



A INSERÇÃO IRÔNICA DE *AS AVENTURAS DE NGUNGA*, DE PEPETELA, NO FILME *NA CIDADE VAZIA*, DE GANGA: INTERTEXTUALIDADE PARÓDICA E DISTOPIA

THE IRONIC INSERT OF NGUNGA'S ADVENTURES: A STORY OF ANGOLA, OF PEPETELA, IN THE MOVIE IN THE HOLLOW CITY, OF GANGA: INTERTEXTUALIDADE PARODICA AND DISTOPIA

LA INSERCIÓN IRÓNICA DE LAS AVENTURAS DE NGUNGA, DE PEPETELA, EN LA PELÍCULA NA CIDADEVAZIA, DE GANGA: INTERTEXTUALIDAD PARÓDICA Y DISTOPÍA

Beatriz de Jesus Santos Lanziero¹

RESUMO:

Neste artigo, refletiremos sobre a recuperação paródica de texto paradigmático para a cultura angolana, *As aventuras de Ngunga*, de Pepetela, pela obra fílmica *Na cidade vazia*, de Maria João Nganga. Cotejaremos o percurso dos protagonistas, buscando aproximações e divergências entre tais elementos ficcionais. Em seguida, a partir de teorizações sobre o diálogo intertextual paródico, estudaremos o encontro das duas materialidades textuais, processo que denominamos encenação da leitura. Nesse ponto, trataremos das inserções de *As aventuras* no filme *Na cidade vazia*. Levantaremos as referências explícitas ao texto narrativo de Pepetela, trazido à baila por meio de adaptação teatral, buscando perscrutar sentidos possíveis para tal inserção, vista como irônica e paródica.

PALAVRAS-CHAVE: literatura, cinema, Angola, paródia, distopia.

O filme *Na cidade vazia*, de Maria João Ganga, é lançado em 2004 e, segundo a autora em entrevista disponível no site *Cine África*, tal realização demandou persistência e lhe conferiu sensação de alívio, tendo em vista a intencionada contribuição da obra para o ressurgimento do cinema em Angola no período pós-guerra civil, doze anos depois da elaboração do roteiro. Para a cineasta, nessa fase, o cinema devia abordar com profundidade os problemas nacionais: “mostrar o nosso modo de ser, as coisas por que passamos” (GANGA, 2012). Maria João Ganga também aponta o papel de denúncia e conscientização da obra fílmica

¹ Mestre e Doutoranda pela UFRJ. Professora do Instituto Superior de Educação do Rio de Janeiro - ISERJ . bialanziero1972@yahoo.com.br

e do cinema angolano que “nesta fase, deve servir para despertar mentes, pôr o dedo na ferida e tratar algumas questões com a seriedade que elas exigem” (*idem*, 2012). Em outra entrevista mais recente, a diretora levanta impressões construídas pela recepção angolana, incluindo as suas, ao assistir à sua própria obra fílmica. Destacam-se a carga afetiva da leitura e a sensação de se olhar ao espelho: “(...) digo isto pelas reações que o público mostrou e pela forma como as pessoas viveram e sentiram a história. Parece que nós estávamos a ver ao espelho”. E, mais à frente, acrescenta: “Há ali toda uma vivência sendo retratada” (GANGA, 2016). A referência ao espelho e à imagem especular nos remete à reflexão empreendida por Umberto Eco, no ensaio “Sobre espelhos”. Nesse texto, o ensaísta define o espelho como prótese, aparelho ampliador do raio de ação dos órgãos visuais, algo que permite “que se obtenha o estímulo visual onde o olho não poderia alcançar”. E arremata:

A magia dos espelhos consiste no fato de que sua extensividade-intrusividade não somente nos permite olhar melhor o mundo, mas também ver-nos como veem os outros: trata-se de uma experiência única, a espécie humana não conhece outras semelhantes. (ECO, 1989, p.18)

Acreditamos que tal potencial pode relacionar-se simbolicamente ao que diz a cineasta e, em sua condição ampliadora na extensão ou profundidade, a metáfora do espelho pode sugerir o olhar perscrutador do próprio sujeito. Assim, o filme reaviva feridas e se dá como contemplação desencantada. Longe do paradigma cinema como espetáculo-fascínio, consiste em *afeto* porque “funciona como uma ‘onda de choque’ para o pensamento” (ALVARENGA & LIMA, 2012, p.35), força mobilizadora que, reflexivamente, leva o espectador a sentir e a ver com outros olhos e pensar diferente.

A guerra, ferida nacional latejante, e seus efeitos constituem ponto central de reflexão. Depois do êxito da luta pela libertação, Angola vive conturbada situação política, em meio a frágeis negociações de paz, no contexto da guerra civil, que só em 2002 iria se encerrar. A história contada pelo filme perspectiva Luanda, no ano de 1991. Em 31 de maio desse ano, celebram-se os acordos de Bicesse (Estoril), realizados com a mediação de Portugal, URSS, EUA e da ONU, encerrando, apenas no papel, a guerra civil iniciada em 1975. Este conflito envolveu os movimentos nacionais (MPLA, UNITA, FNLA) cujo objetivo comum era libertar Angola do colonialismo português. A guerra civil se processou no contexto da Guerra Fria, apresentando dimensão internacional: de um lado, UNITA e FNLA, apoiados por Zaire, África do Sul e EUA; de outro, MPLA, por URSS e Cuba. No decorrer do enfrentamento, consolida-se a oposição entre MPLA e UNITA. Após curto e instável período de paz acordado em 1991, na sequência das eleições de setembro de 1992, reinicia-se o conflito armado, alastrando-se rapidamente pelo território nacional.

Inicialmente, *Na cidade vazia* exhibe o trânsito de refugiados de uma guerra muito viva, a despeito dos acordos de paz registrados em documentos sem concretude. Traz à cena grupo de crianças sobreviventes de conflitos no Bié. Sob o signo da morte, o avião que as transporta aterrissa em Luanda. Diante do espelho representado pela tela, que questionamentos fazer? Distante do fascínio que induz à cegueira, as lentes de Ganga conduzem-nos a considerações e especulações próprias do tempo da contemplação, do mirar aguçado, na leitura de um espaço revelado por meio de ruínas, fragmentos do passado saturados de “agoras”, como afirma Walter Benjamin. Em universo desencantado, dada a dor provocada por insistente ferida, somos incitados a pensar a partir de projeção de autognose e exame crítico. São muitos os aspectos a serem levantados. No entanto, neste ensaio, vamos refletir sobre a recuperação paródica de texto paradigmático para a cultura angolana: *As aventuras de Ngunga*, de Pepetela. Cotejaremos o percurso dos personagens ficcionais, buscando aproximações e divergências. Em seguida, a partir de teorizações sobre o diálogo in-

tertextual paródico, estudaremos o encontro das duas materialidades textuais, processo por nós nomeado encenação da leitura. Nesse ponto, trataremos das inserções de *As aventuras* no filme *Na cidade vazia*. Levantaremos as referências explícitas ao texto narrativo de Pepetela, trazido à baila por meio de adaptação teatral, buscando perscrutar sentidos possíveis para tal inserção, vista como irônica e paródica.

