

**O FILME *NA CIDADE VAZIA* -  
UMA ADAPTAÇÃO DO LIVRO *AS  
AVENTURAS DE NGUNGA: DA UTOPIA  
À DISTOPIA* DE PEPETELA**

**THE FILM *HOLLOW CITY* - AN ADAPTATION  
OF THE BOOK *NGUNGA'S ADVENTURES* BY PEPETELA:  
FROM UTOPIA TO DYSTOPIA**

*Thiago Lauriti*<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Doutor em letras pela FFLCH/USP. Docente na Universidade Nove de Julho/Uninove e Universidade Federal do ABC - EDH/UFABC.

---

---

**RESUMO:** Este artigo busca identificar as “novas lentes e discursos” que marcam o filme *Na cidade vazia*, de 2004, da cineasta angolana Maria João Ganga, em relação ao texto que lhe serve de fonte *As aventuras de Ngunga*, de 1972, do também angolano Artur Carlos Maurício Pestana dos Santos, o Pepetela. Para tal intento, serão utilizados como aportes teóricos e analíticos, os estudos de Robert Stam (2006) e de Linda Hutcheon (2011) sobre a adaptação. Ambos exploram as possibilidades intertextuais ou dialógicas que se estabelecem quando uma obra literária é adaptada para o cinema, transportando para outros espaços-tempos as particularidades locais que resultam em uma obra nova, híbrida e não necessariamente inferior à que lhe deu origem. Ambos se afastam da retórica da perda que lamenta o que foi perdido na transição do romance para o filme.

**PALAVRAS-CHAVE:** Obra literária adaptada; Intertextualidade; As aventuras de Ngunga

**ABSTRACT:** This article seeks to identify the “new lenses and discourses” that mark the film *Hollow city*, from 2004, by the Angolan filmmaker Maria João Ganga, in relation to the text that serves as a source for *Ngunga’s adventures*, by 1972, by fellow Angolan artist Artur Carlos Maurício Pestana dos Santos, known as Pepetela. For this purpose, studies by Robert Stam (2006) and Linda Hutcheon (2011) on adaptation will be used as theoretical and analytical contributions. Both explore the intertextual or dialogical possibilities that are established when a literary work is adapted for the cinema, transporting local particularities to other space-times that result in a new, hybrid work and not necessarily inferior to the one that gave rise to it. Both move away from the rhetoric of loss that laments what was lost in the transition from novel to film.

**KEYWORDS:** intertextuality, literary adaptation, Ngunga’s adventures

## INTRODUÇÃO

Cada recriação de um romance para o cinema desmascara facetas não só do romance e seu período e cultura de origem, mas também do momento e da cultura da adaptação. (...) A adaptação, nesse sentido é um trabalho de reacentuação, pelo qual uma obra que serve como fonte é reinterpretada através de novas lentes e discursos. (STAM, 2006, p. 48).

É na busca por identificar essas “*novas lentes e discursos*” que marcam o filme “*Na cidade vazia*”, de 2004, da cineasta angolana Maria João Ganga, em relação ao texto que lhe serve de fonte “*As aventuras de Ngunga*”, de 1972, do também angolano Artur Carlos Maurício Pestana dos Santos, o Pepetela, que se insere este estudo. Para tal intento, serão utilizados como aportes teóricos e analíticos, os estudos de Robert Stam (2006) e de Linda Hutcheon (2011) sobre a adaptação. Ambos exploram as possibilidades intertextuais ou dialógicas que se estabelecem quando uma obra literária é adaptada para o cinema, transportando para outros espaços-tempos as particularidades locais que resultam em uma obra nova, híbrida e não necessariamente inferior a que lhe deu origem. Ambos se afastam da retórica da perda que lamenta o que foi perdido na transição do romance para o filme.

Nas fortes palavras de Stam (2006), proliferam no discurso sobre adaptações, qualificadores como traição, deformação, violação, vulgarização, infidelidade que sugerem a superioridade da literatura sobre o cinema. O autor propõe-se, então, a “*desconstruir a doxa não declarada que sutilmente constrói o status subalterno da adaptação (e da imagem cinematográfica) vis-à-vis os romances (e o mundo literário), para então apontar perspectivas analíticas.*” (STAM, 2006, p. 20)

Linda Hutcheon também partilha da mesma premissa e posiciona-se: “*Assim como Stam e vários outros hoje, eu também sinto que chegou a hora de nos distanciarmos desse tipo de visão negativa.*” (HUTCHEON, 2011, p. 125)

Os dois teóricos substituem a análise pontual sobre a qualidade das adaptações pela contribuição efetiva para a construção de um estatuto teórico e de um instrumental analítico para o estudo da adaptação. Ao adotarem uma perspectiva intertextual ao invés da postura que julga a adaptação em termos de fidelidade ou não ao texto-

-fonte, esses autores orientam suas análises pela direção das respostas dialógicas, das interpretações, das reelaborações criativas que são dadas à obra original.

É na esteira dessas reflexões que se torna possível compreender melhor os pressupostos, em particular de Linda Hutcheon, que vê a adaptação enquanto produto e também como processo de reinterpretação e de “*criatividade palimpséstica*” (HUTCHEON, 2011, p. 47), permitindo que se leia o antigo sob o novo, sob a égide de diferentes intencionalidades, linguagens e temporalidades. Tanto Hutcheon (2011) quanto Stam (2006) remetem a conceitos trabalhados pelo teórico da literatura Gérard Genette que, apesar de não trabalhar especificamente com o cinema, amplia o conceito de intertextualidade de Kristeva, substituindo-o pelos diferentes graus de “*transtextualidade*”, enquanto aspectos e simultaneamente categorias do texto sobre os quais discutiremos no decorrer deste estudo. Uma vez que a adaptação envolve uma relação intertextual ou transtextual em diferentes graus entre os dois textos que presumivelmente, desenvolvem uma narrativa semelhante do ponto de vista da linguagem, mas de tempos-espacos diferentes, chega-se às questões vertebradoras deste estudo: Como a adaptação de Maria João Ganga (2004)<sup>2</sup> relaciona-se com a obra de Pepetela (1972), considerando-se as múltiplas temporalidades que as distanciam? Como essas obras dialogam com os discursos sociais e com a ideologia de cada ciclo histórico do qual são produtos? Quais são as equivalências e os distanciamentos entre elas? Quais elementos da história de “*As aventuras de Ngunga*” foram eliminados, adicionados, substituídos ou mantidos na adaptação fílmica? Por qual motivo? Qual o sentido dessas alterações? Antes de analisarmos mais verticalmente o livro de Pepetela cujo cenário ficcional espelha a utopia de ver construída a identidade de Angola, em contraste com o filme “*Na cidade vazia*”, que retrata a distopia de uma Angola depauperada pelas lutas que devastaram o país e esvaziaram as esperanças dos angolanos depois que a utopia foi destruída, parece relevante ressaltar que com-

---

2 Apesar de o filme ter sido lançado em 2004, seu roteiro foi escrito em 1991, de acordo com a própria autora, em entrevista concedida, em Lisboa em fevereiro de 2005, a Carlos Gonçalves depois de Maria João Ganga concluir o filme. Disponível para consulta em: <http://cine-africa.blogspot.com.br/2012/11/a-n-gola-maria-joao-ganga-2004-drama.html>. Data de acesso: 11 dez. de 2022.

partilhamos com a pesquisadora Fabiana Buitor Carelli Marquezini a leitura das duas obras como “*alegorizações de um conceito de nação angolana*” (MARQUEZINI, 2008, p. 186) e acrescentamos que a adaptação fílmica desliteraliza o livro, remove as marcas autorais da obra de Pepetela e substitui a utopia do ideário pré-revolucionário pela distopia esvaziada de sonhos da realidade pós-revolucionária. Renovação de sentidos do passado e construção de sentidos futuros. O sentido das obras não morrem. São revisitados já que as obras se inscrevem em espaços-tempos de permanente abertura às transformações, esperando alguém que as reescreva.

