



CINEMA E LITERATURA ANGOLANA EM TEMPOS DE REVOLUÇÃO: DE A VIDA VERDADEIRA DE DOMINGOS XAVIER A SAMBIZANGA

*ANGOLAN CINEMA AND LITERATURE IN TIMES OF REVOLUTION: FROM AVIDA
VERDADEIRA DE DOMINGOS XAVIER TO SAMBIZANGA*

*CINE Y LITERATURA ANGOLEÑA EN TIEMPOS DE REVOLUCIÓN: DE AVIDA VERDAEIRA
DE DOMINGOS XAVIER A SAMBIZANGA*

Francisco Ewerton Almeida dos Santos¹

Joel Cardoso²

RESUMO:

Este trabalho visa interrogar o *porquê* e o *como* (Cf. HUTCHEON, 2013) Sarah Maldoror adapta a escrita de Luandino para a linguagem audiovisual. Para tal, abordar-se-ão temas como: o estado da arte dos estudos da tradução intersemiótica e adaptação cinematográfica; a correspondência ideológica entre escritor, cineasta e o MPLA, e como isso se reflete em suas respectivas obras; o agenciamento das relações de gêneros desenvolvidas em ambas as narrativas; o amálgama entre homem e natureza e as metáforas que assume nas diferentes linguagens; e, por fim, a linguagem poética de Luandino Vieira como estratégia de resistência e os paralelos encontrados pela cineasta na adaptação.

PALAVRAS-CHAVE: cinema angolano, literatura angolana, adaptação cinematográfica, estudos pós-coloniais, tradução intersemiótica.

1.

Este texto versará sobre a adaptação cinematográfica da novela do escritor angolano José Luandino Vieira, *A vida verdadeira de Domingos Xavier* (1961), o longa-metragem *Sambizanga* (1972), dirigido pela cineasta francesa Sarah Maldoror, enfocando o “porquê” e o “como” adapta, ou, pode-se dizer, traduz. Moveremo-nos, portanto, no campo da adaptação fílmica, uma das formas possíveis de “tradução intersemiótica”, para usarmos o termo proposto por Jakobson (2008) e teorizado por Julio Plaza, que a entende como

1 Doutorando na Universidade Federal de Santa Catarina, vindo da Universidade Federal do Pará. f.ewertonsantos@gmail.com

2 Pós-Doutor, Universidade Federal do Pará. joelcardosos@uol.com.br

prática crítico-criativa na historicidade dos meios de produção e re-produção, como leitura, como metacriação, como ação sobre estruturas-eventos, como diálogo de signos, como síntese e reescritura da história. Quer dizer: como pensamento em signos, como trânsito dos sentidos, como transcrição de formas na historicidade.

(PLAZA, 1987 p. 10)

Ou seja, “tradução intersemiótica” é o trânsito entre signos de diferentes meios de produção/re-produção, transposição de um meio semiótico para outro, é meta e transcrição, e, como toda tradução, é crítica, é leitura e possui historicidade.

Em *Uma teoria da adaptação*, Linda Hutcheon assim define a adaptação no escopo da tradução inter-semiótica:

(...) as adaptações são recodificações, ou seja, traduções em forma de transposições intersemióticas de um sistema de signos (palavras, por exemplo) para outro (imagens, por exemplo). Isso é tradução, mas num sentido bem específico: como transmutação ou transcodificação, ou seja, como necessariamente uma recodificação num novo conjunto de convenções e signos.

