

Aos cacos: imagens da nação angolana em *As aventuras de Ngunga* e *Na cidade vazia*, livro e filme

FABIANA CARELLI MARQUEZINI
(Universidade de São Paulo)

RESUMO: FUNDAMENTADO, POR UM LADO, NA TEORIA DA NARRATIVA E NA ANÁLISE DO FILME E, POR OUTRO, NAS TEORIAS PÓS-COLONIAIS, ESTE ARTIGO VISA A ANALISAR, CONTRASTIVAMENTE, DUAS NARRATIVAS ANGOLANAS: O ROMANCE *AS AVENTURAS DE NGUNGA* (1972), DE PEPETELA, E O FILME *NA CIDADE VAZIA* (2004), DE MARIA JOÃO GANGA, O QUAL ESTABELECE, COM O LIVRO, COMPLEXAS RELAÇÕES INTERTEXTUAIS, A PARTIR DA CONSTRUÇÃO DOS PERSONAGENS NGUNGA E NDALA, EM SUA RELAÇÃO COM O ESPAÇO.

ABSTRACT: FOUNDED ON NARRATIVE THEORY, FILM ANALYSIS AND THE POST-COLONIAL CRITICISM, THIS ARTICLE AIMS TO COMPARATIVELY ANALYZE TWO ANGOLAN NARRATIVES: THE NOVEL *AS AVENTURAS DE NGUNGA* (*THE ADVENTURES OF NGUNGA*, 1972), BY PEPETELA, AND THE FILM *NA CIDADE VAZIA* (*HOLLOW CITY*, 2004), BY MARIA JOÃO GANGA. THE LAST OF THEM ESTABLISHES WITH THE BOOK COMPLEX INTER-TEXTUAL LINKS, BASED ON THE CONSTRUCTION OF THE CHARACTERS NGUNGA AND NDALA, IN RELATION WITH THE NARRATIVE SPACE.

PALAVRAS-CHAVE: CINEMA E LITERATURA – LITERATURA ANGOLANA – CINEMA AFRICANO DE LÍNGUA PORTUGUESA.

KEY-WORDS: CINEMA AND LITERATURE – ANGOLAN LITERATURE – LUSOPHONE AFRICAN CINEMA.

“**A**té que os leões tenham seus contadores de histórias,
as histórias de caça irão sempre glorificar os caçadores.”
(PROVÉRBIO AFRICANO)

I. Protagonizando o olhar

O presente artigo tem origem em pelo menos dois fatos ocorridos em minha carreira acadêmica nos últimos anos. O primeiro deles foi o curso “Brazilian cinema”, ministrado, em 2001, pela Área de Literatura Comparada da Universidade de Maryland, USA, do qual participei como aluna, e o segundo, meu trabalho, no âmbito da Universidade de São Paulo, nos 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-).

O curso ao qual assisti na Universidade de Maryland, em 2001, era voltado à análise de filmes do cinema brasileiro desde o Cinema Novo, vistos enquanto alegorias da nação. Essas “alegorias”¹ seriam formadas, além disso, a partir de algumas matrizes européias e latino-americanas das décadas de 1950 e 1960. Tal maneira de olhar o cinema brasileiro abriu novas perspectivas de análise da produção fílmica nacional de ficção sob o ponto de vista de seu veio eminentemente *narrativo*, aspecto que estabeleceu, desde o início, uma intimidade considerável entre a análise literária e a análise do filme. De fato, é sempre importante lembrar que, sendo o cinema uma arte que surge e se consolida principalmente no século XX, e sendo os filmes de ficção narrativas, é da teoria literária, em geral, que se originaram muitos dos princípios da teoria do filme² – respeitando-se, evidentemente, as singularidades da linguagem cinematográfica.

Além disso, o curso em Maryland também possibilitou, no âmbito do cinema, a abordagem de algumas interpretações fundamentadas em conceitos provenientes do pensamento literário, em suas conexões com a sociologia, com a antropologia e com a filosofia, especialmente das chamadas teorias

1 De acordo com o conceito de I. Xavier em *Alegorias do subdesenvolvimento* (XAVIER, 1993).

2 V., a esse respeito, entre outros, A. Bazin (1991) e D. Bordwell (1987).

pós-coloniais, que vêm orientando meu trabalho e constituindo-se como um objeto de pesquisa desde o meu retorno dos Estados Unidos.