Das venturas de Ngunga aos descaminhos de Ndala

Na cidade Vazia encena aspectos da leitura de *As aventuras de Ngunga*, de Pepetela, texto referencial para a cultura angolana, como antes dissemos. Tal diálogo intertextual dá-se como profícuo viés de leitura: a obra fílmica investe na recuperação paródica, inserção irônica, da referida obra de Pepetela, autor a quem Maria João Ganga dedica o filme. Ver a obra fílmica como articuladora de um diálogo intertextual, pensar o intertexto como efeito de leitura, modalidade da percepção, forma de solicitar a participação ativa do leitor-espectador, orienta nossa leitura crítica. E, mais especificamente, também nos interessa pensar o diálogo intertextual explicitado como paródico, encarando tal gênero para além dos limites da intertextualidade, por meio da qual o leitor pode relacionar o texto lido com outras diversas malhas de tecidos textuais. Para processar-se a paródia é preciso “situar atos inscritos no texto”, considerar a intenção tecida que conta com passos inferenciais do receptor. Ou seja, no jogo promovido pela paródia, devem ser consideradas *posições do sujeito como fatores constitutivos do texto, e do texto paródico em especial*.

A partir da leitura dos primeiros planos que se sucedem no filme, observamos o menino do Bié, Ndala, cuja trajetória, dadas certas identificações, remete à de Ngunga, e o menino de Luanda, Zé, que, em peça encenada dentro do filme, representa Ngunga: “Zé, aquele que é Ngunga”, tal como observa Ndala, quando está à procura do amigo. Percebemos, logo no início, a complexidade que permeia a linguagem cinematográfica ao se apresentar como código sobre código, linguagem sobre linguagem. Mas também pelo jogo de espelhamento instaurado pela obra ao duplicar Ngunga em meio à cidade vazia.

O caminhar de Ngunga e Ndala aproximam-se em alguns pontos. Todavia, nas deambulações de aprendizagem, ambos percorrem trajetos divergentes e experienciam espaços-tempos muito diversos, o que implicará significativas diferenças. Ngunga, herói de *As aventuras*, aproxima-se da guerra de libertação, no enfrentamento do medo. Suas ações se constroem no âmbito da guerra colonial, na Frente-Leste, no campo, em território afastado da cidade e do litoral. Ndala é retirado do campo, “do mato”, do fogo aceso pela guerra civil. Perambula por Luanda, marcada pela precariedade material e afetiva e sob o toque de recolher. E, ao contrário de Ngunga, quem progressivamente vence o medo, diz, repetidas vezes, não temer andar sozinho. No cenário citadino, Zé representa teatralmente o Ngunga impossível de haver. A despeito disso, como personagem da obra fílmica, sugere possibilidade de resistência, terceira margem possível, dado que Ndala sucumbe às tormentas da vida da capital. Examinemos mais de perto os infantis percursos de Ngunga e Ndala.

Ngunga sofre a violência do período colonial, seus pais são assassinados na lavra e a irmã, Mussango, é levada pelos colonialistas. Quatro anos depois de ocorridos esses fatos, o narrador em terceira pessoa acompanha os passos do menino Ngunga. Flagra a guerra colonial, a guerrilha na Frente Leste². O cenário é o interior, distante da capital. Ngunga nunca se deparara com um branco, como afirma o narrador, quando o menino acaba preso no posto de Cangamba e está diante de agente da Pide: “Ngunga nunca tinha visto um branco. Só vira um mestiço num grupo de camaradas que passaram no seu kimbo, a caminho do Bié”

2 Frente Leste em 1966: Lunda-Sul, Moxico, Kuando-Kubango e parte do Bié.



(PEPETELA, 1976, p.77). O percurso do personagem se insere em contexto de violência, dor e guerra. Sendo esta última representada no romance como ação muito legítima, na medida em que se constitui como resposta à presença opressora do colonizador. Texto de intenção pedagógica, *As aventuras* vincula-se à utopia da revolução, à luta pela libertação nacional. Dado o caráter exemplar do menino em seu aprendizado, o texto apresenta função ética. Ngunga, menino órfão de treze anos, desloca-se pelos kimbo e seções. Suas ações enformam seu caráter. Em seu caminhar, observa, reflete e aprende, seja na relação com os mais velhos e as tradições, seja com o novo: a liberdade e a escola. Esse espaço é potencialmente visto como arma contra violento cerceamento e limitação impostos pela colonização. A escola proporciona acesso à escrita, na compreensão de que a alfabetização na língua do colonizador poderá transformar a realidade de jugo e subalternação dos povos colonizados. Nesse ponto, devemos ressaltar que a escrita de *As aventuras* consistiu em tarefa revolucionária de alfabetização e construção de consciência política: somada à função ética, vemos a pedagógica. As escolas, como espaços de conhecimento e promoção dos sujeitos, eram proibidas pelo colonizador. Na contramão da compreensão dos assimilados representados no texto, que relacionavam a presença do colonizador à modernidade, questionando o ideal de liberdade, Ngunga compreende o papel da escola, da escrita e do engajamento na luta pela libertação. As aprendizagens do menino dinamizam a tradição, projetando o novo em diálogo com o antigo (ancestral). Efetuam-se a superação do medo e a construção de vínculos e de afetos, por meio da superação das desconfianças. Assim, Ngunga se aproxima dos guerrilheiros Nossa Luta, Mavinga e, principalmente, União, o professor. O primeiro morre em combate. Dada essa perda, Ngunga se sente mais só no mundo. Descobre, inclusive, o que motivava a sua deambulação. Para além de saber “se em todas as partes os homens são iguais, só pensando neles”, o menino procurava Nossa Luta: “Foi Nossa Luta quem cuidou dele, quando os pais foram assassinados, foi Nossa Luta quem o acarinhou e ensinou. Ngunga chorava” (, p.33). O segundo é conhecido pela coragem e poder de decisão. No entanto, o jovem dele se abeira com certa cautela, devido à vaidade e ao veiculado egoísmo inerente ao comandante. Mavinga é de fundamental importância para o aprendizado do personagem. Constitui ponte entre Ngunga e a escola, entre o menino e o professor. União, o terceiro, torna-se referencial de sabedoria, coragem e ética para o aprendiz, adulto que se destaca em universo de homens maus: “O camarada Professor é capaz de ser ainda um bocado criança, não sei. Por isso ainda é bom” (*ibidem*, p.66). Ngunga, apesar da proximidade com o professor, resiste aos saberes da escola. Somente quando vivencia a prisão, depois de auxiliar União na defesa da escola contra o inimigo colonizador, percebe a importância daquele conhecimento. Constata que, se soubesse ler e escrever, poderia ter articulado algum plano com União para escaparem da prisão. Seu desconhecimento inviabilizou tal saída. União é transferido do posto de Cangamba para Vila Luso, mas, na partida, grita ao companheiro: “Luta onde estiveres, Ngunga”. O apelo é atendido. Ngunga caminha de pioneiro a guerrilheiro cujo nome não se revela. Ao narrar o batismo de Ngunga para ingresso na guerrilha, o narrador abre mão da onisciência para guardar o segredo, como aponta Laura Padilha:

(...) o narrador, que tudo sabia, cala-se e retira Ngunga do real diegeticamente concreto, fazendo dele palavra aberta, porque desconhecida. Sem nome, ele pode fazer parte de todos os que acreditam na força das ações como forma de mudar o próprio mundo. (PADILHA, 2011, p.187)

Segundo a estudiosa, a ausência do nome amplia “o espectro de representação” do personagem, proporcionando caráter de abertura delineador do desejo utópico, configurando-se a luta pela libertação como “história que promete futuro”. Ao caminhar pela mata, “livre, mas só”, depois de escapar do posto colonialista, Ngunga reflete e projeta utópica comunhão de desejos, reunindo, na cisão, afetos e desafetos:

As pessoas de quem gostara e de quem não gostara vinham-lhe à lembrança: os pais, Mussango, Kafuxi, Imba, Nossa Luta, Mavinga, Chivuala, União. Bons ou maus, todos tinham uma coisa boa: recusavam ser escravos, não aceitavam o patrão colonialista. Não eram como os G.E. ou o cozinheiro da PIDE. Eram pessoas; os outros eram animais domésticos. (PEPETELA, 1976, p.89)

A compreensão dos problemas internos somada à distinção entre os seus e a alteridade exógena, violenta e opressora, constitui problematização relevante para a abertura final. A construção heroica e exemplar de Ngunga completa-se naquela ampliação da representação. Indagando de escola em escola, o narrador não tem êxito em sua busca. Não encontra Ngunga. Dessa forma, lança as sementes dos atos exemplares construtores do menino, do pioneiro, do guerrilheiro. A procura agora resulta em multiplicar Ngunga, fazê-lo crescer por meio de ações e ternura:

Talvez Ngunga tivesse um poder e esteja agora em todos nós, nós os que recusamos viver no arame farpado, nós os que recusamos o mundo dos patrões e dos criados, nós os que queremos o mel para todos.

Se Ngunga está em todos nós, que esperamos então para o fazer crescer?

Como as árvores, como o massango e o milho, ele crescerá dentro de nós se o regarmos. Não com água do rio, *mas com ações*. Não com água do rio, mas com a que Uassamba em sonhos oferecia a Ngunga: *a ternura*. (*ibidem*, p.128. Grifos nossos.)

Nas poéticas palavras do narrador, cada homem pode ser húmus³, solo fértil e cultivável, para possibilitar o brotar de Ngunga. Esse horizonte de expectativa delineado pelo discurso utópico do desfecho de *As aventuras* destoa do projetado pelo filme. Quando, por exemplo, a Freira, personagem em constante busca por Ndala pelas ruas de Luanda, de automóvel, ouve do motorista que a acompanha o lamento/constatação: “Eles são tantos, irmã”, observamos também a ampliação do espectro de representação. Ndala, tal como Ngunga, também pode ser muitos. No entanto, tal multiplicidade é o sinal da distopia. São muitos em estado de abandono, entregues à própria sorte em espaço sem alternativas, em terra exausta e improdutiva.

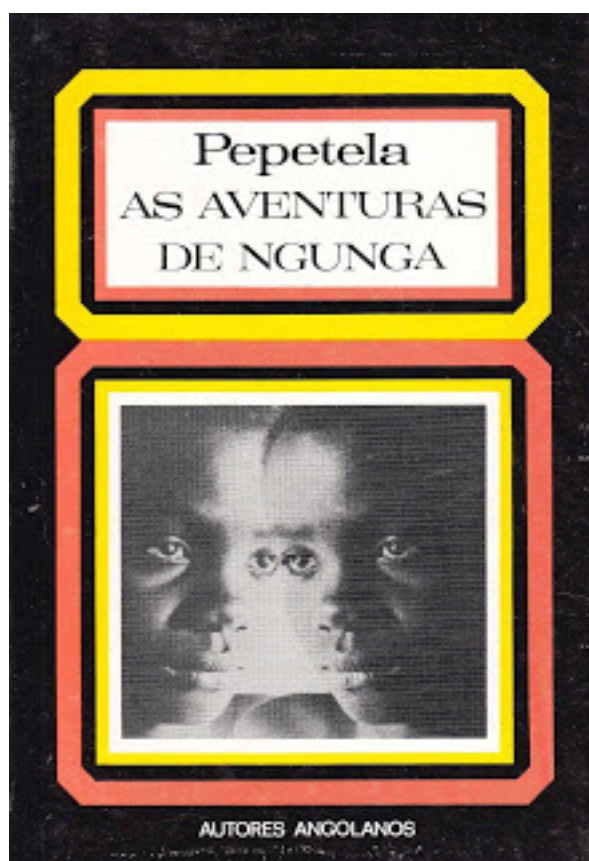
Pretendemos nos aproximar do filme *Na cidade vazia*, partindo da leitura do paratexto: a capa do livro *As aventuras de Ngunga*, de Pepetela, edição de 1976⁴:

3 A palavra ‘homem’ vem do latim ‘homo’, derivando do termo ‘humus’, a parte viva, orgânica, do solo.

4 Capa de João da Câmara Leme. Disponível em: <https://livrarialumiere.blogspot.com.br/2016/04/pepetela-as-aventuras-de-ngunga-lisboa.html?m=1> Acesso em 25-08-2017.

Tomamos como base para esta reflexão a capa da primeira edição de *As aventuras de Ngunga*, impressa em tipografia e realizada por Edições 70 (Lisboa-Portugal) para a União dos Escritores Angolanos, em 1976. O livro foi escrito em 1972 e teve, em 1973, edição mimeografada, meio de impressão disponível na Frente Leste, segundo informações gentilmente cedidas pelo próprio autor, por intermédio da Professora Carmen Lucia Tindó Ribeiro Secco.