(HUTCHEON, 2013, p. 40)

No entanto, deve-se ter em mente que rejeitamos a autoridade e a primazia axiomática do original sobre a tradução. Hutcheon aponta a teoria proposta por Walter Benjamin, no clássico ensaio “A tarefa do tradutor” ([1923] 2008), como o responsável por uma virada neste campo dos estudos por questionar o estatuto do original portador de um significado fixo e inalterável que deva ser reproduzido fielmente pela tradução. Para Benjamin, a obra demanda tradução para que sua sobrevivência seja garantida

da mesma forma que as manifestações vitais estão intimamente ligadas ao ser vivo, sem significarem nada para ele, a tradução provém do original. Na verdade, ela não deriva tanto de sua vida quanto de sua sobrevivência. Pois a tradução é posterior ao original e assinala, no caso de obras importantes, que jamais encontram à época de sua criação seu tradutor de eleição, o estágio da continuação de sua vida. A ideia da vida e da continuação da vida de obras de arte deve ser entendida em sentido inteiramente objetivo, não metafórico. (...) É, somente quando se reconhece vida a tudo aquilo que possui história e que não constitui apenas um cenário para ela, que o conceito de vida encontra sua legitimação. Pois é a partir da história (e não da natureza – muito menos de uma natureza tão imprecisa quanto a sentimento ou alma) que pode ser determinado, em última instância, o domínio da vida. Daí deriva, para o filósofo, a tarefa: compreender toda a vida natural a partir dessa vida mais vasta que é a história.

(BENJAMIN, 2008, p. 68-69)

Ou seja, 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, alcança seu maior desdobramento.

Portanto, a tradução que assegura a vida e a historicidade do original não deve buscar ser igual a ele, e, sim, captar suas modificações, ou mesmo operar essas transformações.

Derrida, em *As torres de Babel* (2002), faz, também, algumas importantes considerações acerca da tradução, tomando como base, sobretudo, o referido ensaio de Benjamin. Ao explorar a riqueza semântica



da palavra *Aufgabe*, que pode ser tarefa, mas também dívida, e, por outro lado, pode ser renúncia³, o filósofo francês deduz que o tradutor tem uma dívida com o texto traduzido, essa dívida seria a de restituir o sentido do original, contudo, desde já, essa dívida é apresentada como insolúvel, e a tarefa é renúncia, porque se mostra impossível de ser realizada. Se há uma dívida assumida pelo tradutor, não é a de restituição, e sim a maturação, isto é, a sobrevivência e transformação histórica do original. E essa sobrevivência é demandada pela própria obra original, por sua *forma*:

Se a estrutura da obra é “sobrevida”, a dívida não engaja junto a um sujeito-autor presumido do texto original — o morto ou mortal do texto —, mas a outra coisa que represente a lei formal na imanência do texto original. Em seguida, a dívida não engaja restituir uma cópia ou uma boa imagem, uma representação fiel do original: este, o sobrevivente, está ele mesmo em processo de transformação. O original se dá modificando-se, esse dom não é o de um objeto dado, ele vive e sobrevive em mutação (...). (DERRIDA, 2002, p. 38)

Aqui, o conceito de restituição foi sobrepujado pelo de maturação. O tradutor não deve reconstituir algo dado, o sentido pretendido pelo autor, e sim maturar esse sentido, modificá-lo, transformá-lo, conferir-lhe a sobrevida que é sua exigência interna.

Desses apontamentos, depreendemos um conceito de tradução relacionado à transformação crítica, criativa e historicizante que incide sobre a teoria da adaptação de Linda Hutcheon, visto que, para ela, ao contrário do que afirmam os detratores das adaptações de livros para o cinema,

a adaptação não é vampiresca: ela não retira o sangue de sua fonte, abandonando-a para a morte ou já morta, nem é mais pálida do que a obra adaptada. Ela pode, pelo contrário, manter viva a obra anterior, dando-lhe uma sobrevida que esta nunca teria de outra maneira. (HUTCHEON, 2013, p. 234)

Aqui o *ouble Bin*, ou seja, o duplo vínculo de que fala Derrida é pertinente: a tradução/ adaptação nasce endividada com o original, mas este também possui uma dívida com ela, pois lhe confere a sobrevivência que demanda.

2.

Robert Stam (2006) propõe como uma possível orientação metodológica dos estudos de adaptação o questionamento acerca das escolhas de um cineasta ao adaptar uma determinada obra literária. Isto é, questionar a intencionalidade do adaptador, o que Linda Hutcheon sintetiza com as perguntas “quem adaptou? E por quê?”. Ambos apontam para a polémica de trazer novamente para o campo das artes a discussão sobre autoria e intencionalidade, décadas depois da “Morte do Autor” determinada por Barthes (2004).

