apenas irlandeses, os indianos, indianos, os africanos, africanos, e assim ad nauseam. Em terceiro lugar, e mais importante, superar o nativismo não significa abandonar a nacionalidade, e sim pensar a identidade local como algo que não esgota a identidade do indivíduo ou do povo, e portanto não ansiar por se restringir à sua própria esfera, com seus rituais de pertença, seu chauvinismo intrínseco e seu sentimento restritivo de segurança. (SAID, 1995, p. 269.)

Tais ressalvas, compartilhadas por outros autores como Cervelló (2003), Mbembe (2001) e Appiah (1997), parecem incontestáveis. Sartre, em seu texto “Orphée noir”, prefácio à *Anthologie de la poésie nègre et malgaxe*, publicação que se configurou como um marco do reconhecimento da “existência” de uma intelectualidade negra no mundo ocidental, já as aventava:

de fato, a negritude aparece como o tempo fraco de uma progressão dialética: a afirmação teórica e prática da supremacia do branco é a tese; a posição da negritude como valor antitético é o momento da negatividade. Mas este momento negativo não é autossuficiente, e os negros que o utilizam o sabem bem; sabem que ele visa a preparação da síntese ou a realização do humano em uma sociedade sem raças. Assim, a negritude existe para se destruir; é passagem e ponto de chegada, meio e não fim último. (SARTRE *apud* FANON, 2008, p. 121)

Essa afirmativa, carregada de paternalismo, provocou reação contestadora de Fanon:

Jean-Paul Sartre, neste estudo, destruiu o entusiasmo negro. Contra o devir histórico, deveríamos opor a imprevisibilidade. Eu tinha necessidade de me perder absolutamente na negritude. Talvez um dia, no seio desse romantismo doloroso... Em todo caso, tinha necessidade de ignorar. Essa luta, essa recaída, deviam ser levadas às últimas consequências. Nada mais desagradável do que esta frase: “Você mudará, menino, quando eu era jovem eu também... Você verá, tudo passa...” (FANON, 2003, p. 122.).

Fanon tinha necessidade, naquele momento, da negritude, que Sartre entendia como “tempo fraco”. Quando o entusiasmo negro começava a aflorar, Sartre o destruía como uma ilusão, algo provisório, algo a ser superado. Quando o negro começava a descobrir-se com alguém que existe (e isso é importante, Fanon apontava que, para além de inferiorizado, o negro sentia-se inexistente, dessubstancializado) e a enaltecer sua existência, um sujeito que recebeu de herança séculos de autoenaltecimento vem dizer que “isso passa”.

Claro que essas proposições não anulam a verdade das críticas elaboradas pelos autores citados, mas, a escolha por não as apresentar antes, por exemplo, no capítulo em que tratei da negritude, foi tomada, em muitos aspectos, tendo em mente essas afirmativas de Fanon. Naquele momento a força contestatória da negritude e do pan-africanismo era fundamental para a luta anticolonial e para a produção cultural e artística que participava dessa luta. Evidenciar suas falhas no início deste trabalho poderia consequentemente amortecer a percepção dessa força e importância. No entanto, elas são notórias para o pensamento pós colonial atual.

Trago-as à baila, agora, pois coadunam-se com algumas questões que este trabalho pode ter deixado em suspenso, como: em que medida as culturas de resistência permaneceram condicionadas pelos termos da cultura ocidental imperialista? Elas são de origem ocidental ou enraizadas nas culturas nativas? Em que medida as culturas nativas intervêm nas culturas de resistência?

Acredito que em diversos momentos desse texto algumas respostas para essas perguntas foram sugeridas. Se o pensamento de Garvey e Senghor ainda estava profundamente enraizado nas estruturas de pensamento imperialistas, como afirmou Soyinka, o de Fanon, por sua vez, nas palavras de Said (1995, p. 332):

é uma resposta a elaborações teóricas produzidas pela cultura do capitalismo ocidental tardio, recebida pelo intelectual nativo do Terceiro Mundo como uma cultura de opressão e escravização colonial. Toda a *oeuvre* de Fanon consiste na tentativa de vencer a rigidez dessas mesmas elaborações teóricas com um ato de vontade política, de voltá-las contra seus próprios autores de modo a conseguirem, nos termos que ele toma de empréstimo a Césaire, inventar novas almas.