E, a partir daí, destecer intrincada rede de intertextos para, em seguida, remontá-la. Trabalho de Penélope sem a expectativa de retorno de Ulisses. Na referida capa, observamos a sugestão de duplicidade, de jogo de espelhos, representando sujeito que não é uno. Tal representação pode apontar a busca, em sua incompletude, empreendida no texto romanescos; a diversidade de referenciais da identidade em construção, sua heterogeneidade; enfim, o dinamismo próprio da escrita de Pepetela, que não se contenta com verdades absolutas que deságuam em maniqueísmos redutores. Em movimento inusitado, a representação de Ngunga na capa pode remeter a um de seus outros no filme: Ndala. Aqui, destaca-se alteridade surpreendente na matriz: a tristeza no olhar do menino do Bié, deslocado e que se desloca. Ao identificar e distanciar Ngunga e Ndala, o filme relaciona problemática e criticamente presente e passado. Imagem que retoma imagem, ativando lembrança de que intertexto é efeito de leitura: recuperamos Ndala pelos olhos tristes de Ngunga, os quais, por sua vez, reconhecem-se nos do mascarado da tela *Carnaval amargo*, de Telmo Vaz Pereira, vislumbrada ao final do filme. Em espelhamento metafórico, por meio do qual o olhar é termo central, os olhos do mascarado identificam-se com os tristes e úmidos olhos de Ndala e seduzem este personagem no desfecho da obra. A pintura remete à máscara *tchokwe* de ritual religioso interrompido pela violência da guerra civil, que leva à morte a família de Ndala. A máscara, por sua vez, pode ser associada à do livro *Muana Puó* e à sua aceção de desafio de leitura. Nesse complexo tecido de textos, outro fio ainda pode ser levantado. No encontro de olhares, interrompido pelo tiro, a música, que já embalava o rito de reconhecimento, ganha letra. Agenciamos mais um diálogo intertextual e outra vez a obra fílmica não só encena a leitura como a potencializa, em movimento autorreferencial, rico e crítico, por meio do qual o leitor é afetado e levado a se colocar ativamente. Melodia e letra completam o múltiplo tecido textual: *Vazio na mão*, de Né Gonçalves, põe em cena a impossibilidade do futuro, a oferta do vazio no recôncavo das mãos, sugerindo, na adjetivação ao substantivo crianças, nascimento antes da hora em período de tempo adverso. A freira, o velho da praia, Zé e o próprio Ndala esperam um

amanhã, tão precariamente possível e que, no entanto, não há. O refrão nos chega como melopeia distópica, em espaço de potentes vazio e escuridão:

Precoces crianças navegam sem chegar
 No mar de esperanças
 O encontro no olhar
 (...)

 A geração da dor
 E o vazio na mão... (GANGA, 2004, 1 26' 12")

Pelo viés do encontro de olhares, destecendo fios, construindo redes, chegamos à obra fílmica. Ndala e Zé passam, de modos diversos entre si e em relação a Ngunga, pela experiência da guerra, da violência e da dor, no contexto da guerra civil angolana, em momento de frágil acordo de paz. A condição de trânsito, deslocamento forçado pelo fogo da guerra fratricida, logo se coloca: do Bié, província central de Angola muito atingida pelo conflito, a Luanda, da Baixa ao musseque. Ambiente citadino e litoral em que preponderam militares, toque de recolher e vestígios de um conflito longe de se extinguir. A aterrissagem se opera em universo de desorientação e vertigem. Na linha do regime imagem-tempo de Deleuze, dois “opsignos” podem ser levantados: no início, a hélice em movimento; no final, a escada em espiral, observada de cima pelo personagem e pelo espectador, espaço já percorrido por ambos, ao qual Ndala se recusa a voltar. Tais signos representam vivência em espaço-tempo desnorteante, experiência desorientadora que também afeta o espectador. Em fuga, o menino do Bié perambula pela cidade, sente-se desenraizado e é tomado pelo desejo impossível de retorno ao seu lugar, cujo céu, supõe, pode espelhar a imagens dos seus mortos. Em diálogo com Zé, recente companheiro, Ndala explicita essa inquietação, ao responder à expectativa do outro em tornarem-se companheiros:

— Mas eu não quero ficar aqui muito tempo! Eu quero voltar!
 — Voltar? Mas lá tem guerra.
 — Tenho que voltar para lhes encontrar.
 — Encontrar? Mas se lhes mataram!?
 — Vou encontrar todos... Eles morreram mas estão lá no céu. Sim! Foi a irmã que disse que eles estão no céu.
 — Sim, eles estão, mas não os pode ver mais.
 — Aqui não. *Aqui não é o céu do Bié.* (idem: 36'20". Grifos nossos.)

Com um saquinho às costas, tal qual Ngunga, Ndala foge, caminha para uma quimera e segue sobrevivendo, destemidamente. Essa fuga gera desencontro e perda e ambos atravessam a obra. Vale darmos destaque à diferente atitude de Ngunga. Este não foge. Quando Mavinga ameaça encontrá-lo a todo custo, caso fuja da escola, o menino responde: “— Eu não fujo. (...) Quando quiser, digo que vou embora e vou mesmo. Não preciso fugir como um porco do mato” (Pepetela, 1976, p.52). Mas a cidade não é o “mato”, consiste em “selva”, corrompida e corruptora. Espaço de muitas procuras, de raros e fugazes encontros, de diversos desencontros: a freira em busca constante por Ndala e este indagando por Zé, “aquele que é Ngunga”, nas escolas. Zé também se perde do amigo e procura por Ndala. Depois de ir algumas vezes à casa de Rosita, sem êxito, redige bilhete e o coloca por baixo da porta. O texto não é lido, perdido o leitor a que se endereçava. Por último, sem esgotar a lista, a promessa de Ndala ao pescador de retorno à praia, projeção, para este e a freira, de “um amanhã cedo”, não é inexequível. A cidade é um lugar hostil, de competição e luta pela sobrevivência, onde prepondera o precário, a opressão e a violência. A guerra civil provoca o deslocamento e a perambulação por um espaço vigiado em que vínculos, embora alguns resistam, esgarçam-se. Até os microespaços, como a casa de Rosita ou o apartamento da madrinha de Zé, são desagregadores. Percebemos muito bem tal questão, ao pensarmos a representação da festa em *As aven-*



turas, o terreiro de *chinjanquila* para comemorar o nascimento de Kayondo, vindo ao mundo no kimbo do Socorrista, em contraste com a que acompanhamos na casa de Rosita. Aqui as crianças estão deslocadas, à margem naquele ambiente nada acolhedor que não as integra. Aliás, as casas não se constituem como espaços de compartilhamento, convivência e segurança. Em vez de proteção, mana Rosita e a madrinha de Zé exploram aqueles que supostamente acolhem. Zé tem casa, alimento e oportunidade de ir à escola, em troca do trabalho na execução das tarefas domésticas. Rosita permite a presença de Ndala em sua casa, sem criação de vínculos, sem demandar cuidados ou quaisquer preocupações, com a condição de que a criança venda cigarros nas ruas da cidade que o devora.