É curioso que a teoria pós-estruturalista que se volta 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, voltamos 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

3 O título original do ensaio de Benjamim é “Die Aufgabe des Übersetzers”. A ambiguidade apontada por Derrida fica evidente no título da tradução de Suzana Kampff para o português: “A tarefa-renúncia do tradutor”, que utilizamos neste texto.

da pressuposição de seu autor; por outro lado, evitamos 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, 2003, p. 153).

Tendo isso em vista, cabe perguntar: por que Sarah Maldoror adaptou *A vida verdadeira de Domingos Xavier*, de José Luandino Vieira? A própria cineasta, em entrevista de 2008, nos oferece duas possíveis respostas, que resumimos: apresentar a situação da guerra pela descolonização de Angola (realidade com a qual entrou em contato por intermédio de seu companheiro na época Mário Pinto de Andrade), pouco conhecida e pouco comentada no ocidente; mostrar a participação das mulheres nessa luta. (cf. NOVO JORNAL, 2008).

3.

Abordemos o primeiro ponto. Se a ideia é apresentar uma realidade para quem não a conhece, é preciso ser didático, possibilidade oferecida pela novela de Luandino Vieira e potencializada no filme de Maldoror.

Escrito em 1961, ano da deflagração da luta armada em Angola, o referido livro de Luandino Vieira aborda 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; focaliza também o drama da mulher de Domingos Xavier, 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. Essa narrativa de Luandino

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.

(CUNHA, 2011, p. 106)

O que percebemos 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. Para Eneida Leal Cunha (2011), a morte de Domingos Xavier é a reescrita do mito da bela morte, bem como do mito sacrificial cristão, ligados ao heroísmo, redenção e ressurreição, 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).



Aliás, 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, se interessava 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, refulara 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)

Vemos, acima, com palavras simples do dia a dia, a base teórica da práxis revolucionária marxista, que conscientiza o jovem aprendiz, tornando-o uma pessoa diferente, lúcida para os problemas de sua nação e a urgência em resolvê-los. Sendo assim, a ideia de renovação da vida associa-se à práxis revolucionária, cujo programa comunista orienta o movimento nacionalista e anticolonial do qual Luandino Vieira também foi militante. Mata (2008) alerta para a apropriação de uma representação de “nação angolana” inscrita nesse projeto, 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 contrapoder do colonialismo que viria a se tornar o poder instituído após o fim da guerra.

Embora não tão distante temporalmente da novela, visto ter sido lançado uma década depois, *Sambizanga* já se insere em outro contexto da luta pela descolonização. Já no início da década de setenta, o MPLA (Movimento pela libertação de Angola) dava sinais de crise e rupturas em seu interior (sobretudo entre Mário Pinto de 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 o desejo expresso pela própria cineasta de apresentar 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 da “geração da utopia”⁴.

Dessa forma, podemos pensar *Sambizanga*, em muitos aspectos, como um filme de propaganda do MPLA, pois busca sensibilizar o ocidente para o que estava ocorrendo em Angola, apresentando o movimento pela descolonização, como representante do povo angolano, fortemente influenciado pela ideologia marxista-leninista⁵.

No entanto, como foi dito anteriormente, o didatismo da narrativa de Luandino Vieira foi potencializado no filme de Sarah Maldoror. Isso é um efeito, primeiramente, 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 transforma-

4 Referenciando o romance histórico de Pepetela (2000), que retratou essa geração.

5 Sobre esse aspecto, ver BREITMEYER, 2014.

ções 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. Como diz a autora:

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)

Ainda que Hutcheon argumente que isso é um clichê e não uma verdade absoluta, posto que o cinema possui tropos de fusão temporal em seus *flashbacks*⁶ e *flashforwards*⁷, é fato que uma estética filmica realista, como é a de *Sambizanga*, tende para a representação do aqui-agora. Por outro lado, o tempo da narração de Luandino Vieira não 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. Um desses momentos é a já citada lição sobre a luta de classes dada por Mussunda a Xico, que no livro é uma lembrança de Xico, e no filme, uma cena presente⁸.