Fanon, portanto, faz o caminho inverso, e, em vez de conformar seu pensamento às estruturas imperialistas, lê a obra dos intelectuais do ocidente e confronta com a realidade do terceiro mundo:

nos gestos subversivos da escrita de Fanon há um homem altamente consciente, repetindo com ironia e deliberação a tática da cultura que o teria oprimido. A diferença entre, de um lado, Freud, Marx e Nietzsche e, de outro, o “intelectual nativo” de Fanon consiste no fato de que o pensador colonial fixa geograficamente seus predecessores — eles são do Ocidente — para melhor libertar-lhes as energias da matriz cultural opressora que os gerou. (SAID, 1995, p. 333)

Fanon conforma os pensadores ocidentais ao pensamento nativo, tornando-se um marco para o esgotamento do imperialismo e para o nascer de uma nova era do pan-africanismo. A estrutura da literatura desta nova era, a de Luandino Vieira inclusa, assemelha-se à do pensamento fanoniano, trata-se dessa escrita que subverte os cânones estéticos e gramaticais do ocidente assimilando-os às formas locais. Esse movimento foi duramente criticado por T'hiongo em seu ensaio *Descolonizar la mente*, em nome de uma proposta radical de entranhamento dessa instituição ocidental chamada literatura nos costumes nativos. A via do escritor queniano, é, a meu ver, a que melhor promove a intervenção nativa na cultura de resistência, pensando-a não mais como uma cultura que recebe e se apropria do que vem do ocidente, mas que produz algo em sua língua, promove sua circulação segundo seus termos e costumes, e exporta para o ocidente através do “venerável veículo da tradução”.

Essas são as três vias de relação entre cultura ocidental e culturas nativas nas culturas de resistência que identifiquei, e seguem uma cronologia mais ou menos definida: dos primórdios da negritude e pan-africanismo nas primeiras décadas do século XX, passando pelo *boom* do pós segunda guerra em que Fanon produziu sua obra e o pan-africanismo se fortaleceu junto aos movimentos nacionalistas africanos, e, finalmente, nos anos 80, quando T'hiongo publica *Descolonizar la mente* que coincide com a derrocada das utopias independentistas na África.

Note-se que eu afirmei que essa cronologia é mais ou menos definida, pois existe um descompasso de temporalidades de acordo com a história de cada nação. Se *A vida verdadeira de Domingos Xavier* coincide com o auge das utopias revolucionárias do Terceiro Mundo na década de 60, *Sambizanga*, ainda que sustente as utopias da década anterior, já se inscreve em uma década em que a consciência agônica e irônica da derrocada dessas utopias emergia na arte terceiro mundista.

Ismail Xavier aponta esse movimento no Brasil em seu livro *Alegorias do subdesenvolvimento*, apontando a diferença entre a alegoria nacional utópica de *Deus e o Diabo na terra do sol*, e as alegorias irônicas do cinema marginal da década de 70 do século XX. Em África, filmes como *Touki Bouki* (1973), de Djibril Diop, e *Xala* (1975) de Ósmane Sambene, adaptação do romance homônimo do mesmo autor publicado dois anos antes, ambos senegaleses, aproximavam-se da ironia e experimentalismo (nesse último aspecto, refiro-me a *Touki Bouki*) do cinema marginal brasileiro.

Em *Xala*, a crítica à corrupção dos dirigentes nacionais é patente, e reforça a alegoria irônica do filme, presente na impotência sexual do protagonista, causada por uma maldição (xala) posta sobre ele por um feiticeiro como vingança pelo mal feito a ele no passado. A consciência pós utópica da “nação impotente” é possível no Senegal dos anos 70 pois esse país já estava há mais de uma década vivendo a experiência da independência. *Sambizanga*, no entanto, apesar de ter sido lançado apenas três anos antes de *Xala*, inscreve-se em outra temporalidade, a da utopia dos anos 60, pois o *télos* histórico da nação angolana ainda não havia sido atingido: a independência ainda era um devir, uma esperança. Talvez por essa temporalidade tardia e difusa, *Sambizanga* ocupe posições de transição nas categorias deleuzianas – entre a imagem-tempo e a imagem-movimento, entre o cinema político clássico e o moderno.