É nesse veio interpretativo que se pode compreender, entre outras, a análise de Ella Shohat e Robert Stam a respeito da “hegemonia do legado eurocêntrico na cultura dos meios de comunicação” (XAVIER apud SHOHAT & STAM, 2006: 11) e de uma vasta gama de produções não-hegemônicas que, segundo os autores, sustentam-se enquanto questionamento dessa hegemonia “imperial”. Na base desse raciocínio, encontra-se a convicção de que “os meios de comunicação contemporâneos formam identidades” (SHOHAT & STAM, 2006: 28) e de que se torna preciso verificar, dentro de uma perspectiva globalizada como a que se propõe atualmente, “quais estratégias narrativas e cinematográficas têm privilegiado perspectivas eurocêntricas e como tais perspectivas têm sido questionadas” (Id., *ibid.*).

A partir dessas questões é que, ao focalizar a produção cinematográfica do Brasil e da África de colonização portuguesa a partir da segunda metade do século XX, procuro observar como a filmografia vai construindo imagens dessas nações e culturas, fundamentadas em relações complexas e não esquemáticas entre cinema e realidade. Nesse sentido, busco mostrar como muitas das estéticas cinematográficas desenvolvidas no Brasil (e, de alguma forma, também na África de colonização portuguesa), especialmente o Cinema Novo, vincularam-se a uma visão de cinema como *representação* (por vezes alegórica), e, ao mesmo tempo, como desejo de *desmascaramento* ideológico do real.

No tocante ao cinema africano de língua portuguesa, afirma Manthia Diawara que:

Os filmes a respeito dos movimentos de libertação, como o P.A.I.G. na Guiné-Bissau, o MPLA em Angola e a FRELIMO em Moçambique foram os primeiros filmes em que os africanos de língua portuguesa selecionaram a imagem, a ideologia do discurso fílmico e a audiência para a qual esses filmes foram feitos. [...] Antes desses filmes, as produções eram objeto da representação colonial. (DIAWARA, 1992: 89, trad. minha)

É a essa visão do cinema africano enquanto interpretação da realidade dos países africanos de língua portuguesa que pretendo me dedicar neste texto, de modo mais sistemático, tendo sempre em vista a visão do filme de ficção

enquanto narrativa, as articulações entre cinema e obra literária e buscando uma interpretação das obras de ficção aqui estudadas à luz das teorias pós-coloniais, ou seja, enquanto discursos e contra-discursos produzidos num contexto de diálogo, negociação e superação de modelos hegemônicos e contra-hegemônicos.

II. “Sou do Bié”, “Quero voltar no Bié”: espaço e identidade

Na esteira dos pressupostos teóricos colocados anteriormente, este trabalho propõe a leitura de dois “textos” narrativos ficcionais confluentes, embora bastante distintos em sua natureza: o romance *As aventuras de Ngunga* (1972), do angolano Pepetela, e o filme *Na cidade vazia* (2004), da também angolana Maria João Ganga, que estabelece com o livro complexas relações intertextuais, 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 enquanto discursos de cunho identitário em que se configuram imagens de nação.

Antes de focalizar livro e filme mais de perto, cabe esclarecer que, embora tratando de obras de natureza diversa (literária e cinematográfica), com as características específicas das diferentes linguagens que as constituem, tanto *As aventuras de Ngunga* quanto *Na cidade vazia* são narrativas ficcionais, o que significa dizer que correspondem a uma série de ações contadas numa ordem específica, e que apresentam, enquanto narrativas, elementos constitutivos desse gênero, como personagens, espaço, tempo, alguma configuração de narrador, enredo, e assim por diante.

Se isso nos parece, talvez, um pouco óbvio para um livro como *As aventuras de Ngunga*, com suas personagens, espaço, temporalidade, ação, etc., constituídos como seres e elementos de papel, por assim dizer, talvez seja importante lembrar, com Anatol Rosenfeld, que:

No que se refere ao cinema, [este] deve ser concebido como de caráter épico-dramático; ao que parece, mais épico do que dramático. É verdade que o mundo das objectualidades puramente intencionais se apresenta[,] neste caso, à semelhança do teatro, através de imagens, como espetáculo ‘percebido’ (es-

petáculo visto e ouvido; na verdade quase-visto e quase-ouvido; pois o mundo imaginário não é exatamente objeto de percepção). Mas a câmara, através de seu movimento, exerce no cinema uma função nitidamente narrativa, inexistente no teatro. Focaliza, comenta, recorta, aproxima, expõe, descreve. O *close-up*, o *travelling*, o ‘panoramizar’ são recursos tipicamente narrativos. (ROSENFELD in CANDIDO et al., 1976: 31)

Mais especificamente em relação à *personagem* do cinema em contraste com a literária, tópico que será desenvolvido aqui, parece-me relevante a distinção feita por Paulo Emílio Salles Gomes, para quem