Essa é uma escolha estética da cineasta, que, por um lado, atribui um caráter mais realista e documental ao filme, e, por outro, torna a narrativa mais facilmente compreensível.

Outro elemento, que, a nosso ver, torna o filme mais didático, é a inserção de uma cena, inexistente no livro, no final da narrativa. Nela, 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 para 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 não somente de didatismo histórico, mas de reforçar o caráter coletivo de Domingos, que representa os prisioneiros torturados e mortos pelas forças coloniais, relacionando diretamente sua morte à deflagração da guerra anticolonialista.

4.

Passemos ao segundo motivo apontado por Sarah Maldoror para a execução de *Sambizanga*: apresentar a participação feminina na luta pela descolonização.

Essa possibilidade também se ancora na obra original pela presença de Maria, esposa de Domingos, uma das personagens centrais do livro. Na novela, dividida em dez capítulos, cada capítulo apresenta um personagem focalizador; Maria é focalizada em dois capítulos, ao lado de três de Domingos, um de miúdo Zito, um de Xico, um de Miguel, um do velho Petelo e um de Mussunda. Observa-se, portanto, que a nar-

6 *Flashback*: técnica narrativa também conhecida como analepse. Significa voltar rapidamente para algo ou lembrança de um tempo antigo.

7 *Flashforward* (também chamado de prolepse e *flash-ahead*) é a interrupção de uma sequência cronológica narrativa pela interpolação de eventos ocorridos posteriormente.

8 Para uma análise exaustiva desse aspecto da transposição filmica, ver: LISBOA, 2016.



rativa se constrói por meio de uma pluralidade de olhares e vozes que se fundem à do narrador. Domingos ocupa o protagonismo, seguido de Maria e dos outros personagens.

No entanto, o filme altera esse quadro, pois, como já identificou Edimara Lisboa (2016), Maria está presente em mais da metade da película. Assim, Sarah Maldoror, mulher negra e terceiro-mundista (antilhana), encena a condição duplamente subalternizada da mulher colonizada, de que fala Spivak (2014, p. 85):

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.

A perspectiva desse sujeito duplamente obliterado da história é contemplada na novela e aprofundada no filme de Sarah Maldoror, que, como tradutora/adaptadora, parece pôr em prática em seu filme aquilo que Spivak escreverá duas décadas depois: “A tarefa do tradutor feminista é considerar o idioma como uma pista para o funcionamento da agência de gênero” (SPIVAK, 2000, p. 397- tradução nossa).

Entretanto, o papel dessa mulher na luta pela descolonização é explicado por Maldoror: “mulheres com filhos nos braços que lhes tinham que explicar porque é que o pai partiu” (NOVO JORNAL, 2008, p. 15). O protagonismo de Maria não rompe com o papel tradicional atribuído à mulher na sociedade patriarcal: cuidar do filho e dos trabalhos domésticos enquanto o marido trabalha na obra, e, após sua prisão, buscar seu paradeiro, sempre com o filho nos braços. No entanto, a força dessa personagem, bem como de outras que a auxiliam, como mama Teté, é intensificada na passagem da novela para o filme, tornando seu papel ainda mais fundamental:

Em *Sambizanga*, Maria é uma personagem mais forte: no romance, ela, duas vezes, fica bastante desanimada e tende a abandonar sua busca por Domingos, enquanto no filme ela se mantém firme, sem pensar em desistir. Maria não é apenas uma vítima, é também uma esperança para o futuro. Embora ela seja uma esposa e mãe tradicionais, e Domingos mantenha suas atividades políticas secretas em relação a ela, no final do filme, ela toma consciência da luta revolucionária. Mas, ela nunca faz reflexões sobre os acontecimentos, porém, historicamente, as mulheres, em Angola, desempenharam um papel central na luta angolana pela independência¹⁰.