A noção de tempo das narrativas transita também por polos antitéticos: de um lado, o tempo do relógio, a simultaneidade cronológica da comunidade imaginada, a teleologia histórica da revolução, do outro, o tempo monádico benjaminiano, da retomada do passado nacional frente a um projeto transformativo do presente, o tempo da tradução.

Trânsito, transição, o “ritmo da água”, como diz o poema de António Pompílio que serve de epígrafe para este trabalho, o movimento do rio tradução. O tempo do transe:

o transe: o fazer entrar em transe é uma transição, passagem ou devir: é ele que torna possível o ato de fala, através da ideologia do colonizador, dos mitos do colonizado, dos discursos do intelectual. O autor faz entrarem em transe as partes, para contribuir à invenção de seu povo (...) (DELEUZE, 2007, p. 265.).

É no movimento do rio tradução que se encontram as partes que entram em transe, de que fala Deleuze. Ideologias, mitos, discursos, línguas e linguagens banham-se, navegam, deslocam-se encontram-se. Transposição e movimento: do filme ao livro, da letra impressa para a “imagem em movimento” (com todos os deslizamentos de sentido que essa operação produz); da voz à letra e depois às telas, do passado para um presente grávido de futuros utópicos; da musicalidade e entoação da fala para o ritmo da escrita poética e, por fim, para a música plasmada em *Sambizanga*.

A história da nação movimentando-se inexoravelmente, como a correnteza do rio, para seu destino, seu fim, seu tólos. Isto é, revolução e descolonização: movimento do rio musseque.

Por fim, o movimento da prefiguração e criação do povo por vir. O discurso indireto livre, recurso literário usado por José Luandino Vieira em *A vida verdadeira de Domingos Xavier*, é também um recurso que o intelectual solitário do terceiro mundo utiliza para a construção de uma fala coletiva, de um povo. Sarah Maldoror, em *Sambizanga*, traduz este “ato de fala que tem várias cabeças” (DELEUZE, 2007, p.266) para a linguagem audiovisual, fazendo um cinema que é, nos termos de Deleuze (2007, p.267), um “discurso indireto livre da África sobre si mesma”.

REFERÊNCIAS

AGUIAR, Daniella; QUEIROZ, João. “Tradução intersemiótica: ação do signo e estruturalismo hierárquico”. **Lumina**. V. 4, nº1. Jun. 2010. p. 1 – 14.

AGUIAR, Daniella; QUEIROZ, João. “Tradução intersemiótica: teoria e modelo baseados na filosofia do signo de C. S. Peirce”. In: AGUIAR, Daniella; QUEIROZ, João (orgs.). **Tradução, transposição e adaptação intersemióticas**. São Carlos: Pedro e João Editores. 2016. p. 11-30.

AHMAD, Aijaz. “A retórica da alteridade de Jameson e a ‘alegoria nacional’”. In: **Linhagens do Presente: ensaios**. Tradução de Sandra Guardini Vasconcelos. São Paulo: Boitempo. 2002. p. 83 – 109.

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

ANDRADE, Mário Pinto de. **Origens do nacionalismo africano. Continuidade e ruptura nos movimentos unitários emergentes da luta contra a dominação colonial portuguesa: 1911-1961**. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1997.

APPIAH, Kwame Anthony. **Na casa de meu pai. A África na filosofia da cultura**. Tradução: Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

ARENAS, Fernando. **Lusophone Africa: Beyond Independence**. Edição do Kindle. Minneapolis: University of Minnesota Press. 2011.

ARENDT, Hannah. **Origens do totalitarismo. Antissemitismo, imperialismo, totalitarismo**. Tradução: Roberto Raposo. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

ARRANZ, Norberto Mínguez. **La Novela y el Cine: análisis comparado de dos discursos narrativos**. Valencia: Ediciones de la Mirada, 1998.

ASANTE, S. K. B.; CHANAIWA, David. “O Pan-africanismo e a Integração Regional”. In: MAZRUI, Ali A.; WONDJI, Christophe (ORGS.). **História geral da África, VIII: África**

desde 1935. Tradução de Luís Hernan de Almeida Prado Mendoza. Brasília: UNESCO, 2010. P. 873 – 896.

ASHCROFT, Bill; GRIFFITHS, Gareth; TIFFIN, Helen. “El Imperio Contraescribe: Introducción a la teoría y la práctica del postcolonialismo”. Tradução de N. Carbonell. In: VEJA, María José; CARBONELL, Neus. (Orgs.). **La literatura comparada: principios y métodos.** Madrid: Gredos, 1998.