[...] o parentesco flagrante entre romance e cinema [...] não nos deve levar a nenhum delírio de identificação [entre as maneiras específicas de um e de outro campo enfocar a personagem]. A personagem de romance afinal é feita exclusivamente de palavras escritas, e já vimos que mesmo nos casos minoritários e extremos em que a palavra falada no cinema tem papel preponderante na constituição de uma personagem, a cristalização definitiva desta fica condicionada a um contexto visual. Nos filmes, por sua vez, e em regra generalíssima, as personagens são encarnadas em pessoas. Essa circunstância retira do cinema, arte de presenças excessivas, a liberdade fluida com que o romance comunica suas personagens aos leitores. (GOMES in CANDIDO et al., 1976: 111)

Veremos mais adiante como a referida construção de personagens acontece, de modo distinto, em *As aventuras de Ngunga* e em *Na cidade vazia*.

Além disso, há, na origem deste trabalho, certa “sensação”, ou, de modo mais organizado, uma hipótese, estabelecida a partir da minha leitura/conhecimento de livro e filme, de que tais narrativas, *As aventuras de Ngunga* e *Na cidade vazia*, parecem, de maneiras diversas, afinar-se com a vocação de “instrumento(s) de descoberta e interpretação” que Antonio Candido enxergou no romance romântico brasileiro, configurando-se, de modos vários, como representações e como interpretações do real.

Em *Formação da literatura brasileira*, diz Candido que o romance brasileiro nasce, no século XIX, com a vocação da “pesquisa dos valores espirituais” e “[d]o conhecimento do homem e da sociedade locais”, tendo, por isso mesmo,

[...] fome de espaço e uma ânsia topográfica de apalpar todo o país. Talvez seu legado consista menos em tipos, personagens e enredo do que em certas regiões tornadas literárias, a seqüência narrativa inserindo-se no ambiente, quase se escravizando a ele. [...] Esta vocação ecológica se manifesta por uma conquista progressiva de território. (CANDIDO, 2006: 433-434)

Acredito que algo semelhante se possa afirmar, guardadas as diferenças e as distâncias espacial, temporal e cultural entre as duas obras e nosso romantismo “tupiniquim”, a respeito tanto de *As aventuras de Ngunga* quando de *Na cidade vazia*.

Na esteira dessas afirmações, lembro também que o crítico de cinema Ismail Xavier, em seu trabalho sobre algumas obras do cinema brasileiro das décadas de 60 e 70, chamou nossas produções fílmicas dessa época, genericamente, de “alegorias do subdesenvolvimento” (XAVIER, 1993). Nesse sentido, parece-me relevante, aqui, a noção de que tanto *As aventuras de Ngunga* quanto *Na cidade vazia* constituem, livro e filme, *alegorizações* de um conceito construído de “nação angolana”.

Dito isso, vamos às obras. Para aqueles que não o conhecem, o livro *As aventuras de Ngunga* conta a história de um órfão de guerra de treze anos, Ngunga, que, tendo a aldeia invadida e a família assassinada por soldados portugueses durante a guerra de libertação angolana (1961-1975), é, de certa forma, “adotado” pelas frentes guerrilheiras do MPLA (Movimento pela Libertação de Angola) e perambula, entre aldeias e seções do Movimento, na chamada “Frente Leste” (sudeste angolano, próximo à fronteira com a Zâmbia, pelas indicações do texto), em busca de uma resposta para sua questão fundamental:

[Ngunga] Subiu ao Kembo até chegar ao Contuba. Quando não encontrava povos, alimentava-se de frutas da mata ou de mel. Conheceu um velho abandonado pela família. Chamava-se Livingue. Disse-lhe para ficar com ele. [...] Se Ngunga ficasse com ele, teria comida e aprenderia a fabricar cachimbos. Ngunga negou. Continuou a subir com o Kembo, sem saber onde ia. Quando lhe perguntavam, respondia:

– Quero ver onde nasce este rio.

Se insistiam, dizia:

– Quero ver o mundo.

A verdade ele não dizia. Que procurava então o Ngunga? É simples: queria saber se em toda a parte os homens são iguais, só pensando neles. (PEPETELA, 2002: 49-50)³

Ao longo da narrativa, o protagonista Ngunga vai sendo construído na imaginação do leitor um pouco através das intervenções do narrador (em terceira pessoa, onisciente, que por vezes assume uma voz coletiva, um “nós”): é ele quem nos conta que “Ngunga é um órfão de treze anos” (PEPETELA, 2002: 10); que o menino “gostava de passear, de falar às árvores e aos pássaros” (Id., *ibid.*: 43); que “era generoso” (Id., *ibid.*: 45); que “sabia do que era capaz e do que não era capaz” (Id., *ibid.*: 65); e que Ngunga tinha um princípio: “se havia um problema, ele preferia resolvê-lo logo” (Id., *ibid.*: 61).