(BREITMEYER, 2014, s/p – tradução nossa)

Há outra cena nos textos literário e fílmico que apresenta um questionamento da sobredeterminação do destino da mulher na sociedade, um diálogo que envolve Xico, Miguel, Bebian, 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 Bebian. 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,

9 The task of the feminist translator is to consider language as a clue to the workings of gendered agency.” (SPIVAK, 2000, p. 397)

10 In *Sambizanga*, Maria is a stronger character: in the novel she becomes so discouraged as to abandon her search for Domingos twice, whilst in the film she carries on without flinching. Maria is not only a victim, but also hope for the future. Although she is a traditional wife and mother, and Domingos keeps his political activities a secret from her, by the end of the film, she has become aware of the revolutionary struggle. She is never seen to reflect on the events but historically, women did go on to play a central role in the Angolan struggle for independence. (BREITMEYER, 2014, s/p)

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)

No filme, mantém-se o núcleo dessa cena, tornando-a, no entanto, mais dinâmica. Xico e Bebiana são enquadrados, lado a lado, em plano médio. Xico fala olhando para os dois homens que estão fora do plano, e no momento em que afirma que se casará com Bebiana, um *close* é dado, em rápido *zoom-in*, na face da moça que muda de sorridente para furiosa. Ela esbofeteia Xico, pergunta se ele é louco e vai embora. Miguel fica rindo sentado no chão, na porta da cubata. A fala de Vicente também é alterada: “você trata mulheres como trapos velhos. A vida vai ensinar vocês” (MALDOROR, 1972).

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.

5.

Além disso, está presente em diversos momentos no texto de Luandino Vieira uma força telúrica evidente na relação amistosa e simbiótica entre o sujeito e a paisagem africana, como podemos observar no trecho abaixo:

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)

A natureza benevolente contrasta e até alivia a situação de tortura vivida por Domingos. Zamparoni (1992) afirma, embasado no pensamento de Hampâté Bâ, que essa indissociabilidade entre homem e natureza está profundamente enraizada em diversas culturas tradicionais africanas.

O rio Kuanza, cuja presença permeia toda a narrativa, surge como o principal símbolo dessa estreita relação. Domingos Xavier nasceu e cresceu à sua margem. A obra na qual Domingos trabalhava como tratante era uma barragem neste rio que, a todo momento, surge como paisagem narrativa exterior ou interior:

Deslizando como as águas do rio, estas imagens carregam os pensamentos de Domingos Xavier, nascendo no cacimbo do cérebro cansado...

(VIEIRA, 1979, p. 25)

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)

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). Sendo assim, 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.

Como essa metáfora fulcral foi captada pela lente de Sarah Maldoror? É importante notar que, na passagem do “contar” para o “mostrar”, uma das principais transformações se dá pela exploração da interioridade das personagens, que, no livro, surge por meio do discurso indireto livre e das analogias presentes na voz do narrador, recursos muitas vezes suprimidos na nova mídia. Assim, o movimento da memória, as sensações e pensamentos de Domingos em momentos de introspecção e solidão dentro da cela são transmutados em *clozes* silenciosos na face ferida, sofrida e angustiada do prisioneiro.

Já o rio, cuja imagem surge muitas vezes nesses momentos de introspecção narrativa associada a sentimentos e sensações de Domingos, no filme, 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.

O filme também se encerra com a imagem do rio, em cujas margens, dessa vez, os quatro militantes deliberaram sobre o ataque armado para libertar os companheiros da prisão. Sendo assim, apesar de aparecer no fim do filme, ele mais uma 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.

6.

Outro aspecto peculiar da obra de Luandino Vieira que precisa ser observado é sua linguagem, que rompe com a norma culta da língua do colonizador e insere 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)

Em Luandino Vieira, 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 viva a oralidade, presente também no entrelaçamento entre o português com palavras do léxico quimbundo. Trata-se de uma subversão pelo lado de dentro, usando as próprias ferramentas do opressor.