Inserção fragmentária e irônica de *As aventuras* na obra fílmica: distopia e paródia

O espaço citadino assim representado configura-se como distopia. Na obra fílmica, prevalece o pensamento distópico, uma vez que se perspectiva “espaço real em constante crise”, retratado “de forma crítica e desesperançada, experienciando a utopia através do pessimismo e do medo da opressão” (CASTRO, 2014, p. 45). A distopia se materializa por meio de discurso mordaz criticamente apontando as condições político-sociais de uma sociedade, desmascarando o malogro de uma utopia prometida, revelando o real como espaço “iníquo, bárbaro e cruel...” (*ibidem*, p. 46). O texto distópico corresponde à “expressão do medo”, conforma o *locus horrendus*. A palavra “cacotopia” pode designar a representação distópica, remetendo a um “lugar desagradável, maldito e infernal, onde reina a tirania.” Distopia e ironia relacionam-se, aquela surge sob a égide deste recurso retórico “imbuído de riso subjacente” (*idem*, p.64), como proposta de desconstrução crítica de verdades absolutas e cristalizadas, de dogmas e normas hegemônicas. A representação distópica encontra-se extremamente ligada aos “desencantos e desenganos em relação à realidade vivenciada”, aliando-se ao pensamento irônico que se constrói pela dúvida. Tendo em vista essa questão como explicar o diálogo intertextual entre *Na cidade vazia* e *As aventuras de Ngunga*? Como inserção irônica em diálogo paródico. A paródia lança mão do mecanismo retórico comum ao discurso distópico, solicitando a participação ativa do leitor, despertando-lhe a consciência, dessacralizando texto paradigmático da cultura nacional, e remetendo de modo agudamente crítico ao silêncio e ao vazio, aos quais tal texto está condenado na sociedade contemporânea.

A encenação da leitura antes referida instaura a *co-presença* dos textos, duas materialidades linguísticas, confluência que implica em transformação do texto convocado, em duplo e paradoxal movimento de reverência e a subversão. Para Thiphanie Samoyault, a paródia cita outra obra num contexto diferente e dá a esta citação um novo significado relacionado ao novo contexto criado. A intertextualidade paródica instaura dupla perspectiva de reflexão sobre o texto: a relacional (intercâmbio entre os textos) e a transformacional (modificação recíproca dos textos nessa relação de troca). “Mesmo quando absorvida pelo texto, a citação abre-o para uma exterioridade, confronta-o com a alteridade que perturba sua unidade, coloca-o do lado do múltiplo e da dispersão” (SAMOYAULT, 2008, p.67). Este movimento de “perturbação”, de nosso ponto de vista, é mútuo e pensar em intertextualidade implica considerar a descontinuidade.

Linda Hutcheon, outra estudiosa da paródia, observa a ubiquidade desse gênero textual na arte do século XX, como processo interartístico de autorreflexão e metadiscursividade. A insitência no gênero, para a autora, é reflexo de “uma crise em toda a noção de sujeito como fonte coerente e constante de significação” (HUTCHEON, 1989, p.15). Sendo assim, seu estudo aponta a paródia como transcontex-

tualização que resulta em “inversão irônica”, “repetição com distância crítica”, construindo-se como teoria dualista: formal e pragmática. A paródia estabelece relação formal entre dois textos, é uma forma de dialogia intertextual. Mas também institui relação pragmática em que se coloca amplo contexto enunciativo, envolvendo produtor, enquanto codificador inferido, e receptor de processo de codificação:

(...) usar os termos ‘produtor’ e ‘receptor’ de um texto é, pois, não falar de sujeitos individuais, mas daquilo que poderíamos chamar de posições do sujeito que não são estratextuais, mas antes fatores constitutivos essenciais do texto, e do texto paródico em particular. (*idem*, p.110)

A ironia é o mecanismo privilegiado para o discurso paródico despertar o leitor para a distância e a diferença entre os textos em diálogo, usado como “estratégia que permite ao decodificador interpretar e avaliar” (*idem*, p. 47). Essa estratégia discursiva assinala a distância implícita entre os textos envolvidos no diálogo paródico, trata-se de uma inversão semântica e de avaliação pragmática. O alvo da paródia nem sempre é o texto parodiado, pode ser o próprio contexto social no qual a paródia se insere e ao qual o texto retomado referencia. A ironia provoca o “passo inferencial” do receptor na direção da crítica. A paródia se serve da ironia como mecanismo retórico preferido, assim como o discurso distópico dela se vale, a fim de colocar as realidades questionadas sob suspeição. Tanto o gênero como o tropo combinam diferença e síntese, alteridade e incorporação: a ironia recusa a “univocalidade” semântica tal como a paródia, a “univocalidade estrutural”. A paródia funciona intertextualmente como a ironia, intratextualmente: “ambas ecoam para marcar mais a diferença do que a semelhança” (*idem*, p.84). Para Bakhtin, a paródia consiste em “híbrido dialogístico intencional” (*idem*, p.90), algo de natureza interdiscursiva e de “voz dupla”. Processo de “transgressão autorizada”, ao retomar o outro, conserva e reverencia, mas o faz tendo como coadjuvante a ironia. Assim, contesta e se distancia. Ironia e paródia convergem *Na (distópica) cidade vazia*.

Para além das identificações entre Ngunga e Ndala, observamos o diálogo paródico na confluência dos textos. Os planos de encenação da leitura atravessam a obra fílmica: o ensaio do elenco na escola, o de Zé em casa, a leitura de trecho de *As aventuras* para Ndala, a representação da peça teatral ao final promovem intenso diálogo, instauram a já mencionada *co-presença*. Há ainda fartas referências a Ngunga como sujeito real, herói desaparecido, herói do passado. O heroísmo é a marca do menino de existência ficcional muitas vezes tornada real, embora o presente em que agora é retomado só reforce a inverossimilhança. A sociedade em que Ndala deambula e Zé resiste não permite a emergência de Ngunga e, simultaneamente, a referência ao texto de Pepetela aponta o fracasso da geração da utopia ao fazê-la discursivamente emergir em novo contexto distópico denunciador do erro nos rumos tomados. Por outro lado, cita o passado, solicitando-o a comparecer para lembrar as promessas não cumpridas.