AVELLAR, José Carlos. “O paraíso do espectador”. In: PRUDENZI, Angela; RESEGOTTI, Elisa. **Cinema político italiano anos 60 e 70.** São Paulo: Cosac Naify, 2006. p. 168-199.

BARTHES, Roland. “A morte do autor”. In: **O Rumor da Língua.** Trad. Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004. p. 57-64.

BAZIN, André. **O Cinema. Ensaios.** Tradução: Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Editora Brasiliense, 1991.

BENJAMIN, Walter. “A tarefa-renúncia do tradutor”. Tradução de Suzana Kampff. In: CASTELO BRANCO, Lúcia (Org.). **A tarefa do tradutor, de Walter Benjamin: quatro traduções para o português.** Belo Horizonte: Fale/ UFMG, 2008.

BBC. “A história do homem que foi empalhado e exibido como um animal”. Disponível em: <https://www.bbc.com/portuguese/internacional-37447603>. Acesso em: 31. Jul. 2020.

BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas.** Vol. 1. Magia e técnica, arte e política. Ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1996.

BHABHA, Homi. **O Local da Cultura.** Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

BORDWELL, David; THOMPSON, Kristin. **A arte do cinema: uma introdução.** Tradução: Roberta Gregoli. Campinas, SP: Editora da Unicamp; São Paulo:SP: Editora da USP, 2013.

BRESSANE, Julio. **Alguns.** Rio de Janeiro: Imago, 1996.

CABRAL, Almícar. “Libertação nacional e cultura”. In: SANCHES, Manuela Ribeiro (Org.). **Malhas que os impérios tecem. Textos anticoloniais, contextos pós-coloniais**. Lisboa: Edições 70, 2011. P. 355 – 376.

CAMPOS, Haroldo. **Da transcrição poética e semiótica da operação tradutora**. Belo Horizonte: Fale/UFMG, 2011.

CARELLI, Fabiana. “Diversidade Categorial no cinema africano (de língua portuguesa). Identidade e sujeito”. In: ABDALA Jr. Benjamin (Org.). **Estudos Comparados. Teoria, crítica e metodologia**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2014. P. 191 – 210.

CARELLI, Fabiana. 2015. “Casas com rio atrás: Jorge Amado em África”. **Via Atlântica**, 27, 2015. P. 11-143.

CARRASCOSA, Denise. “Traduzindo no Atlântico Negro: por uma práxis teórico-política de tradução entre literaturas afrodiáspóricas”. **Cadernos de Literatura em Tradução**, n. 16, 2016. p. 63-71.

CARRERAS, José Urbano Martínez. **África Subsahariana**. Madrid. Editorial Síntesis, 1993.

CASTRILLON-MENDES, Olga Maria; MARTIN, Vima Lia. “Guimarães Rosa, Luandino Vieira e a transculturação narrativa”. Disponível em www.revistas.usp.br/crioula/article/viewFile/97150/96230. 2015. Acessado em: 31 jul. 2020.

CERVELLÓ, Mariella Villasante. “La negritud: uma forma de racismo heredada de la colonización francesa? Reflexiones sobre la ideología negroafricana em Mauritania”. In: **El libro negro del Colonialismo. Siglos XVI al XXI: del exterminio ao arrepentimiento**. Traducción de Carlo Caranci. Madrid: La Esfera de los Libros, 2005. P. 869 – 915.

CÉSAIRE, Aimé. “Cultura e Colonização”. Tradução de Manuela Ribeiro Sanches. In: SANCHES, Manuela Ribeiro (Org.). **Malhas que os impérios tecem. Textos anticoloniais, contextos pós-coloniais**. Lisboa: Edições 70, 2011.p. 253 – 272.

CÉSAIRE, Aimé. **Discurso sobre o Colonialismo**. Tradução: Anísio Garcez Homem. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2010.

CHAVES, Rita. **A formação do Romance Angolano**. São Paulo: Via Atlântica. 1999.

CHIZIANE, Paulina. “As cicatrizes do amor”. In: SAÚTE, Nelson (Org.). **As mãos dos pretos. Antologia do conto moçambicano**. Lisboa: Dom Quixote, 2007. p. 369 – 367.