A presença dessa linguagem apresenta-se como um desafio para a adaptação, primeiramente porque ela surge na voz do narrador, que, como já foi dito, muitas vezes se funde com as das personagens, recurso

expressivo difícil de ser transposto para o cinema. A cineasta e os roteiristas poderiam ainda mantê-la na fala das personagens, mas eles escolheram outro viés.

Se, como afirma Inocência Mata (2000, p. 4),

Luandino Vieira faz 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 nas literaturas africanas 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...

Sarah Maldoror substituiu essa língua literária transculturada pelo multilinguismo presente em Angola. *Sambizanga* é um filme bilíngue. Nele, os personagens comunicam-se em português, língua oficial do país, e em quimbundo, língua muito usada em Luanda e no Kuanza, regiões onde se passa a história. Dessa forma, o filme assume um caráter mais realista e documental, apresentando a realidade linguística concreta dos falantes angolanos, em lugar da língua literária inventada de Luandino Vieira.

É interessante observar que as diferentes línguas são usadas pelos personagens em contextos distintos. Os diálogos entre negros angolanos são, em sua maioria, em quimbundo, 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). É por esses espaços que Maria transita em busca de seu marido.

Percebemos, então, que os personagens transitam por dois mundos: 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 o quimbundo, uma das línguas da ancestralidade angolana. Esse bilinguismo marca, ainda, uma competência que a maior parte dos colonos não possui e que atribui ao colonizado uma possibilidade de trânsito que o branco, em geral, não tem.

7.

Este texto pretendeu dar conta de alguns aspectos da adaptação ou tradução intersemiótica da novela *A vida verdadeira de Domingos Xavier* para o filme *Sambizanga*, de Sarah Maldoror. Para tal, partimos da relação do sujeito da tradução com o texto traduzido, compreendendo que “a tradução é o ato mais íntimo



da leitura. A menos que o tradutor ganhe o direito de se tornar um leitor íntimo, ela não pode se render ao texto, não pode responder ao chamado especial do texto”¹¹ (SPIVAK, 2004, p. 372- tradução nossa).

Dessa relação de intimidade que busca responder ao chamado especial do texto, surgiu um filme que se entrelaça política-ideológica-esteticamente ao texto literário, no afã de efetivar um projeto utópico de nação.

Pensando essa relação entre o sujeito da tradução e o texto traduzido e sua dimensão estético-ética, Denise Carrascosa (2016) propôs o termo “função-tradutor”, que, no contexto afro-diaspórico, teria como prerrogativa acionar elementos de resistência da cultura afro, que permanecem ativos em seus textos, no seio da cultura ocidental. Essa proposta é reconhecível no filme de Sarah Maldoror, que se utilizou dos tropos da linguagem cinematográfica, para transcriar elementos resistentes da escrita de Luandino.

E, por mais que, anacronicamente, possamos pensar que livro e filme apresentam uma visão programática e utópica historicamente “fracassada”, por outro lado, podemos também ver esse aspecto pelo prisma da história sincrônica de Walter Benjamin (1996), segundo o qual o passado não ficou pra trás, não está pronto e acabado, mas pode sempre voltar ao presente e iluminá-lo nos “momentos de perigo”.

Referências

BARTHES, Roland. “A morte do autor”. In: **O rumor da língua**. Trad. Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004. p. 57-64.

BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas. Vol. 1. Magia e técnica, arte e política. Ensaios sobre literatura e história da cultura**. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1996.

_____. “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.

BREITMEYER, Alice. “To what extent was Sarah Maldoror’s *Sambizanga* shaped by the ideology of MPLA?” Disponível em <http://www.buala.org/en/afroscreen/to-what-extent-was-sarah-maldoror-s-sambizanga-shaped-by-the-ideology-of-mpla>. Acesso em 02/04/2017.

CARRASCOSA, Denise. “Traduzindo no Atlântico Negro: por uma práxis teórico-política de tradução entre literaturas afrodiáspóricas”. **Cadernos de literatura em tradução**, n. 16, p. 63-71, Salvador: UFBA, 2016.

CHAVES, Rita. **A formação do romance angolano**. São Paulo: Via Atlântica. 1999.

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.