## “AS AVENTURAS DE NGUNGA”: A CONSTRUÇÃO DA UTOPIA

“*As aventuras de Ngunga*” foi escrito em 1972 pelo escritor angolano Artur Pestana – o Pepetela – e foram publicados trezentos exemplares um ano depois, em forma mimeografada, em plena floresta do leste de Angola pelos serviços de cultura do MPLA (Movimento Popular de Libertação de Angola). O próprio autor declara que o livro não nasceu de uma necessidade estética, mas da constatação de que o ensino nas escolas de base do MPLA requeriam textos de apoio que pudessem ser lidos em sua própria língua – o “*Mbunda*”. O projeto, inicialmente ideológico-pragmático, desdobrou-se em um projeto estético que foi “*muito além da cartilha de guerrilha*” (LAURITI, 2008) inicialmente idealizada.

Três vertentes entrecruzam-se nessa obra de Pepetela: sua experiência engajada enquanto combatente do MPLA, seu projeto ideológico de colocar no imaginário de crianças e jovens a realidade estratégica das guerrilhas para conseguir adesão à causa revolucionária e seu projeto estético de criação literária da obra. O fio condutor que alinhava a tessitura da narrativa é o rito de passagem por que passa o pequeno protagonista – Ngunga – por meio das viagens que faz pelos bastidores da luta armada em Angola, cenário privilegiado para a metaforização das experiências de aprendizagem da identidade nacional angolana da qual ele vai se tornar modelo.

A narrativa concentra-se na trajetória de Ngunga, um órfão de treze anos, que teve

os pais assassinados por soldados portugueses durante a guerra de Independência de Angola (1961-1975) e passa a vagar errante de aldeia em aldeia, canalizando todos seus esforços para tornar-se um guerrilheiro. O menino coloca-se em permanente estado de viajante nômade que precisa conhecer o mundo para ser validado pelo universo adulto.

A busca de Ngunga é pelo autoconhecimento, pela aprendizagem, pela compreensão dos valores revolucionários e para tal são necessárias a peregrinação, a experiência das ações vividas, a tomada de consciência da realidade, que metaforiza o trajeto por que deve passar também Angola para atingir a maturidade: “*Que procurava então Ngunga? É simples: queria saber se em toda parte os homens são iguais, só pensam neles*”. (PEPETELA, 1980, p. 50)

No espelho ficcional, Ngunga tem como ponto de partida de sua peregrinação o “*kimbo*” em que mora com “*Nossa Luta*”, em uma casa construída pelo amigo, depois que os pais foram assassinados e a irmã levada pelos inimigos. O leitor depara-se, assim, com um menino desenraizado, sem referências e despossuído de sentimentos de pertença. O motivo de sua partida é uma “*ferida no pé*”, imagem transformada em “*littera*”, metaforizando as feridas da guerra, da violência, das violações dos direitos do angolano que o leva a caminhar e a agir, porque para consolidar a nação angolana é preciso caminhar e iniciar-se na práxis revolucionária.

Em sua trajetória, ele convive com uma galeria de personagens que habitam duas dimensões distintas na teia discursiva: o universo infantil que é idealizado, inocente, bom e utópico; e o universo que retrata a realidade do mundo adulto que oferece lições de injustiça, mentira, inveja e exploração.

Na esfera do mundo adulto, sua primeira experiência de desencanto ocorre com Kafuxi, que o acolhe em sua aldeia em troca de trabalho, mas a proximidade com esse líder do movimento o revela como um homem egoísta, mesquinho e dissimulado que escondia o alimento dos guerrilheiros a quem deveria ajudar: “*Todos os adultos eram assim egoístas (...) Só pensavam neles? Até mesmo o chefe do povo, escolhido pelo Movimento para dirigir o povo. Estava certo?*” (PEPETELA, 1980, p. 15)

De aldeia em aldeia, sucedem-se as decepções. A cada incursão no universo adulto com seus costumes, tradições e fatos, o cotidiano da guerrilha vai sendo revelado pelo olhar de Ngunga. Ele entende essa realidade, engaja-se à luta do seu povo,

mas ao conhecê-la de perto desencanta-se, sem contudo abandonar seu sonho: “*Tudo que era bom era oprimido e esmagado pelo que era feio e mal.*” (PEPETELA, 1980, p. 52)

Povoam o universo idealizado infantil, identificado com a virtude, com a inocência e com os ideais do projeto revolucionário: o próprio Ngunga; a pequena Imba, a inocente filha de Kafuxi, que foi vendida pelo próprio pai; e Uassamba, a bonita menina de treze anos, casada com o velho Chipoya, fato esse que a impediu de concretizar a paixão proibida por Ngunga.

Interessante notar que não é o “*chrónos*” (tempo cronológico) que insere esses personagens em uma ou outra dimensão discursiva, mas o “*aión*”, isto é, o tempo e a natureza das ações vivenciadas pelas personagens. Por essa razão, o amigo “*Nossa Luta*”, que morreu pela causa revolucionária e torna-se símbolo dela e também o professor “*União*” que se recusou a delatar os companheiros revolucionários e por isso foi capturado e preso, apesar de serem adultos, integram-se ao universo valorativo infantil, pois guardam a inocência e a bondade. Já Chivuala, o também órfão de quinze anos que estudava com Ngunga, não pertence a essa dimensão, pois “*O Chivuala já é quase um homem. É por isso que começa a ficar mau e invejoso*”. (PEPETELA, 1980, p. 29)

Da dimensão do mundo adulto participam todos os atores que, em decorrência de algum vício de caráter, afastam-se do ideal da revolução. Pertencem a essa categoria: o mesquinho Kafuxi; o orgulhoso comandante Mavinga que sempre aumentava seus feitos na guerrilha; o invejoso comandante Avança; o traidor Chitangua que indicou aos inimigos o caminho da escola para que ela fosse atacada por colonialistas; o velho Chipoya que comprou Uassamba para casar-se com ela cumprindo a tradição do “*alambamento*”<sup>3</sup>; e os “*tugas*”, forma como eram nomeados os portugueses que representam o inimigo comum, apresentados no enredo apenas como figuração, sem merecer sequer o estatuto de personagens.

---

3 Basicamente é um dote que deve ser dado à família da noiva como representação de um bem valioso que está saindo da família originária. A grande maioria da sociedade angolana tem como figura principal a mulher, pois é ela que trabalha a terra para alimentar e dar continuidade a sua família. Por esse motivo a saída da mulher da casa dos pais para a do marido, constitui para a família da mulher a perda de uma fonte de sustento, merecendo serem compensados, conforme prega a tradição angolana.

Ngunga aprende a ler o mundo da revolução pelo filtro dessas experiências que revelam a realidade da guerrilha, o ranço de algumas tradições angolanas e os vícios e pequenezas dos personagens que povoam o universo ficcional. Esses elementos constituem-se como vetores do amadurecimento do protagonista, porque o fazem pensar, observar, comparar, inferir, criticar e relativizar o estatuto de líderes que é conferido a esses adultos: “*Tinha vontade de gritar, de insultar o Chipoya, os pais de Uassamba, os velhos que defendiam os costumes cruéis, os novos que não tinham coragem de os destruir*”. (PEPETELA, 1980, p. 55.)

Ngunga é o porta-voz de uma ideia recorrente na obra de Pepetela, apontando para a necessária desconstrução de valores da sociedade angolana que entraram em decomposição, para que se torne possível a construção da identidade de uma nova nação. O universo dos novos e dos velhos não se polarizam e por isso não se neutralizam em verdades específicas, pois é do contato inevitável entre essas duas esferas interrelacionadas que vem a força que alimenta a luta contra o inimigo comum e contra a opressão que eles representam.