CLÜVER, Claus. “Inter Textus / Iter Artes / Inter Media”. **Aletria**. Jul-dez. 2006. p. 11-41.

COQUERY-VIDROVITCH, Catherine. “El postulado de la superioridade blanca y de la inferioridade negra”. In: **El libro negro del Colonialismo. Siglos XVI al XXI: del exterminio ao arrepentimiento**. Traducción de Carlo Caranci. Madrid: La Esfera de los Libros, 2005. P. 771 – 817.

CUMMINGS, Basia. “Soviet cinema and African filmmaking”. Disponível em <https://africasacountry.com/2012/04/soviet-cinema-and-african-filmmaking>. Acesso em: 07 abr. 2020.

CUNHA, Eneida Leal. “Cultura e revolução em Angola. Apontamentos sobre o valor do inatural”. In: MARGATO, Izabel; GOMES, Renato Cordeiro (Orgs.). **Literatura e Revolução**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011. p. 101-115.

CUNHA, Jaqueline Rosa da. “Narrativas contemporâneas de Língua Portuguesa: a influência de Guimarães Rosa nas obras de Luandino Vieira e Mia Couto”. **Letras de Hoje**, v. 47, n. 2, 2012. p. 167-173.

DAVIDSON, A. B. “African resistance and rebellion against the imposition of colonial rule”. In: T. O. RANGER, org. **Emerging Themes of African History**. 1968. p. 177-88.

DAVIDSON. A. Basil; ISAACMAN, Allen F.; PÉLISSIER, René. “Política e nacionalismo nas Áfricas central e meridional, 1919-1935”. In: BOAHEN, Albert Adu. (ORG.). **História geral da África, VII: África sob dominação colonial, 1880-1935**. Brasília: UNESCO, 2010. P. 787 – 832.

DELEUZE, Guiles. **A imagem-movimento (Cinema I)**. Tradução: Stella Senra. São Paulo: Editora Brasiliense, 1983.

DELEUZE, Guilles. **A imagem-tempo (Cinema II)**. Tradução Eloisa de Araújo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 2007.

DERRIDA, Jacques. **Gramatologia**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2004.

DERRIDA, Jaques. **A escritura e a diferença**. São Paulo: Perspectiva, 1995.

DERRIDA, Jaques. **Torres de Babel**. Trad. Junia Barreto. Belo Horizonte: UFMG, 2002.

DIOP, Majhemout; BIRMINGHAN, David; HRBEK, Ivan; MARGARIDO, Alfredo; DJIBRIL, Tamsir Niane. “A África tropical e a África equatorial sob domínio francês, espanhol e português”. In: MAZRUI, Ali A.; WONDJI, Christophe (ORGS.). **História geral da África, VIII: África desde 1935**. Tradução de Luís Hernan de Almeida Prado Mendoza. Brasília: UNESCO, 2010. P. 67-87.

EVERDOSA, Carlos. **Roteiro da literatura angolana**. Lisboa: Edições 70/Luanda: União dos Escritores Angolanos. 1980.

FABRIS, Mariarosaria. **O Neo-realismo cinematográfico italiano**. São Paulo: EDUSP; FAPESP. 1996.

FANON, Frantz. “Racismo e cultura”. In. FANON, Frantz. **Em defesa da revolução africana**. Tradução de Isabel Pascoal. Lisboa: Editora Sá da Costa, 1980. P. 32 – 48.

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

FANON, Frantz. **Pele negra, máscaras brancas**. Tradução: Renato da Silveira. Salvador: EDUFBA, 2008.

FERRO, Marc. “Introducción: el colonialismo, reverso de la colonización” In: **El libro negro del Colonialismo. Siglos XVI al XXI: del exterminio ao arrepentimiento**. Traducción de Carlo Caranci. Madrid: La Esfera de los Libros, 2005. P. 11-50.

FERRO, Marc. **Cinema e História**. Tradução e notas de Flávia Nascimento. São Paulo: Paz e terra, 2010.

FOUCAULT, Michel. **Em defesa da sociedade. Curso no Collège de France (1975-1976)**. Tradução de Maria Ermantina Galvão. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

GENETTE, Gérard. **O Discurso da Narrativa**. Tradução de Fernando Cabral Martins. Lisboa: Arcádia, 1979.