DERRIDA, Jaques. **Torres de Babel**. Trad. Junia Barreto. Belo Horizonte: UFMG, 2002.

FANON, Frantz. **Os condenados da terra**. Tradução de Enilce Albergaria Rocha e Lucy Magalhães. Juiz

11 “translation is the most intimate act of reading. Unless the translator has earned the right to become the intimate reader, she cannot surrender to the text, cannot respond to the special call of the text.” (SPIVAK, 2004, p. 372)

de Fora: Editora UFJF, 2005.

GENETTE, Gerárd. **O discurso da narrativa**. Tradução de Fernando Cabral Martins. Lisboa: Arcádia, 1979.

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.

LISBOA, Edimara. “A vida verdadeira do Sambizanga em tempos de viragem”. **Revista Crioula**, nº 17, p. 1-11, SP: USP, junho de 2016.

MALDOROR, Sarah. 1972. **Sambizanga** [Filme] Maldoror. Sarah, dir. 35 mm, 103 min.cor. son.

MATA, Inocência. “Refigurando o especto da nação”. In: PADILHA, Laura Cavalcante; RIBEIRO, Margarida Calafate. (ORG.). **Lendo Angola**. Porto: Edições Afrontamento, 2008.

_____. “O pós-colonial nas literaturas africanas de língua portuguesa”. Disponível em: biblioteca-virtual.clacso.org.ar/ar/libros/aladaa/mata.rtf. Último acesso em 02/04/2017.

NOVO JORNAL. Entrevista. Sarah Maldoror, cineasta. “Em nome da moral fazem-se guerras”. Por Pedro Cardoso. Luanda, p. 14-16, 28 nov. 2008.

PEPETELA. **A geração da utopia**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000.

PLAZA, Julio. **Tradução intersemiótica**. São Paulo: Perspectiva. 1987.

SPIVAK, G. “The politics of translation”. In: L. Venuti (ed.): **The translation studies reader**, London and New York: Routledge, 2004. p. 369–388.

_____. **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, p. 19-53, jul./dez., Florianópolis: UFSC, 2006.

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.

ZAMPARONI, Valdemir D. “Ficção e história em *A vida verdadeira de Domingos Xavier*”. **Polifonia**, v. 01, p. 160-180, Cuiabá: UFMT, 1993.

ZEA, Evelyn Schuler. “O genitivo da tradução”. **Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi**. v. 3, n. 1, p. 65-77, jan./abr., Belém: Museu Paraense Emílio Goeldi, 2008.



ABSTRACT:

This paper aims to examine why and how (See HUTCHEON, 2013) Sarah Maldoror adapts Luandino's writing to audiovisual language. For this purpose, it will be addressed topics such as the state of the art of intersemiotic translation studies and film adaptation; ideological correspondence between writer, filmmaker and the MPLA, and how this is reflected in their works; the agency of gender relations developed in both narratives; the amalgamation between man and nature and metaphors that takes in different languages; and finally the poetic language of Luandino Vieira as a strategy of resistance and the parallels found by the filmmaker in her adaptation.

KEYWORDS: *Angolan cinema, Angolan literature, film adaptation, postcolonial studies, intersemiotic translation.*

RESUMEN:

Este trabajo pretende interrogar el porqué y el cómo (Cf. HUTCHEON, 2013) Sarah Maldoror adapta la escritura de Luandino al lenguaje audiovisual. Para ello, se abordarán temas como: el estado del arte de los estudios de la traducción intersemiótica y adaptación cinematográfica; la correspondencia ideológica entre escritor, cineasta y el MPLA, y cómo ello se refleja en sus respectivas obras; el trato dado a las relaciones de géneros desarrollada en ambas narrativas; la amalgama entre hombre y naturaleza y las metáforas que asume en los diferentes lenguajes; y, por fin, el lenguaje poético de Luandino Vieira como estrategia de resistencia y los paralelos encontrados por la cineasta en la adaptación.

PALABRAS-CLAVE: *cine angoleño, literatura angoleña, adaptación cinematográfica, estudios post-coloniales, traducción intersemiótica.*