Inicia-se a encenação da leitura, no surgimento do plano da escola em alternância com o das ruas de Luanda onde Ndala caminha. Naquele primeiro espaço, vemos a professora tentando organizar os grupos e orientando os envolvidos em peça teatral, adaptação de *As aventuras de Ngunga*. A partir daí, o texto matriz retornará em fragmentos significativos e em ecoar tenso devido à recuperação paródica. Todos querem ser Ngunga. Mas Zé, com certa vaidade e presunção, no que destoia do personagem que representa, é quem fará o cobiçado papel. O desejo de viver Ngunga talvez se explique pelo protagonismo ao recontar história que, no imaginário coletivo, adquiriu força épica e energia utópica, dado o heroísmo na superação do medo e consciência ética no engajamento na luta pela libertação nacional. A recuperação do texto matriz acontece a partir de momento de extrema humanidade do herói: Zé representa Ngunga chorando em decorrência de ferida no pé, em assunção do medo. Ressaltam-se a ferida e o temor do menino Ngunga, em contraposição à fala dos guerrilheiros: “Um homem nunca pode ter medo” ou “Um guerrilheiro é sempre



corajoso, és um verdadeiro combatente” (GANGA, 2004, 6’ 08”). Temos de ressaltar a preponderância da fragilidade do herói e, principalmente, o potencial metafórico de ferida. Primeiro, podemos associar esta última ao mundo do “arame farpado, dos patrões e dos criados”, à violência do mundo colonial, dicotômico e cindido, contexto de onde decorre a indignação e a legitimidade do engajamento na guerrilha. No entanto, a “transcontextualização”, dentro da lógica da inversão irônica comum ao discurso distópico e paródico, ressignifica o presente ao convocar o passado. Agora, a ferida perdura aberta por guerra fratricida. A impossibilidade do diálogo, a repetição de modelos e paradigmas, “as colonialidades internas” impedem o nascimento do “homem novo”. A semente da revolução carece de ações e ternura. Antes de encontro que aliará planos e personagens, encerra-se o da escola com “Vamos lá! O dia está a acabar e em breve será noite” (*idem*, 7’ 13”). Em movimento interdiscursivo, no plano das ruas de Luanda, Ndala caminha e a noite cai. Antes, olhara a cidade do alto, enfrentando-a. O espaço, personificado na figura de catador de lixo a quem resta destoante colarinho no pescoço, parece suspeitar dos passos deste outro Ngunga, descalço no asfalto, em meio a carros, com seu saquinho às costas e carrinho feito por suas próprias mãos.

O texto matriz irrompe pela segunda vez por meio da representação de Zé diante do espelho, no banheiro de casa, em alternância com cenas do ensaio da peça na escola. Zé lava roupas e ensaia. Ou ensaia com o amigo na escola, recurso encontrado para inserir a fala do interlocutor. Ndala, em fuga depois de ouvir pelo rádio que estavam à sua procura, observa Zé, enquanto este atua. Paradoxalmente distanciando-se de Ngunga ao representá-lo, Zé afirma, narcísica e imperativamente, diante do espelho: “Eu sou Ngunga” (*idem*, 21’ 43”). No romance, o herói não se afirma de tal maneira. Suas ações fundam seu *ethos*. Em *As aventuras* é Mavinga quem o apresenta:

– Este é o Ngunga, um rapaz corajoso que quer conhecer o Mundo. Veio de longe, sozinho. O amigo dele era o camarada Nossa Luta, que vocês devem conhecer. Quer ser guerrilheiro, mas eu resolvi metê-lo na escola. Como nunca está parado, vocês ainda vão ouvir falar dele. (PEPETELA, 1976, p.48)

A sutil contrariedade em relação à matriz nos conduz a algumas reflexões. Representa-se a construção da identidade ficcional pela mediação do espelho, intensificando a impossibilidade de inserção do sujeito romanesco no presente representado pelo filme. O reflexo no espelho se apresenta, portanto, como tentativa frustrada de afirmação identitária, avesso do intento, ilusão encenada de construção sem eco. Mais uma vez, a obra fílmica nos incita a pensar no espelho. Agora como índice de simulacro de identidade perdida na irrealização da utopia. Ngunga agia, não se vangloriava de seus atos, nem autorreflexivamente anunciava sua identidade. Como afirma Mia Couto, citando Wole Soyinka:

Quem é não precisa de proclamar o ser. Quem é, simplesmente é. Wole Soyinka diz: “Um tigre não precisa de proclamar a sua tigridade. Ele salta sobre a sua presa e exerce-se tigre”. (COUTO, 2011, p.183)

Na conclusão de “Sobre espelhos”, ensaio antes mencionado, Eco pondera sobre a reprodução de um espelho em fotografia, enquadramento cinematográfico ou televisivo:

Imagens de imagens especulares não funcionam como imagens especulares. Do espelho não surge registro ou ícone que não seja outro espelho. O espelho, no mundo dos signos, transforma-se no fantasma de si mesmo, caricatura, escárnio, lembrança. (ECO, 1989, p.37)

A imagem de Zé no espelho não o reflete, tampouco Ngunga. A imagem especular convertida em imagem cinematográfica aponta criticamente caricatura do heroísmo vazio. A fala ao espelho se completa

com a retomada da matriz: “Eu não sou criança. Se houver um ataque, não vou chorar nem fugir” (*idem*, 21’ 47”). A seguir, no plano da escola, a cena prossegue na conversa com Mavinga, representado por menino que lê a fala com muita dificuldade, podendo referenciar o desconhecimento das letras por parte do personagem romanescos:

— Ngunga, tu és pequeno demais para ser guerrilheiro. Já te disse que aqui na secção não podes ficar. Andar só como fazes não é bom. Um dia vai acontecer alguma coisa má e tu não estás a aprender nada (*idem*, 21’ 56”).

E se completa no plano do banheiro, com a resposta de Zé/Ngunga: “— Como não estou a aprender nada? Estou a ver novas terras, novos rios e a conhecer novas pessoas. Estou a aprender” (*idem*, 21’ 47”). Nessa recuperação do outro textual, estão patentes a vitória sobre o medo, no caminhar a sós propiciador de aprendizagens. Mas o que se aprende na cidade? Pergunta necessária dada a inserção irônica. Sintomaticamente, no próximo plano, Zé e Ndala se encontram, nascendo amizade rara e profunda no espaço citadino de desvínculos. Ngungas solidários entre si caminharão juntos por curto espaço de tempo. Zé domina os códigos da cidade e sua geografia. Ndala, apesar do destemor, desorienta-se e se perde. Antes da caminhada, conversam e daí surgem identificações, principalmente quando Ndala diz ter fugido da família, gerando certa ambiguidade. Só em outro momento esta será resolvida. No terraço do prédio, em um primeiro momento, Zé compreende que Ndala se afastara por vontade própria dos seus familiares e pergunta sobre o agora, ao que o outro responde: “Vou andar. Vou só. Vou andar.” A comparação é imediata: “Assim sozinho como Ngunga? Tem sorte”, sugerindo-se a identificação na atualização do heroísmo e exercício de liberdade do pioneiro. Mas, em seguida, Zé percebe o não compartilhamento do referencial. Quando questionado, Ndala afirma não conhecer Ngunga. Também revela não ter fugido da família. Zé desce para providenciar ida à rua e posterior saída ao cinema. Enquanto aguarda o retorno de Zé, recorda os acontecimentos vividos no Bié e que o trouxeram até Luanda. Embora desconheça Ngunga, compreende bem o sofrimento deste último, só que agora ironicamente provocado por outra guerra como já apontamos. Em *flash back*, as imagens brotam de lençol amarelo estendido na corda. A noite prepondera. Há fogueiras, canto e dança. O enquadramento de máscara tchokwe destaca olhos absortos em mistério, convites à contemplação. Tiros interrompem o ritual religioso. Pessoas caem mortas. O fogo se agiganta, não aquece, destrói. A noite e o fogo tomam a cena, cortada pelo chamado de Zé.