HAMILTON, Russel G. “Preto no branco, branco no preto – contradições linguísticas na novelística angolana” In: LABAN, Michel (Org.). **Luandino: José Luandino Vieira e sua obra (estudos, testemunho e entrevistas)**. Lisboa: Edições 70, S/D. p. 147 – 189.

HAMPATÉ BÂ. A. “A tradição Viva”. In: KI-ZERBO, Joseph (Org.). **História geral da África, I: Metodologia e pré-história da África**. Brasília: UNESCO, 2010. P. 167 -212.

HARRIS, Joseph E.; ZEGHIDOUR, Slimane. “A África e a diáspora negra”. In: MAZRUI, Ali A.; WONDJI, Christophe (ORGS.). **História geral da África, VIII: África desde 1935**. Tradução de Luís Hernan de Almeida Prado Mendoza. Brasília: UNESCO, 2010. P. 849 – 872.

HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da adaptação**. Tradução de André Cechinel. Florianópolis: Ed. UFSC, 2013.

JAKOBSON, Roman. **Linguística e Comunicação**. Tradução de Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix. 2008.

JAMESON, Fredric. “Third-World Literature in the Era of Multinational Capitalism”. **Social Text**, n. 15, 1986. p. 65-88.

KANÉ, Pascal. “A relação espetáculo-espectador”. In: TORRES, A. Roma (Org.). **Cinema, Arte e Ideologia**. Porto: Edições Afrontamento, 1975. P. 19-23.

KAPLAN, Ann E. **A mulher e o cinema: os dois lados da câmara**. Rio de Janeiro: Rocco, 1995.

KODJO, Edem; CHANAIWA, David. “Pan-africanismo e libertação”. In: MAZRUI, Ali A.; WONDJI, Christophe (ORGS.). **História geral da África, VIII: África desde 1935**. Tradução de Luís Hernan de Almeida Prado Mendoza. Brasília: UNESCO, 2010. P. 897 – 924.

KOPENAWA, D. & ALBERT, B. **A queda do céu. Palavras de um xamã yanomami**. Tradução de Beatriz Perrone-Moisés, prefácio de Eduardo Viveiros de Castro. São Paulo: Companhia das Letras. 2015.

LABAM, Michel. “Encontros com Luandino Vieira”. In: LABAN, Michel (Org.). **Luandino. José Luandino Vieira e sua obra (estudos, testemunhos, entrevistas)**. Lisboa: Edições 70, S/D. p. 9 – 82.

LEBEL, Jean-Patrick, **Cinema e Ideologia**. Tradução de Jorge Nascimento. Lisboa: Editorial Estampa. 1975

LEITE, Ana Mafalda. **Oralidades e escritas pós-coloniais. Estudos sobre literaturas africanas**. Rio de Janeiro, EDUERJ. 2012.

LIMA, Conceição. **A dupla tradução do outro cultural em Luandino Vieira**. Lisboa: Edições Colibri. 2009.

LISBOA, Edimara. “A vida verdadeira do Sambizanga em tempos de viragem”. **Revista Crioula**, nº 17, jun. 2016. p. 1-11.

M'BOKOLO, Elikia. “África Central: el tempo de las matanzas”. In: **El libro negro del Colonialismo. Siglos XVI al XXI: del exterminio ao arrepentimiento**. Traducción de Carlo Caranci. Madrid: La Esfera de los Libros, 2005. 509 – 532.

MALDOROR, Sarah. 1972. **Sambizanga** [Filme] Maldoror. Sarah, dir. 35 mm, 103 min.cor. son.

MARTIN, Vima Lia. **Literatura e Marginalidade**. São Paulo: Alameda, 2008.

MATA, Inocência. “Refigurando o espectro da nação”. In: PADILHA, Laura Cavalcante;

MATA, Inocência. “O pós-colonial nas literaturas africanas de língua portuguesa”. Disponível em: bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/aladaa/mata.rtf. Acesso em 02. Abr. 2017.

RIBEIRO, Margarida Calafate. (ORG.). **Lendo Angola**. Porto: Edições Afrontamento, 2008.

MBEMBE, Achille. **Necropolítica**. Tradução: Renata Santini. São Paulo: N-1 Edições, 2018.

MBEMBE, Achile. “As Formas Africanas de Auto-Inscrição”. **Estudos Afro-Asiáticos**, Ano 23, nº 1, 2001, p. 171-209.