A causa revolucionária sobrepõe-se a tudo e permite que as tradições do passado possam ser revisitadas em nome do futuro que aguarda ser construído e assim, cessam as dualidades: “*As pessoas de quem gostava e de quem não gostava 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*” (PEPETELA, 1980, p. 41). Dessa forma, desaparece a linha tênue que separa os heróis dos vilões, ou o universo infantil do adulto, pois é o rito de passagem enquanto ato existencial o elemento necessário para transformar o menino de hoje em homem do amanhã que precisa ser preservado. Esse é o fio condutor que atravessa o enredo para encerrar a viagem transformadora do protagonista, desenhar sua geografia interior e metaforizar a infância como “*substratum*” das utopias e dos sonhos políticos.

O autor propõe a si próprio e ao seu leitor a necessidade da conscientização do “*ser-estar*” angolano naquele momento histórico, que carrega o “*pressentimento da esperança*” de que nos fala Ernst Bloch (2005). Esse princípio delineia-se não apenas na efabulação, mas revela-o como um embrião da utopia que vai sendo gestada e



que prepara a construção do futuro de Angola. É a esperança na transformação que modula os movimentos de Ngunga e o ajuda a superar as contradições históricas que presencia durante suas viagens libertadoras, pois percebe que os vícios que conhece nessa trajetória estão inscritos na alma humana e não na causa política. Experimentá-los ou não é uma opção de cada sujeito histórico em sua travessia.

No cenário textual, a floresta com todos os seus elementos é um espaço cúmplice que presencia suas aprendizagens e, contracenando com esse espaço, apresenta-se uma voz narrativa também nômade como o pequeno protagonista, que em alguns momentos presentifica-se em terceira pessoa, em outros assume dialogicamente um “nós” e mistura-se ao conteúdo narrado. No capítulo final, entretanto, penetrando nos pensamentos de Ngunga pelo discurso indireto livre, essa voz assume-se polifonicamente como um “griot”<sup>4</sup> que pretende manter viva essas histórias na História: “Essa história de Ngunga foi me contada por várias pessoas, nem sempre da mesma maneira” (PEPETELA, 1980, p. 57).

Fugindo das conclusões que os epílogos contêm, a narrativa abre-se para a dúvida que eterniza a condição de símbolo de Ngunga, quando o herói resolve mudar de nome e partir sozinho para a escola, porque percebe que o conhecimento é a única forma de reafirmar a revolução. Ngunga desaparece: “Camarada pioneiro: procurei em todas as escolas, a ver se encontrava Ngunga. Mas foi em vão”. (PEPETELA, 1980, p. 57)

Em um segundo apelo, bem mais persuasivo, a voz narrativa faz com que Ngunga escape do cenário ficcional e possa continuar sua viagem no plano factual em qualquer lugar: “Vê bem, camarada pioneiro. Talvez esse camarada que contigo estuda, contigo come, contigo brinca seja o Ngunga. Ou talvez Ngunga já não seja pioneiro. Será então guerrilheiro, como desejava” (PEPETELA, 1980, p. 59).

---

4 O termo *griot* designa os antigos contadores de histórias do continente africano. Segundo Gregorin-Filho (2009, p. 92-93): “Os griôs são homens quase sagrados para alguns povos de culturas africanas; eles são responsáveis pela transferência dos saberes dos antepassados às novas gerações por meio de suas histórias, narradas em rodas, animadas à luz de uma fogueira. Comenta-se que os griôs tecem fios do céu e têm a capacidade de trazer essas histórias diretamente dos deuses”.

O movimento crescente de procura continua até chegar ao seu grau máximo de expansão:

Camarada guerrilheiro, vê bem o jovem combatente que a teu lado se encontra? Não será Ngunga (...) esse guerrilheiro que quer acabar com todas as injustiças venham elas de onde vierem e mudar o mundo? Não será numa parte desconhecida de ti próprio que se esconde modestamente o pequeno Ngunga? Ou talvez Ngunga tivesse um poder misterioso e esteja dentro de nós, nós o 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. (PEPETELA, 1980, p. 59)

Esse movimento narrativo do último capítulo confirma a “força performativa”<sup>5</sup> de palavra de ordem que permeia toda obra de Pepetela, incitando a um processo de organização da consciência coletiva do angolano, aspecto esse recorrente em todos os livros do autor. E se como diz o autor na obra “*A geração da utopia*”: “*Portanto, só os ciclos são eternos*” (PEPETELA, 1993, p. 11), pode-se imaginar que o pequeno Ngunga cumpriu o seu ciclo nessa obra, mas imerso na inexorabilidade do tempo, poderá ressurgir em outros espaços, em outros tempos, em outras histórias...

## “NA CIDADE VAZIA”: O CONTEXTO DA DISTOPIA.

O filme “*Na cidade vazia*” (“*The Hollow City*”) foi-nos apresentado pelas Profa(s) Dra(s) Maria Zilda da Cunha e Profª Dra Fabiana Buitor Carelli Marquezini do Programa de Pós-graduação em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (ECLLP/FFLCH/USP), durante a disciplina “*Diálogos Brasil-África na Literatura Infantil e Juvenil de Língua Portuguesa*”, ministrada no segundo semestre de 2009. A

---

5 Segundo Austin (1990), o conceito de “*performatividade*” (do inglês “*perform*”, que significa “*realizar*”) refere-se aos enunciados que têm a faculdade de realizar os fatos que eles remetem pelo simples ato de ser enunciado.

Profª Drª Fabiana Buitor Carelli Marquezini que, no âmbito de seu trabalho, na Universidade de São Paulo, trabalhou com os projetos “*Estilhaços na estrada: a estética da guerra em Lobo Antunes e Pepetela*” (2004-2008) e “*A flor, a câmera, o tiro: cinema africano de língua portuguesa em perspectiva*” (2008). Essas experiências deram origem ao artigo: “*Aos cacós: imagens da nação angolana em ‘As aventuras de Ngunga’ e ‘Na cidade vazia,’ livro e filme*” (2008), em que a autora faz uma análise contrastiva do livro e do filme, “*a partir da composição justaposta dos respectivos protagonistas, Ngunga e Ndala, e do encaminhamento de suas trajetórias em relação íntima com a configuração do espaço, buscando compreender essas narrativas como discursos de cunho identitário em que se configuram imagens de nação*” (MARQUEZINI, 2008, p. 184). Para a autora, livro e filme constituem “*alegorizações de um conceito construído de nação angolana*” (MARQUEZINI, 2008, p. 186)

À época da publicação desse artigo, estávamos imersos no projeto “*Violências singulares, texto plurais: um diálogo entre ‘Sapato de Salto’ de Lygia Bojunga e ‘As aventuras de Ngunga’ de Pepetela*” (LAURITI, 2011) e, apesar de termos ensaiado uma reflexão escrita sobre a aproximação livro-filme, não seguimos adiante, mas que ora retornamos neste estudo, com o intuito de verificar como a adaptação feita pelo filme reinterpreta a obra de Pepetela que lhe serve de fonte, utilizando de novas lentes, novos discursos e novas linguagens.

O filme “*Na cidade vazia*” teve seu roteiro escrito em 1991, foi filmado em 2003 e lançado em 2004, doze anos depois do nascimento do projeto. Passado esse tempo, Luanda é o cenário eleito para o filme. Uma Luanda abarrotada de gente, mas esvaziada de sonhos e de esperanças. É a própria diretora angolana do filme – Maria João Ganga – que revela em entrevista:

Eu tento sempre abordar o vazio que existe na sociedade. Havia o vazio que o recolher impunha, mas também o vazio das pessoas, uma espécie de perdição que ainda hoje se sente. (GANGA, 2005, *online*)

A motivação do seu projeto, tanto tempo adiado, talvez tenha sido a de retratar os efeitos da guerra, ainda tão visceralmente presentes em Angola. O projeto estético de Maria João Ganga demonstra as consequências diretas e indiretas da guerra, sem,

contudo despertar sentimentos partidários de simpatia ou associações sensacionalistas, mas consegue espelhar um processo de esfacelamento da promessa dos sonhos de liberdade pós-independência de Angola.