No entanto – e isso vai se tornando bem evidente com a análise progressiva do texto de Pepetela – mais do que se estabelecendo por meio da voz do narrador, a personagem Ngunga vai sendo caracterizada por suas atitudes, por suas *ações* – como também pela fala de outros personagens. Assim, a narrativa se abre com um Ngunga choroso e de pé machucado, a reclamar:

- Porque estás a chorar, Ngunga? – perguntou Nossa Luta.
- Dói-me o pé.
- Mostra então o teu pé. Vamos, pára de chorar e levanta a perna.
- [...]
- Tens aí uma ferida. Não é grande, mas é melhor ires ao camarada socorrista.
- Não quero.
- Se não te tratares, a ferida vai piorar. A perna inchará e terás muita febre.
- Não faz mal – disse Ngunga. – Não gosto de apanhar injeções. (PEPETELA, 2002: 9)

Daí para frente, inicia-se a trajetória da construção do menino Ngunga enquanto “pioneiro” do Movimento, sendo que sua perambulação – suas “aventuras”, como aponta o título – corresponderão ao seu processo paulatino de crescimento através da *experiência* (vivência na mata, entre as aldeias, seções, escola, prisão e posterior libertação) e das suas *ações* (deixa de ser um

3 Este é um dos trechos do livro reconfigurados no filme *Na cidade vazia*.

refugiado vitimizado pela situação, é adotado por um presidente de seção, foge para uma seção da guerrilha, é enviado para a escola, é preso, foge para a mata, encontra uma outra aldeia, volta à seção da guerrilha de onde saíra e, ao final, resolve mudar de nome e desaparecer). A cada passo dessa trajetória corresponde a consolidação, em Ngunga, de certos valores éticos que já faziam parte, em germe, de sua, por assim dizer, “essência” de menino, mas que vão se afirmando nas “estações” dessa viagem pessoal de crescimento que perfaz o pequeno Ngunga até tornar-se “um homem” (aqui se percebe, de modo claro, o estreito vínculo que a obra estabelece entre a caracterização de seu protagonista e a construção do espaço).

Assim, a “covardia” infantil e inicial diante da ferida aberta e da injeção dissolve-se lentamente por meio da perambulação solitária nas matas e da capacidade de sobrevivência, terminando definitivamente no momento em que a escola onde estudava Ngunga sofre um ataque do exército português, e Ngunga, para defender a escola, o professor União e seus ideais, atira e mata dois soldados colonialistas. A incapacidade de trair, por sua vez, já se insinua quando Ngunga descobre a malandragem do presidente de seção Kafuxi, que, para lucrar com o escambo de mercadorias, esconde a comida produzida em sua aldeia e que deveria ser destinada à alimentação dos guerrilheiros. Sem uma palavra, Ngunga, que não aceita trapaças, mostra, à frente de todos, as quindas (cestos) de fuba (farinha) ao comandante da guerrilha que visita a aldeia do presidente, e depois arruma seu “saquito” e abandona o local. Também a preguiça de estudar, que às vezes o tomava, termina quando, na prisão, precisa escrever um bilhete ao professor torturado e não pode – porque não sabe escrever. Nesse momento, Ngunga incorpora os valores do estudo, da escola e da alfabetização como necessários à construção da liberdade:

– Ouve, Ngunga [diz, a certa altura, o Comandante Mavinga]. [...] Tu és muito novo. Queres lutar para melhorar a vida de todos. Para isso, tens de estudar.

[...]

– Hei de lutar para acabar com a compra de mulheres – gritou Ngunga, raivoso.

– Não são bois!

– Para isso precisas de estudar. [...] Como aceitarão o que dizes, se fores um ignorante como nós? (PEPETELA, 2002: 158)

Esse tipo de construção da personagem Ngunga, principalmente por meio de suas *ações*, leva-nos a algumas ponderações. A principal delas talvez seja a de que, embora personagem de romance, Ngunga talvez se constitua quase como personagem dramático, ou seja: nós o conhecemos *muito mais pelo que faz*, diante de nossos olhos de leitor, *do que pelo que dizem dele* o narrador e mesmo os outros personagens.