Em frente à Baía de Luanda, após conversa no terraço no retorno de sessão de cinema, os meninos novamente dialogam. Zé se propõe a contar um pouco da história de Ngunga, lê fragmento por meio do qual é apontada a viagem e o motivo da deambulação: subir o Quembo, saber onde nasce o rio, conhecer o mundo. Justificativas que escondem o real propósito: saber se o egoísmo dos homens prepondera em todas as partes. Como já observamos, a essa altura, no romance, Ngunga encontra a secção de Nossa Luta, conhece Mavinga e, posteriormente, União. Mais do que o deslocamento, aqui importa sua suspensão. A escola e a convivência com o professor-guerrilheiro são de fundamental importância para o aprendizado de Ngunga. Em contraste com outros adultos, União, tal como Nossa Luta e, de certo modo, Mavinga, estabelece parceria profícua com o jovem aprendiz. Em relação a Ndala, a cidade oferece poucas possibilidades de vínculo. Além de Zé, Ndala liga-se ao mais velho pescador cuja choupana frequenta. Este acolhe o menino, alimenta seu corpo e espírito. Tanto que, dada a impossibilidade de retorno ao seu lugar e o inquieto pouso na casa de Rosita, perpassado por descontentamentos, perdas e procuras sem êxito, o menino resolve viver na praia, lugar mais próximo do Bié. Nesse espaço, perspectiva ouvir histórias à luz da fogueira, conhecer a Kianda, gênio das águas angolanas, por meio da narrativa mítica prometida pelo mais velho. Em outras palavras, a relação entre o velho pescador e a criança poderia fazer aflorar a instância do aconselhamento,



da transmissão de experiências pedagógicas e confortadoras. Mas, por outro lado, a cidade proporciona a Ndala companhia corruptora. Joka, homem apresentado por Zé e com quem Rosita se relaciona, seduz o menino pela força e pelos supostos conhecimentos acerca de mecânica. Constrói com Ndala novo carrinho em sintonia com o código da cidade. Quando perde os cigarros que tentava vender para justificar a permanência na casa de Rosita, o menino não hesita em vender o carrinho trazido do Bié: Luanda o enreda. É interessante notar algumas questões. Ao carrinho do Bié é atribuído valor de troca por meio do olhar do estrangeiro, do turista. O brinquedo é comprado por um carpinteiro para ser revendido com base nessa atribuição de valor comum no centro urbano. Objeto artesanal, traz as marcas da vivência no Bié e inclui representação do elemento humano em sua estrutura: o aparato torna-se o que é na conjunção integrante homem-objeto que o humaniza. Abrir mão do carrinho simbolicamente equivale a ceder à sedução da cidade em ilusório jogo de solidariedade. Destituir-se dele aprofunda a errância solitária do sujeito, ao tornar o “objeto biográfico”, de relevância pessoal, íntima e identitária, em “objeto de *status*”⁵, objeto descartável, dissociado da história e da memória, sintoma de desenraizamento.

Chegamos à confluência final dos textos. No cenário da cidade vazia, durante o toque de recolher, Ndala realiza seu último périplo, envolvendo-se em assalto a apartamento de um militar. Diferentes planos são aproximados e se alternam. Acompanhamos a execução de esquema de Joka e seu comparsa, valendo-se de Ndala. Planejam o roubo. No prédio-alvo, ao subir as escadas, Joka orienta o menino a não ter medo nem fazer barulho. Na escola, vemos a encenação da peça teatral: o choro de Ngunga e a asserção, “Um homem nunca pode ter medo”. Retornamos ao apartamento: N’dala procura as chaves para propiciar a entrada de Joka. Certa tela, na parede, vai sendo progressivamente iluminada. No plano do prédio, no exterior, o comparsa de Joka esconde-se dos soldados. A câmera nos devolve a encenação da peça. Representa-se o ataque à escola de Ngunga. A parceria Ngunga/União contrasta com a Ndala/Joka. No plano da escola, escutamos o apelo de União ao seu companheiro de luta, anunciando a derrota: “Ngunga, acabou tudo! Rende-te, rende-te para não te matarem”. Suspende-se aqui o diálogo intertextual. Sabemos que, n’*As aventuras*, Ngunga temporariamente se rende. Mas seu aprendizado prossegue. Preso, consegue libertar-se e superar o opressor. Para Ndala, “acabou tudo”. Este se rende. Fere o que será o seu assassino. Em fascínio pelo mascarado representado na tela, agora em primeiro plano, em identificação de olhares e dor, prevalece a inversão de “carnaval amargo” e se aniquila a promessa do amanhã.

No desfecho de *As aventuras de Ngunga*, já o observamos, opera-se a projeção de um horizonte histórico de liberdade e ternura no aprendizado do herói, dada a ampliação do espectro da representação. Seu caráter de abertura arquitetada desejo utópico de “nação imaginada” na luta contra o crivo da opressão colonial. Na obra fílmica, deparamo-nos com a impossibilidade do amanhã, metaforizada na morte de Ndala. Percebemos que o diálogo paródico insiste na referência ao choro, na exposição da ferida. Esses elementos podem ser ressignificados e vistos como símbolos da nação em cacos maltratada pela guerra, dissolvida em conflitos e contradições. A libertação conquistada e a confiança no “mel para todos” converteram-se em sofrimento intenso e morte. A inserção irônica do texto de Pepetela no de Ganga apresenta alvo claro: a sociedade em que o texto literário aparece como discurso não consubstanciado em ação, negado pela realidade. As aventuras ecoam no vazio, devido ao silêncio a que seu projeto é reservado ou ao reconhecimento meramente formal e institucional do seu valor. A despeito da não realização do ideal projetado pelo texto matriz, este funciona, paradoxalmente, como contraface da distopia presente, sinalizando, em eloquente

5 A oposição entre “objeto biográfico” e “objeto de *status*” baseia-se em ensaio de Ecléa Bosi inserto no livro *O tempo vivo da memória*.

silêncio, o “sonho acordado” dos inconformados, a “perplexidade dos vivos”. Zé teatraliza o herói ausente diante do espelho, a realidade não o reflete, a imagem especular da nação não o devolve. *As aventuras de Ngunga* constituem espelho em que a sociedade não se reconhece para além do mito literário. O filme, retomando a metáfora de Ganga, funciona como espelho para a sociedade angolana, como “lisa, funda lâmina, em seu gume frio” (ROSA, 2005, 116). Corta profundamente para afetar e levar a refletir.