O filme, em seus noventa minutos, desvela a partir do olhar do protagonista Ndala as consequências da guerra civil sobre o tecido social e físico de Luanda. Definindo na miséria e no abandono, os filhos dessa guerra buscam formas de sobreviver, nos caminhos traçados pela prostituição, pela ilegalidade, pela comiseração e pela contravenção até chegar à criminalidade. Veredas essas que são ensinadas às crianças que seguem os caminhos que o universo adulto aponta, reinventando, de certa forma, a trajetória de Ngunga.

A história registra os efeitos devastadores dos conflitos que perduraram por vinte e sete anos. A guerra teve início em 1975, imediatamente após Angola tornar-se independente de Portugal e prolongou-se até 2002, com alguns frágeis intervalos de paz. Podem ser divididos em três períodos esses grandes combates: 1975-1991; 1992-1994 e 1998-2002. O MPLA conseguiu a vitória em 2002, mas o país ficou devastado, a economia seriamente afetada e a infraestrutura totalmente abalada.

É nesse contexto que o plano ficcional do filme se instala. Luanda, 1991. Os créditos vão sendo apresentados, enquanto se ouve em *“voice-over”*<sup>6</sup> um piloto que pede autorização à torre de comando para proceder à rota Bié – Luanda. Surge em *“extreme close-up”*<sup>7</sup> no centro azulado a hélice de uma aeronave cujo movimento espiralado, saindo de um ponto original, já de início remete à ideia de continuidade cíclica. A guerra civil está em seu apogeu. Quando o avião aterrissa, desembarcam combatentes, o caixão de um militar morto em combate e um grupo de crianças órfãs, refugiadas da guerra, que estão sob os cuidados de uma freira. Entre elas está

---

6 Segundo Harrington, o conceito de *“voice-over”* significa *“(…) qualquer linguagem falada que não parece vir de imagens na tela”*. (1973, p. 165).

7 O *“extreme close-up”*, também conhecido como *“plano detalhe”* ou *“primeiríssimo plano”* é utilizado para ressaltar determinada ação, parte do corpo (olhos, boca, pés, mão, etc.) ou objeto (no nosso caso, o centro da hélice de um avião), para mostrar os detalhes mais significativos *“(…) em que o espectador precisa ‘ver’ para sentir ou entender o que está acontecendo na ação”*, segundo Moletta (2009, p. 49).

Ndala, um menino de doze anos, cujos pais foram assassinados em um massacre à sua aldeia, na província angolana de Bié. O menino foge e, como Ngunga, começa uma peregrinação iniciática pela decadente Luanda que o faz conhecer a dinâmica social do lugar, convivendo com grupos marginalizados de “*caluandas*”, como são conhecidos os moradores da capital angolana.

Sem rumo, o menino perambula pela cidade e vai progressivamente sendo apresentado à dura realidade. Leva consigo um “*saquito*” com seus poucos pertences e empurra um emblemático brinquedo artesanal que remete tanto à ideia de um cajado, quanto ao símbolo infantil que marca sua condição de inocência. Aos poucos, pela convivência com o mundo adulto, esse brinquedo vai sendo transformado até ser vendido, revelando o momento em que sua inocência é definitivamente perdida.

Ao longe, um mendigo com o rosto repleto de restos de comida encontrada no lixo em “*close-up*”<sup>8</sup> o observa e sorri. Ele é nomeado nos créditos finais do filme apenas como “*louco*” e a ele não são atribuídas nem fala, nem ações visíveis. Talvez para representar a tradição espreitando a condição atual do angolano.

Em outro plano, a freira que tinha a guarda de Ndala não desiste de procurá-lo pelas ruas e becos até o final do filme, mas acaba perdendo seu rastro definitivamente.

Desde as primeiras cenas, desenvolve-se, paralelamente às andanças de Ndala, uma outra narrativa. O cenário é uma escola onde crianças ensaiam a dramatização de “*As aventuras de Ngunga*”. Para representar o protagonista é escolhido o brincalhão Zé, também um órfão de guerra que vive com a madrinha, em troca dos serviços domésticos que presta a ela (“*mais valia*”)<sup>9</sup>.

A retomada recorrente desse cenário da escola, que expõe os ensaios da peça com as crianças dramatizando fragmentos literais da obra, vai pontuar o roteiro até o final, fazendo um claro contraponto com as experiências reais pelas quais Ndala vai passando.

---

8 Segundo Houaiss (2001), o termo “*close-up*”, ou simplesmente close, em cinema e audiovisual, é um tipo de plano, caracterizado pelo seu enquadramento fechado, mostrando apenas uma parte do objeto ou assunto filmado - em geral o rosto de uma pessoa.

9 O conceito de “*mais-valia*” retirado de Karl Marx e aplicado à infância, para representar o valor de uso que a criança pode assumir nos mais variados contextos sociais.

Em sua peregrinação, Ndala dorme na praia, em uma cabana de um pescador que conhece e lhe confia sua história. Continua a vagar até chegar ao edifício em que mora Zé. Os dois tornam-se amigos e enquanto ensaia suas falas de Ngunga, Zé lava roupa para a tia e lê: “*Sou Ngunga. Eu não sou criança. Se houver ataque, não vou chorar nem fugir*”. Sucede-se a leitura de fragmentos inteiros do livro diante do espelho.

Ndala conta sua triste história ao novo amigo e, em “*flashback*”, rememora o assassinato dos pais no Bié e a aldeia incendiada. Logo prepara-se para retornar a caminhada e voltar a andar sozinho pelos becos escuros de Luanda: “*Assim sozinho como Ngunga? Tens sorte! Tu sabes que é Ngunga? Não é?*”. Zé convida-o para dormir no terraço para que a Madrinha não o descubra, avisando que é perigoso desobedecer ao toque de recolher imposto na cidade e prometendo levá-lo, na manhã seguinte, à casa de sua prima, a prostituta Rosita, para que o amigo possa morar com ela.

Enquanto isso a infatigável freira continua sua busca pelo menino e desabafa com o pároco da cidade: “*Sabes como são essas crianças. Andam por aí pela cidade a pedir, a comer o que lhe dão (...). Estou apavorada. Ele é muito pequeno. É bom insistirmos. Não temos apenas essa criança a nosso encargo. É muita crueldade. Essa criança veio do mato e nunca vai conseguir sobreviver. Ainda nesta cidade. Esta cidade é uma selva*”.

Os amigos continuam a perambular pela cidade. Depois de pularem o muro do cinema Miramar, assistem a um filme, que se percebe ser de luta pela sonoridade e reação dos que o assistem, os dois amigos vão à casa de Rosita e, nesse trajeto, conhecem Joca, um outro primo de Zé, que se apresenta como mecânico, mas na verdade é um contrabandista de cigarros que agencia crianças para vendê-los na rua. Vão passear de carro com ele, marcando a iniciação de Ndala na contravenção, na marginalidade e no crime.