MONDLANE, Eduardo. “A estrutura social – Mitos e Factos”. In: SANCHES, Manuela Ribeiro (Org.). **Malhas que os impérios tecem. Textos anticoloniais, contextos pós-coloniais**. Lisboa: Edições 70, 2011a. P. 309 – 332.

MONDLANE, Eduardo. “Resistência – a procura de um movimento nacional”. In: SANCHES, Manuela Ribeiro (Org.). **Malhas que os impérios tecem. Textos anticoloniais, contextos pós-coloniais**. Lisboa: Edições 70, 2011b. P. p. 333-354.

MORAES, Anita Martins Rodrigues. “A ficção pela nação: investigando formas de controle do imaginário em Luandino Vieira”. In: LEITE, A. M.; OWEN, H.; CHAVES, R.; APA, L. (Orgs.). **Nação e narrativa pós colonial I. Angola e Moçambique**. Lisboa: Colibri, 2012. p. 339 – 352.

NORIEGA, José Luis Sanchez. **De la literatura al cine: teoría e análisis de la adaptación**. Barcelona: Ediciones Paidós. 2000.

NOVO JORNAL. Entrevista. Sarah Maldoror, cineasta. “Em nome da moral fazem-se guerras”. Por Pedro Cardoso. Luanda, 28 nov. 2008. p. 14-16,

OSBORNE, Peter. “Vitórias de pequena escala, derrotas de grande escala: a política do tempo de Walter Benjamin”. In: BENJAMIN, Andrew; OSBORNE, Peter. (orgs.). **A filosofia de Walter Benjamin: destruição e experiência**. Tradução de Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1997.

OWEN, Hilary. “Sexualidade, Oralidade e Narrativa Nacional nas obras de Mia Couto e Paulina Chiziane”. In: LEITE, A. M.; OWEN, H.; CHAVES, R.; APA, L. (Orgs.). **Nação e narrativa pós colonial I. Angola e Moçambique**. Lisboa: Colibri, 2012. p.211 – 228.

PADILHA, Laura Cavalcante. **Entre voz e letra. O lugar da ancestralidade na ficção angolana do século XX**. Niterói: EDUFF, Rio de Janeiro: Pallas Editora. 2011.

PEIRCE, C.S. **Escritos coligidos**. São Paulo: Abril Cultural. 1977.

PEIRCE, C.S. **The Collected Papers of Charles Sanders Peirce**. 8 v. Cambridge: Harvard University Press. 1931-1958.

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

PEPETELA. **Mayombe**. São Paulo: Leya, 2013.

PETRILLI, Suzan; PONZIO, Augusto. “Propriedades icônicas da tradução. In: AGUIAR, Daniella; QUEIROZ, João (orgs.). **Tradução, transposição e adaptação intersemióticas**. São Carlos: Pedro e João Editores. 2016. p. 135-198.

PIÇARRA, Maria do Carmo. “Os cantos de Maldoror”: cinema de libertação da “realizadora romancista”. **Mulemba**. v.9, n.17. jul/dez 2017. p. 14-29.

PIÇARRA, Maria do Carmo. “Angola: (Re-)Imaginar o Nascimento de uma Nação no Cinema Militante”. **Journal of Lusophone Studies** 3.1. Spring 2018. p. 168 - 194

PIGNATARI, Décio. **Semiótica e Literatura**. Cotia: Ateliê Editorial, 2004.

PLAZA, Julio. **Tradução Intersemiótica**. São Paulo: Perspectiva. 1987.

QUIJANO, Aníbal. “Que tal Raza!”. In: **Revista del Cesla**. N 1, 2000. p. 192-200.

RAJEWSKY, Irina O. “Intermedialidade, Intertextualidade, ‘remediação’”. In: Diniz, Thais Flores Nogueira. (org.). **Intermedialidade e estudos interartes. Desafios da arte contemporânea**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012.

ROCHA, Glauber. **Deus e o Diabo na terra do sol**. [filme] Rocha, Glauber, dir. 35 mm, 124 min, p&b, son. 1964.

ROCHA, Glauber. “Eztetyka da Fome”. In: *Hambre*. Set. 2013. p. 1-4. Disponível em: <https://hambrecine.files.wordpress.com/2013/09/eztetyka-da-fome.pdf>. Acesso em 31 set. 2020.