Para concluir, gostaríamos de evocar mais um símbolo, a partir da tela *Carnaval amargo* e da máscara tchokwe do ritual religioso surgida de lembranças de Ndala: Muana Puó. Enquanto máscara tchokwe, simboliza rito de passagem para a vida adulta. Na obra fílmica, perde o seu sentido, uma vez que tal processo é duplamente interrompido. No campo, no ritual religioso, por tiros. Ceifam-se vidas, famílias, culturas. Em decorrência da catástrofe, órfãos são deslocados em processo de desenraizamento. Na cidade, Ndala morre infante. A passagem não se faz, na contramão da experiência representada por Ngunga. A cidade e a nação se constituem como espaços distópicos, em tempos de guerra fratricida. Porém, *Muana Puó* também pode remeter a texto ficcional de Pepetela. Ler esse texto equivale a decifrar a máscara, “percorrer a narrativa passa a equivaler a conhecer a máscara e seus detalhes — narrativa e máscara compartilham uma identidade” (LUGARINHO, 2009, p.240) Tal como a máscara/texto, *Na cidade vazia* apresenta-se como desafio a quem lê, consubstanciando-se em tessitura complexa pautada em crítico e produtivo diálogo intertextual paródico em intenso jogo de espelhos. Rede complexa de relações devolve criticamente, com seriedade e reverência, *As aventuras de Ngunga*, na certeza de que a sociedade angolana ainda não o fez germinar. Sociedade que, nos anos do pós-guerra civil, urge ser repensada.

Referências:

ALVARENGA, Nilson Assunção & LIMA, Marília Xavier de. O afeto em Deleuze: o regime cristalino e o processo afetivo da imagem-tempo no cinema. **Esferas**. Ano 1. n.1, pp. 27-36, jul-dez. 2012.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica. Arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura** (Vol.1). Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BOSI, Ecléa. **O tempo vivo da memória**. Ensaios sobre Psicologia Social. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.

CASTRO, Fernanda Gonçalves de. **Utopia e distopia. Testemunhar o mundo em Pepetela**. (Estórias de Cães, Montanhas e Predadores). Lisboa: CLEPUL, 2014. Disponível em: https://issuu.com/clepul/docs/fernanda_de_castro_ebook. Acesso em: 22 de julho de 2017.

CHAVES, Rita & MACÊDO, Tânia. **Portanto... Pepetela**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009.

COUTO, Mia. **E se Obama fosse africano? e outras intervenções**. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

DUTRA, Robson Lacerda. Revolução e pós-colonialismo num cidade ainda vazia. **Mulemba**. Rio de Janeiro: UFRJ, V.1, n.9, pp.144-161, jul./dez.2013.

ECO, Umberto. **Sobre os espelhos e outros ensaios**. Tradução de Sugli Specchi e Altri Saggi. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.

GANGA, Maria João. Entrevista. In: GOMES, Miguel. **Rede Angola**. 07 de nov. 2016. Disponível em:



<http://www.redeangola.info/especiais/era-impossivel-ter-possibilidade-de-fazer-este-projecto-e-nao-o-fazer/>. Acesso em: 21 de julho de 2017.

GANGA, Maria João. Entrevista com a diretora de *Na cidade vazia*. In: GONÇALVES, Carlos. **Cine África**. 25 de nov. 2012. Disponível em: <http://cine-africa.blogspot.com.br/2012/11/a-n-gola-maria-joao-ganga-2004-drama.html>. Acesso em: 21 de julho de 2017.

HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da paródia. Ensino das formas de arte no século XX**. Tradução de Teresa Louro Pérez. Lisboa: Edições 70, 1989.

LUGARINHO, Mário César. Muana Puó: uma pequena leitura da máscara. In: CHAVES, Rita & MACÊDO, Tânia. **Portanto... Pepetela**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009.

MARQUEZINE, Fabiana Carelli. Aos cacos, imagens da nação angolana em *As aventuras de Ngunga* e *Na cidade vazia*, livro e filme. In: **Via Atlântica**. São Paulo: USP, n.13, pp. 181-193, dez.2008. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/viaatlantica/article/view/50305/54417>. Acesso em: 22 de julho de 2017.

MARTIN, Marcel. **A linguagem cinematográfica**. Tradução de Lauro António e Maria Eduarda Colares. Lisboa: Dinalivro, 2005.

PADILHA, Laura. **Entre a voz e a letra. O lugar da ancestralidade na ficção angolana do século XX**. Niterói: EdUFF, Rio de Janeiro: Pallas Editora, 2011.

PEPETELA. **As aventuras de Ngunga**. Lisboa: Edições 70, 1976.

_____. **Muana Puó**. Lisboa: Dom Quixote, 1995.

ROSA, João Guimarães. **Primeiras estórias**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.

SAMOYAUULT, Tiphaine. **A intertextualidade**. Tradução de Sandra Nitrini. São Paulo: Hucitec, 2006.

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

XAVIER, Ismail. **O discurso cinematográfico: opacidade e transparência**. São Paulo: Paz e Terra, 2005.

Filmografia

GANGA, Maria João. **Na cidade vazia** (Drama, 90 min, cor). Angola/Portugal, 2004.

ABSTRACT:

*In this article, we will reflect on the parodic recovery of paradigmatic text for the Angolan culture, Ngunga's adventures, by the film *Hollow city*. We will compare the course of the protagonists, seeking approximations and divergences between such fictional elements. Then, from the theorizations about the parodic intertextual dialogue, we will study the meeting of the two textual materialities, a process we call the staging of reading. At this point, we will deal with the insertions of Ngunga's adventures in *Hollow city*. We shall raise all the explicit references to the narrative text of *Pepetela*, brought to the dance by means of theatrical adaptation, seeking to explore possible meanings for such insertion, seen as ironic and parody.*

KEYWORDS: *literature, movie theater, Angola, parody, dystopia.*

RESUMEN:

*En este artículo, reflexionaremos sobre la recuperación paródica de texto paradigmático para la cultura angolana, *As aventuras de Ngunga*, por la película *Na cidade vazia*. Cotejaremos el recorrido de los protagonistas, buscando aproximaciones e divergencias entre dichos elementos de ficción. Enseguida, partiendo de teorías acerca de el diálogo intertextual paródico, estudiaremos el encuentro de las dos materialidades textuales, proceso al que llamamos escenificación de la lectura. En este punto, trataremos de las inserciones de *As aventuras Na cidade vazia*. Detallaremos todas las referencias explícitas al texto narrativo de *Pepetela* reveladas a través de la adaptación teatral. Por fin, examinaremos sentidos posibles para esa inserción, vista como irónica y paródica.*

PALABRAS-CLAVE: *literatura; cine; Angola, paródia, distopía.*