À noite, os dois encontram Rosita bêbada no prostíbulo e, ao som da “*kizomba*”<sup>10</sup>, bebem, fumam e convencem a prima a ficar com Ndala. Em uma clara referência

---

10 Segundo Adriana Meneses (2014), a “*kizomba*” é um gênero musical de origem angolana que teve início com uma banda que pertencia às FAPLA (Forças Armadas Populares de Libertação de Angola). Disponível para consulta em: <http://www.maiskizomba.com/kizomba>. Data de acesso: 16/11/2014.

ao livro, de Pepetela, em meio à sua iniciação nesse novo caminho, Ndala pergunta ao Zé sobre Ngunga: “*E aquele da história...onde está?*”. Zé responde: “*Ninguém sabe*”. Não tarda a ação de Joca em aliciar o menino e fazê-lo também traficar seus cigarros. Em um claro contraponto, Zé lê para o amigo, um trecho de “*As aventuras de Ngunga*” à beira do mar “*Mais uma vez, Ngunga pôs o saquito ao ombro e viajou. Saltou para o outro lado do Kuando e andou dois dias até o Quembo. Passou por alguns ‘kimbos’ 11, onde lhe deram de comer (...) queria saber se em toda a parte os homens são iguais, só pensando neles.*” (PEPETELA, 1980, pp. 16-17)

Ndala sente-se só na casa de Rosita e vai visitar o pescador com seu “*saquito*” “*O que tens no saco?*”, pergunta ele. O menino responde: “*Minhas coisas e o cigarro de mana Rosita. Quer um cigarro? Eu te arrumo*”. O brinquedo de Ndala se quebra e é metaforicamente Joca quem vai “*arrumá-lo*”, em uma clara referência à inocência que lhe vai sendo roubada pelas experiências com o mundo adulto.

O menino volta a vender seus cigarros, mas é roubado e intimidado por outro adolescente de um grupo concorrente que o expulsa do lugar. Ndala resolve então vender seu brinquedo para repor os cigarros roubados. Metaforicamente, vai procurar um artesão cujo ponto ficava sob um frondoso baobá. O menino vende seu brinquedo e por um processo metonímico despede-se também de sua inocência.

Ndala procura Zé por todas as escolas ou onde haja um agrupamento de crianças, mas não o encontra: “*Conheces o Zé? Aquele que também é Ngunga? Mana, conheces o Ngunga?*”.

Enquanto isso, no cenário da escola a professora dita aos alunos um fragmento de “*As aventuras de Ngunga*” que já prenuncia o fim trágico do pequeno Ndala: “*O combate tinha sido violento. Rende-te para não te matarem.*” (PEPETELA, 1980, p. 33)

Zé escreve, então, uma carta para o amigo, dizendo que iria buscá-lo para assistir à apresentação da peça na escola e deixa-a sob a porta da casa de Rosita. Ndala

---

11 Também chamada de *kubata*, trata-se de um conglomerado de casas rústicas onde habitam as famílias angolanas. Suas paredes são feitas de argila compactada em uma estrutura feita de caibros da madeira com alguns centímetros de diâmetro, amarradas por treliças e o teto feito de capim o que ajuda a deixar o ambiente interno da habitação suportável nos dias extremamente quentes e frios.

resolve morar na praia com o pescador, mas no caminho encontra Joca e Nandão que o convidam para um assalto assim que a cidade ficasse vazia. Ndala aceita o convite.

Enquanto Zé encena “*As aventuras de Ngunga*” na escola, em outro plano, Joca e Ndala invadem a casa de um piloto de avião para assaltá-la. O telefone toca. O piloto desperta e luta com Joca que consegue fugir. Ndala pega o revólver e atira no piloto. Pensando que o tivesse matado, o menino observa na última cena, do plano de cima, uma enorme escada espiralada que retoma a metáfora inicial da hélice do avião e da ideia de continuidade. O ciclo iria continuar... Detém-se, com o olhar fixo, observando um quadro que retrata uma tradicional máscara africana “*O carnaval amargo*”, do angolano Telmo Vaz Pereira. O oficial arrasta-se, recupera a arma e põe fim à trajetória de Ndala assassinando-o.

A cena final é acompanhada pelo belíssimo motivo musical cantado pelo angolano Né Gonçalves – “*Vazio na mão*” – que recupera nessa linguagem os enfoques temáticos desenvolvidos pela diretora Maria João Ganga no filme.

#### **O vazio na mão (Né Gonçalves)**

Precoces crianças  
Navegam sem chegar  
No mar de esperanças  
O encontro no olhar

E ao longe as palmeiras  
Que o vento faz lamentar

E o universo tem cor  
Uma acácia no chão  
A geração da dor  
E o vazio na mão

Sorrisos,  
Loucuras, abrigos  
Promessas antigas  
Abraços festivos, esquecidos  
Eternos mendigos

Escuta a voz da terra



É a voz amigos, sem guerra

É uma mesa e um pão  
O caminho na mão  
De novo o pulsar deste chão

Precoces crianças  
Navegam sem chegar  
No mar de esperanças  
O encontro no olhar

Precoces crianças  
Navegam sem chegar  
No mar de esperanças  
O encontro no olhar  
No olhar  
No olhar

Como se pode observar, a letra da canção que conclui o filme tece os fios dialógicos entre os grandes temas explorados tanto pelo filme como pelo livro fonte, resumindo-os e justificando-os. As “*promessas antigas*” ainda não foram cumpridas e as “*precoces crianças*” ainda navegam sem chegar. Ambos, Ngunga e Ndala, a “*geração da dor*”, carregam consigo a impossibilidade de re(ação), pois trazem o “*vazio na mão*”.

Oscila-se, assim, entre dois universos que se interpenetram, apesar de representarem períodos diferentes da história: o da utopia dos sonhos revolucionários encarnado por Ngunga e o da distopia dos sonhos desfeitos de Ndala, na realidade presente de Angola.

## **“NA CIDADE VAZIA”: UMA ADAPTAÇÃO DE “AS AVENTURAS DE NGUNGA”**

Entendemos o filme “*Na cidade vazia*” como uma adaptação de “*As aventuras de Ngunga*” e, à exemplo de Stam (2006) e Hutcheon (2011), não compactuamos com os discursos de perda, de violação, de deformação, de infidelidade que recobrem,

normalmente, a transposição da obra para o filme. Trata-se, ao contrário de enxergar a adaptação como um processo de recriação, de reinterpretção, de reinvenção ou como diz Hutcheon “*significa pensá-las como obras inerentemente palimpsestuosas (...) assombradas a todo instante pelos textos adaptados*” (Hutcheon, 2011, p. 27)

“*Na cidade vazia*”, já a partir dos créditos iniciais, o engajamento intertextual com “*As aventuras de Ngunga*” pode ser pressentido, quando se lê a dedicatória “*Ao Pepetela e João Amaro*”, indicando a possibilidade de ser realizada uma homenagem que depois se mostrará contestadora da obra que lhe serve como fonte. Trata-se do exercício de um ato criativo e interpretativo de recuperação de uma obra escrita há mais de duas décadas, que utiliza outros recursos e outra linguagem para revisita-la.

O filme apresenta muitas equivalências entre os vários componentes das duas histórias: o tema da desterritorialização, do nomadismo, da estrangeiridade e da busca de identidade dos protagonistas e metaforicamente de Angola; o ciclo de incorporação de valores do mundo adulto; a adultização dos protagonistas; a busca pelo pertencimento; a semelhança de idade, da condição de orfandade, a similaridade dos nomes e das descrições físicas; do metafórico “*saquito*” que ambos carregam em suas perambulações que vão sendo preenchidos ao sabor das experiências que eles acumulam e assim por diante.