ROSELINI, Roberto. *Roma, cidade aberta*. [filme]. Rocha, Glauber, dir. 100 min. P&B, son. 1945.

SAID, Edward W. **Cultura e Imperialismo**. Tradução: Denise Bottman. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

SANTILLI, Maria Aparecida. “João Guimarães Rosa e José Luandino Vieira, criadores de Linguagem”. **Scripta**, v. 2, n. 3, p. 221 -233. 1998.

SANTOS, Boaventura de Sousa. “Entre Próspero e Caliban: colonialismo, pós-colonialismo e interidentidade”. In: **Novos Estudos CEBRAP**, nº 66, jul. 2003, p. 23-52.

SCHMIDT, Simone Pereira. “Sobre favelas e musseques”. **Ipotesi**, v. 14, n. 2, jul./dez. 2010 p. 207 - 214.

SHOHAT, Ella; STAM; Robert. **Crítica da imagem eurocêntrica**. Tradução de Marcos Soares. São Paulo: Cosac Naif. 2006.

SPIVAK, G. “The politics of translation”. Em: L. Venuti (ed.): **The Translation Studies Reader**. London and New York: Routledge, 2004. p. 369–388.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. “Tradução como cultura”. **Revista Ilha do Desterro**. nº 48, jan./jun. 2005.p. 41-64.

SPIVAK. Gayatri Chakravorty. **Pode o subalterno falar?** Tradução de Sandra Regina Goulart Almeida, Marcos Pereira Feitosa e André Pereira Feitosa. Belo Horizonte: UFMG, 2014.

STAM, Robert. “Teoria e prática da adaptação: da fidelidade a intertextualidade”. **Revista Ilha do Desterro**. nº 51, jul./dez. 2006. p. 19-53.

STAM, Robert. **A literatura através do cinema. Realismo, magia e arte da adaptação**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

STAM, Robert. **Introdução a teoria do cinema**. Tradução de Fernando Mascarello. Campinas: Papyrus, 2013.

STRAUMANN, Barbara. “Adaptation - remediation - transmediality” In: **Handbook of intermediality**. Berlin: Universidade Livre de Berlin, 2017. p. 249-267.

THIONG’O, Ngugi Wa. **Descolonizar la mente: la política lingüística de la literatura africana**. Prólogo e tradução de Marta Sofía López. Barcelona: Penguin Randon House. Edição Kindle, 2015.

THIONG’O, Ngugi Wa. **The River Between**. Oxford: Heinemann, 1965

TOMASELLI, Keian; SHEPPERSON, Arnold; EKE, Maureen. “A Oralidade no Cinema Africano: Considerações, Representações e Relativismos”. In: FERREIRA, Carolin Overhoff. (Org.). **África: um continente no cinema**. São Paulo, Editora Unifesp. 2014. p.37-76.

UKADIKE, Nwachukwu Frank. **Black African Cinema**. Berkeley/ Los Angeles/ London: University of California Press, 1994.

VENÂNCIO, José Carlos. **Uma perspectiva etnológica da literatura angolana**. Lisboa: Ulmeiro/Universidade nº 9, 1987.

VENUTI, Lawrence. **The Translator's invisibility. A History of Translation**. London: Routledge, 1995.

VIEIRA, José Luandino. **A verdadeira vida de Domingos Xavier**. São Paulo: Ed. Ática, 1979.

VIEIRA, José Luandino. **Nós, os do Makulusu**. Luanda: Editorial Nzila. 2004.

VIEIRA, Luandino. **Vidas Novas**. Luanda: Nzila, 2006.

XAVIER, Ismail. **Alegorias do subdesenvolvimento: cinema novo, tropicalismo, cinema marginal**. São Paulo: Cosac Naif, 2012.

XAVIER, Ismail. **Sertão Mar: Glauber Rocha e a estética da fome**. São Paulo: Cosac Naif, 2007.

ZAMPARONI, Valdemir D. "Ficção e história em A vida verdadeira de Domingos Xavier". **Polifonia**, n 01, 1993. p. 160-180.

ZEA, Evelyn Schuler. "O genitivo da tradução". **Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi**. v. 3, n. 1, jan./abr. 2008. p. 65-77.

ZEA, Evelyn Schuler. "Tradução como iniciação". **Cadernos de Tradução**, Florianópolis, v. 36, nº 3, 2016, p. 192-212.