Uma das maneiras de abordar de forma mais ampla a adaptação é defini-la como o fez Linda Hutcheon: “*como um produto (transcodificação extensiva e particular) e como um processo (reinterpretação criativa e intertextualidade palimpséstica)*” (HUTCHEON, 2011, p. 47). Considerando a adaptação como “*produto*” e como “*processo*” há de se considerar que as condições de produção e de recepção dessas duas obras estão separadas por mais de vinte anos e, inevitavelmente, apresentam diferenças de natureza política, histórica e cultural que são compatíveis com as intenções pessoais e estéticas dos seus criadores. Como vimos, as mudanças significativas do momento histórico que viram nascer esses dois projetos estéticos alteraram a forma como a história foi contada e como ela deve ser interpretada ideológica e artisticamente. Confirmando essa perspectiva e reforçando a ideia de construção da utopia em “*As aventuras de Ngunga*” e da destruição dela em “*Na cidade vazia*”, Marquezini constata:

Nessa história, a ‘viagem’ de aprendizado de Ndala acaba levando a lugar algum. E Ngunga, nesse contexto, enquanto modelo ou exemplo de ‘angolanidade’, sobrevive apenas como um papel dramático num teatro de escola – enquanto fingimento, puro discurso distanciado da realidade. Zé, o rapaz honesto, mas iniciado nas artes da malandragem, é o moderno Ngunga, e representa o mito do herói numa sociedade dissolvida em conflitos. Ndala, o Ngunga ‘concreto’ da história, vai-se constituindo, por meio da intertextualidade, enquanto uma identidade aos cacos, dissolvida no vazio da violência, da morte e da utopia enquanto mera representação. (MARQUEZINI, 2008, p. 192)

Se as viagens de Ngunga pelas bases do MPLA o levam à adultização e à construção e incorporação de valores revolucionários histórica e culturalmente marcados, constituindo-se como vetores do seu amadurecimento; as viagens de Ndala, em outro tempo-espaço, o conduzem à destruição dos valores do que é ser criança e do que é ser angolano.

Entendemos que o projeto estético de Maria João Ganga em “*Na cidade vazia*” reafirma a sua cultura, mostrando outra perspectiva do que é ser angolano em outro tempo-espaço e contribuindo para manter viva a obra de Pepetela tantos anos depois. Como os dois protagonistas – Ngunga e Ndala – as duas histórias também se tornam “*viajantes*” e atravessaram o tempo e cruzaram espaços, porém o texto-fonte ainda pode ser reconhecido. Apesar de o filme adaptar apenas partes do livro, acrescentar novas personagens, alterar o cenário ficcional, contextualizar os novos tempos onde a ação se desenrola e, principalmente, oferecer uma nova resposta à trajetória de Ngunga, ele incorpora essas diferenças a partir das equivalências existentes entre as duas obras, já que a “*adaptação é repetição, porém repetição sem replicação.*” (Hutcheon, 2011, p. 28). A história de Ngunga evoluiu, adaptou-se aos novos tempos, instalou-se na decadente Luanda da década de noventa, repetiu-se enquanto tema; mas variou enquanto expressão artística, promovendo uma revisão histórico-cultural do texto-fonte.

Essa revisitação, já anunciada na dedicatória à Pepetela, não é, entretanto, assumida pelas tradicionais expressões “*baseada em*” ou “*adaptada de*”, o que nos

remete a questionamentos sobre as condições de recepção do espectador de hoje: como o filme poderá ser entendido por quem desconhece “*As aventuras de Ngunga*”? A resposta nos vem de Linda Hutcheon:

Se não sabemos que o nosso objeto é de fato uma adaptação, ou se não estamos familiarizados com a obra específica que é adaptada, simplesmente vivenciamos a adaptação como vivenciaríamos uma obra qualquer. (Hutcheon, 2011, p. 167)

Segundo a autora, para se reconhecer uma adaptação como tal é necessária a mobilização de nosso repertório cultural para preencher as “*lacunas*” da adaptação com as informações oriundas do texto-fonte “*que a teoria hermenêutica chama de horizonte de expectativa.*” (Hutcheon, 2011, p. 167)

Há fortes indícios no filme que podem contribuir para que a audiência que conhece o texto-fonte possa reconhecer o diálogo intertextual que se estabelece com “*As aventuras de Ngunga*”, além da dedicatória à Pepetela. O espaço escolar é o espaço privilegiado para que esse diálogo se instaure. É nele que o texto-fonte é lido pelos alunos, ditado pela professora, ensaiado pelas crianças e finalmente representado. Tudo isso de forma literal.

Nesse contexto, a história de Ngunga segue seu ritmo como elemento metatextual acompanhado pela história de Ndala que, como um contraponto, desenvolve-se em uma direção oposta, possibilitando que o espectador destile do enredo o que é comum e o que é divergente. Na verdade, Maria João Ganga utiliza o texto-fonte de Pepetela como um grande pretexto que fornece catalisadores para a ação fílmica, como as cenas que se desenvolvem na escola, produzindo uma obra radicalmente nova que espelha sua preocupação central: O que aconteceu com a utopia dos sonhos revolucionários? Quais foram os resultados deles para os angolanos?

Claro está que o projeto estético de Maria João Ganga não critica a luta pela independência, mas sim a retórica do passado, a narrativa idealizada de uma trajetória revolucionária que se mostrou ineficaz mais de trinta anos depois. Por meio da revisão do percurso histórico de Ngunga, é evidenciada a descrença no projeto identitário angolano que esse caminho propunha.

Nos universos ficcionais retratados, Ngunga e Ndala representam aquilo que a cultura em que estão inseridos ajudou a moldar. Não se apresentam apenas como categorias estético-ficcionais, mas assumem uma natureza simbólico-coletiva, à medida que espelham a matriz constitutiva dos adultos que constroem o futuro de uma sociedade própria do tempo que representam. Perde-se, assim, a imagem idealizada da infância que é reinterpretada nas duas obras como uma construção histórica, social, cultural e econômica que permite explicar a sociedade da qual as duas crianças são produtos.

Na esteira dessas reflexões, é possível concluir que o filme “*Na cidade vazia*” realiza uma adaptação da obra de Pepetela, revisitando suas premissas e suposições por meio de novas lentes que corrigem o texto-fonte, mas mantém com ele um diálogo vivo, imerso no que Linda Hutcheon chama de “*contínuo discursivo*”.

O modelo de um contínuo possui a vantagem de oferecer uma forma de pensar sobre as diversas respostas a uma história anterior; ele posiciona as adaptações especificamente como (re-) interpretações e (re-) criações. (HUTCHEON, 2011, p. 228)

O espectador é, dessa forma, levado a transitar entre dois universos ficcionais que se interpenetram, apesar de representarem períodos diferentes da história: o da utopia dos sonhos pré-revolucionários e o da distopia do período pós (ou entre) revolucionário que promove o desfacelamento desses sonhos emoldurados pela dura realidade presente no espaço-tempo de Angola no contexto de produção do filme.

## DIÁLOGOS INTERTEXTUAIS: DE NGUNGA A NDALA

Para Stam (2006), é possível pensar a adaptação como uma prática intertextual, o que torna a intertextualidade um conceito operatório bastante produtivo para que possam ser estabelecidos os fios dialógicos que unem também “*As aventuras de Ngunga*” e “*Na cidade vazia*”.

Como vimos, o filme impõe-se como um texto-réplica que dialoga e dá uma resposta à obra de Pepetela, mas também se materializa como uma obra nova que

produz uma transformação dessa escritura, impondo-lhe também um novo pacto de leitura. Nesse percurso, são incorporados três elementos no jogo intertextual: o intertexto fílmico que Maria João Ganga cria; a representação de fragmentos textuais que são literalmente incorporados pelas crianças que “encenam” a trama da obra de Pepetela; e o texto-fonte – “As aventuras de Ngunga” – considerado na sua totalidade e de onde foram retirados os fragmentos representados. Encontrar os fios dialógicos que unem essas três dimensões pede que se analise de que modo o intertexto absorveu o material do qual se apropriou.

Nessa direção apontam o estudo de Stam (2006) que ancora sua análise da adaptação nos conceitos de dialogismo de Bakhtin e Kristeva e, principalmente, na concepção do crítico literário Gérard Genette sobre a intertextualidade. O teórico francês substitui esse termo por outro mais abrangente – a transtextualidade – “*referindo-se a tudo aquilo que coloca um texto em relação com outros, seja essa relação manifesta ou secreta.*” (GENETTE, 1982, *apud* STAM, 2006, p. 29). O autor descreve os cinco tipos de relações transtextuais propostos por Genette (1982) e as considera produtivas para a análise e para a teoria da adaptação. O primeiro tipo de transtextualidade é a “*intertextualidade*”, termo explorado por Julia Kristeva em “*Introdução à Semanálise*”, e que é caracterizada por Genette pela presença efetiva de um texto em outro, sob a forma de citação, plágio ou alusão. Observa-se, no filme sob análise, claramente instalada essa categoria tanto pela citação, como forma mais explícita da intertextualidade que é materializada quando são incorporados e citados literalmente fragmentos textuais de “*As aventuras de Ngunga*” na encenação das crianças; quanto pela alusão manifesta por indícios metafóricos como, por exemplo, os “*saquitos*” nos quais os dois protagonistas vão acumulando o produto das suas experiências. A compreensão plena da adaptação supõe a percepção dessas relações entre as duas obras.

O segundo tipo de transtextualidade apontada por Genette (1982) é a “*paratextualidade*” que é constituída pelo conjunto de elementos que remetem à totalidade da obra expressa pelo título, subtítulo, prefácios, pós-fácios, advertências, prólogos, notas de rodapé, epígrafes, dedicatórias e outros tipos de sinais acessórios. Embora Genette não trate da paratextualidade em filmes, Stam (2006) defende que “*a paratextualidade pode evocar todos esses materiais soltos no texto tal qual pôsteres, trailers,*

*resenhas, entrevistas com o diretor e assim por diante*” (STAM, 2006, p. 30).

No filme *“Na cidade vazia”*, podem ser considerados como elementos paratextuais que auxiliam a compreensão intertextual das duas obras, além da entrevista de Maria João Ganga, tanto a dedicatória a Pepetela, quanto a referência nos créditos finais à *“As aventuras de Ngunga”*, como também a letra da canção de Né Gonçalves *“Vazio na mão”* que remete às *“promessas antigas”* que são feitas às *“precoce crianças que navegam sem chegar”*. É preciso ressignificar as promessas antigas feitas às crianças precoces que são metaforizadas no tema musical, para que se consiga reescrever uma nova história para Angola com gerações que não tragam mais as mãos vazias de infância. Esses aspectos paratextuais remodelam a compreensão que o espectador do filme estabelece com a obra.

O terceiro tipo de transtextualidade é a *“metatextualidade”* que estabelece uma relação crítica entre dois textos, seja de forma crítica explícita ou silenciosa. Robert Stam afirma que o primeiro termo *“evoca todas aquelas adaptações que criticam ou de alguma forma expressam hostilidade, seja pelo romance original ou por adaptações anteriores.”* (STAM, 2006, p. 31). Parece não ser o caso do projeto fílmico de Maria João Ganga, em que não se presente hostilização ao texto-fonte, mas uma revisão das premissas e dos *“constructos”* do ideário revolucionário das décadas de 1960-1970, época em que a luta pela independência clamava pela utopia e por heróis idealizados que servissem como modelo para gerações futuras. Trata-se da história de Ngunga convivendo no mesmo espaço ficcional com a história de Ndala. Muito aquém de uma crítica hostilizadora, a diretora angolana vale-se de uma *“apropriação reconfiguradora da tradição”* (PLAZA, 2003, p. 09) e promove uma tradução criativa com um passado que é atualizado no filme, ao mesmo tempo que tece uma nova trama em outro tempo histórico, inaugurando um novo ponto de vista.

O quarto tipo de transtextualidade é a *“arquitextualidade”* que apresenta caráter taxonômico, determinando o status genérico de um texto. Geralmente está sugerida ou refutada nos títulos ou subtítulos das obras. Embora possa parecer irrelevante para o estudo das adaptações, já que elas geralmente assumem o título do romance, Robert Stam lembra que

(...) existem as adaptações não identificadas (*'As Patricinhas de Beverly Hills'*) e as adaptações genéricas e difusas (*'Rohmer'*). Existem também as adaptações renomadas, como quando Coppola adapta *'No coração das trevas'*, de Conrad, para *'Apocalypse Now'*, sendo que o título é uma clara inversão em cima da peça contra-cultural *'Paradise Now'*, do Living Theatre. (STAM, 2006, pp. 32-33)

Genette (1982) defende que a arquitextualidade é uma categoria que se relaciona ao status genérico de um texto, não é função da obra, mas do leitor, do crítico e do público, já que a percepção do gênero (e acrescentaríamos da adaptação) orienta o horizonte de expectativa do leitor/espectador. Também Linda Hutcheon, como vimos, participa dessa reflexão e acrescenta que se assistimos a um filme sem conhecer a obra da qual ele foi adaptado

(...) nós simplesmente experienciamos a obra sem a duplicidade palimpséstica que vem com o conhecimento. De um lado isso é uma perda; de outro significa simplesmente experienciar a obra em si mesma, e todos concordamos que até mesmo as adaptações devem manter-se independentes. (GENETTE, 1982, p. 18)

No caso do filme *"Na cidade vazia"*, tem-se uma obra renomeada já que o título não orienta o público a vê-lo como uma adaptação, embora a dedicatória para Pepetela já possa insinuar essa direção. Apenas nos créditos finais o espectador lê *"peça de teatro baseada na novela 'As aventuras de Ngunga' de Pepetela"*. Talvez se já nos créditos iniciais se alertasse o público com expressões como *"sugerido por"* ou *"adaptado livremente de"* poder-se-ia ver ampliadas as condições de recepção da obra e melhor orientar os horizontes de expectativas do público.

A quinta e última categoria da transtextualidade é a *"hipertextualidade"*, categoria que se torna a mais produtiva para o estudo da adaptação e que o autor trata com maior profundidade. Refere-se à relação que liga um texto B (o hipertexto que, em nosso caso, é representado pelo filme *"Na cidade vazia"*) a um texto A (o hipotexto *"As aventuras de Ngunga"*) do qual ele surge, podendo ser transformado, modificado, reelaborado ou estendido.

Transportando essa categoria para o contexto das adaptações cinematográficas



cas, Robert Stam as classifica como “*hipertextos derivados de hipotextos pré-existent* que foram transformados por operações de seleção, amplificação, concretização e efetivação.” (STAM, 2006, p. 33). Consideramos a relação transtextual que une o hipertexto “*Na cidade vazia*” ao hipotexto “*As aventuras de Ngunga*” um processo de transformação simples e direta, já que o filme seleciona trechos literais da obra de Pepetela, amplifica e recontextualiza personagens, eventos, cenários e símbolos para concretizar seu projeto estético. “*As aventuras de Ngunga*” encenada faz parte de um dos núcleos do roteiro, sendo que esse hipertexto não poderia existir sem o hipotexto de Pepetela. Apesar de criar uma história diferente para Ndala e contextualizá-la em um novo tempo-espço, a história de Ngunga acompanha-o.

De um modo geral, talvez seja possível levantar-se a hipótese de um duplo funcionamento do roteiro do filme. Por um lado, ele sustenta a lógica da peregrinação de Ndala por Luanda, das relações entre as personagens e da progressão dramática da tensão até o desenlace que acaba com sua morte. Por outro lado e, simultaneamente, o filme recupera “*As aventuras de Ngunga*” que é encenada por uma narração repetitiva, propondo um verdadeiro diálogo entre essas duas viagens e revelando o ponto de vista moral, histórico, estético, político e filosófico de Maria João Ganga sobre a história e os caminhos cruzados dessas duas histórias, por meio de imagens carregadas de conotações simbólicas. Esses dois roteiros, apesar de não serem convergentes, ligam-se a todo momento por visíveis fios dialógicos que tornam a adaptação mais sincronizada com os discursos contemporâneos, adequando-a esteticamente à realidade observada no tempo da criação do projeto fílmico.

Concluindo, o hipotexto de Pepetela que retrata uma expressão situada histórica e socialmente transformou-se no hipertexto de Maria João Ganga que também foi marcado pelas contingências sociais e históricas, além de ter sido transcodificada para o cinema. Por essa razão, tornou-se possível a criação de uma obra nova que permitiu escolhas sobre o que selecionar, o que ampliar, o que transformar, o que excluir ou subverter do texto-fonte ou nos dizeres de Robert Stam: “*Em termos não linguísticos, numa linguagem mais Deleuziana, as adaptações redistribuem energias, provocam fluxos e deslocamentos; a energia linguística do texto literário se transforma em energia áudio-visual-cinética-performática na adaptação.*” (STAM, 2006, p. 50)

Assim, concordamos com Gerárd Genette que, aproximando-se da teoria bahtiniana, afirma que “*a hipertextualidade é um aspecto universal da literariedade: é próprio da obra literária que, em algum grau e segundo as leituras, evoque alguma outra e, nesse sentido, todas as obras são hipertextuais.*” (GENETTE, 2006, p. 18)

Vemos autorizada, portanto, a leitura de “*Na cidade vazia*” como adaptação contestadora de “*As aventuras de Ngunga*” dos quais retira ecos parciais, localizados e fugidios, ressonando um diálogo intertextual explícito.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

“Portanto, só os ciclos são eternos” (PEPETELA, 2000, p. 9)

Tal qual as metáforas visuais que introduzem o filme pela imagem espiralada da hélice do avião e também o concluem, fazendo o olhar fixo de Ndala confrontar-se com a escada espiralada que remete às ideias de continuidade e de transformação inconclusa, reconhecemos também nas relações intertextuais que são estabelecidas entre os dois projetos estéticos a mesma ideia de continuidade de fluxos de sentido que se contrapõem e são redistribuídos de acordo com o ciclo utópico ou distópico que vivem. A história e a ficção espelham a questão central das duas obras: a construção da identidade Angolana em “*As aventuras de Ngunga*” e essa identidade reduzida “*aos cacos*” e transformada em encenação em “*Na cidade vazia*”. O exercício estético de um inocente direito à ilusão e à utopia presente na obra de Pepetela esfacela-se e transforma-se em distopia na sua adaptação fílmica, possibilitando que se identifique como a história impregna as tramas fabulísticas em cada um desses ciclos e de que forma elas, por serem construções históricas, sociais, culturais e econômicas, explicam a sociedade das quais são produtos.

Embora se reconheça equivalências entre as obras pela utilização do “*tropos*” temático da deambulação, da orfandade, da solidão e das viagens iniciáticas que desvelam os valores do mundo adulto, elas se afastam pelo tempo-espço. Cada qual respeitando o seu ciclo e produzindo um movimento diferente de construção de um projeto de sociedade e de modelo de homem. Assim, na tessitura desses plurais diá-

logos, a adaptação fílmica revisita e corrige o seu hipotexto, mostrando que as utopias foram esmagadas pelo peso da história, restando a Ngunga – o herói coletivo – transformar-se em personagem de papel a ser representado na escola, sem existência real. Em seu lugar surge Ndala que é a própria materialização da distopia que revela um duplo estilhaçamento: o que é ser angolano e o que é ser criança que traz “*o vazio na mão e navega sem nunca chegar*”.

Esse é o cenário que restou: os contornos de uma Angola desorganizada, sem perspectiva e vazia de utopias. Vazio que se instalou nas pessoas, depois que a utopia desapareceu, deixando em seu lugar os graves problemas que afetaram milhares de angolanos vitimizados por conflitos que duraram quase três décadas e devastaram o país, dividido pelas sangrentas lutas entre a UNITA (União Nacional para a Independência Total de Angola) e o MPLA (Movimento Popular de Libertação de Angola).

## REFERÊNCIAS

- AUSTIN, J. L. *Quando dizer é fazer*. Porto Alegre: Artes Médicas, 1990.
- BAKHTIN, M. *Estética da criação verbal*. 4ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- BLOCH, E. *O Princípio Esperança*. v.1/v.2. Trad. Nélcio Schneider/ Werner Fucks. Rio de Janeiro: Contraponto, 2005.
- GREGORIN FILHO, J. N. *Literatura Infantil – Múltiplas linguagens na formação de leitores*. São Paulo: Melhoramentos, 2009.
- HARRINGTON, J. *The rhetoric of film*. New York: Holt, Rinehart and Winston, 1973.
- HOUAISS, A.; VILLAR, M. S. *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*. Instituto Houaiss de Lexicografia. Rio de Janeiro: Objetiva, 2004.
- HUTCHEON, L. *Uma teoria da adaptação*. Tradução André Cechinel. Florianópolis: Ed. Da UFSC, 2011.
- MOLETTA, A. *Criação de curta-metragem em vídeo digital: uma proposta para produções de baixo custo*. São Paulo: Summus, 2009.
- KRISTEVA, J. *Introdução à Semanálise*. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- SOUSA, R. *Ver e tornar visível – formulações básicas em cinema e vídeo*. Coleção Temas Educacionais nº 8. Lisboa: Universidade Aberta, 1992.
- STAM, R. *Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade*. Ilha do Desterro, n. 51, p. 19-53, jul./dez., 2006.
- PEPETELA. *As aventuras de Ngunga*. São Paulo: Ática, 1980.
- PEPETELA. *A geração da utopia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000.
- PLAZA, J. *Tradução intersemiótica*. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- CUNHA, M. Z. *Entre livros e telas – a narrativa para crianças e jovens: saberes sensíveis e olhares críticos*. Via Atlântica, nº14, 2008. Disponível para consulta em: <http://www.revistas.usp.br/viaatlantica/article/view/50379>. Data de acesso: 16/10/2014.
- GENETTE, G. *Palimpsestos: a literatura de segunda mão*. Tradução de Luciene Guimarães e Maria Antônia Ramos Coutinho. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2006. (Livros Viva Voz). Disponível para consulta em: <http://issuu.com/labed/docs/palimpsestoslivro-site>. Data de acesso: 16/10/2014.

- GONÇALVES, C. *Entrevista sobre o cinema angolano com Maria João Ganga*. Lisboa. Fev/2005. Disponível para consulta em: <http://cine-africa.blogspot.com.br/2012/11/a-n-gola-maria-joao-ganga-2004-drama.html>. Data de acesso: 17/10/2014.
- LAURITI, T. *As aventuras de Ngunga, de Pepetela: muito além da cartilha*. Via Atlântica, nº14, 2008. Disponível para consulta em: <http://www.revistas.usp.br/viaatlantica/article/view/50408/54531>. Data de acesso: 16/10/2014.
- MARQUEZINI, F. B. C. *Aos cacos: imagens da nação angolana em 'As aventuras de Ngunga' e 'Na cidade vazia', livro e filme*. Via Atlântica, nº13, 2008. Disponível para consulta em: <http://www.revistas.usp.br/viaatlantica/article/view/50305>. Data de acesso: 16/10/2014.
- MENESES, A. *A história do kizomba*. Disponível para consulta em: <http://www.mais-kizomba.com/kizomba>. Data de acesso: 16/10/2014.
- GANGA, M. J. *Na cidade vazia*. Drama. 90 min. Cor. Angola/Portugal, 2004. Disponível para consulta em: [https://www.youtube.com/watch?v=Lz\\_9EstYLn4](https://www.youtube.com/watch?v=Lz_9EstYLn4). Data de acesso: 16/10/2014.