A conseqüência dessa construção, mais do que a mera constatação de uma técnica narrativa adotada pelo autor, é de que a constituição de Ngunga aponta para algo que é fundamental no personagem, ou seja, a sua *compleição ética*, no sentido mais literal do termo: mais do que um simples personagem, ou um “mero” protagonista de romance, Ngunga vai-se constituindo como um *ethos*, como um *exemplo* – de homem, de pioneiro, de guerrilheiro e, por fim, de angolano. Nesse sentido, para além de classificá-lo segundo a célebre distinção de E. M. Forster (apud CANDIDO et al., 1976: 63) entre “personagens planas” (caricaturais) e “personagens esféricas” (mais complexas) (em minha opinião, Ngunga estaria mais para o segundo tipo, embora essa questão não possa ser desenvolvida completamente aqui), é preciso lembrar as acertadas afirmações de Maria do Carmo Sepúlveda Campos, segundo as quais a autora diz

... [a]credita[r] que Ngunga, em função do contexto em que é [foi] gestado [da guerra de libertação, no *front* de batalha], espelha todas as virtudes essenciais ao modelo de identidade angolana com que o escritor em questão [Pepetela] deseja[va] ver formadas as novas gerações de sua terra [...],

e que,

[a]o lado da intenção pedagógica, característica da tradição oral que transparece na narrativa, sublinhamos ainda que o autor atribui à literatura uma *função ética* que busca interferir no mito da perfeição do universo tradicional africano. Ao assumir uma posição crítica diante da fragilidade das estruturas sociais africanas, Pepetela desmascara comportamentos a serem revistos e alterados para que se cumpra o verdadeiro objectivo do ideal revolucionário. [...] (apud CHAVES & MACÊDO, 2002: 262-263; itálicos meus)

É preciso lembrar aqui, com o autor do livro, que *As aventuras de Ngunga* foi escrito, em plena guerrilha, com dupla intenção pedagógica: a de servir de texto-base para a alfabetização dos guerrilheiros (de língua materna predominantemente mbunda) e ensinar-lhes o português; e a de “passar-lhes idéias” (apud CHAVES & MACÊDO, 2002: 33), ou seja, enquanto instrumento de conscientização política.

Passando a *Na cidade vazia*, parece ser justamente a pulverização dessa dimensão ética tão organicamente constituída em *As aventuras de Ngunga* o aspecto que vai ser “bombardeado” pela narrativa fílmica recente de Maria João Ganga, a partir de uma relação íntima de intertextualidade com a obra de Pepetela. No filme, que se passa na capital de Angola, Luanda, em 1991, segundo os letrados, o espectador se vê diante de uma outra criança, Ndala, também órfã de guerra, com uma idade muito semelhante à de Ngunga (doze anos), também em perambulação, como Ngunga, mas cuja busca não se manifesta enquanto procura ética, existencial, a de querer saber “se em todas as partes os homens são iguais”, como no livro de Pepetela. O pequeno Ndala, perdido nos meandros violentos da cidade grande e de seus valores, quer apenas retornar à sua origem, ou, como repete muitas vezes ao longo da hora e meia de projeção, “Eu quero voltar no Bié” (província central de Angola, muito atingida pela guerra civil, de onde era sua família).

A identificação entre Ndala e Ngunga vai sendo estabelecida, no filme, pela justaposição entre a história de Ndala (enredo principal da narrativa) e a encenação, numa escola de Luanda, da “peça” *As aventuras de Ngunga*, em que o protagonista é vivido por Zé, moleque que acaba se tornando o melhor amigo de Ndala em sua trajetória na metrópole.

Ao conhecer Ndala com o seu “saquito” às costas, e surpreso com a perambulação solitária do menino e com a sua vontade de ir embora, em função da qual este quer recusar a “hospitalidade” meio torta que lhe oferece (dormir no telhado da casa da madrinha), Zé exclama para Ndala, a certa altura:

- Fugiste? Fugiste da tua família?
- Sim [– responde Ndala]. Vou só. Vou andar.
- Assim sozinho, como Ngunga? [– diz Zé.] Tens sorte. Tu sabes quem é Ngunga, não é?
- Não [diz Ndala].

– Então, se quiseres, podes ficar aqui – [responde Zé.] (GANGA, 2004: 23’14’)

Dois aspectos ficam bem evidentes nessas cenas iniciais de *Na cidade vazia*: um é a clara intertextualidade com o livro de Pepetela, estabelecida por meio da justaposição de cenas e também, desde os letreiros iniciais, pela dedicatória do filme ao escritor do livro; e, a partir disso, podemos começar a inferir as analogias de caracterização entre Ngunga e Ndala: semelhança dos nomes; ambos são negros, órfãos de guerra, vêm do Leste, perambulam sós, sentem necessidade de fugir em busca de algo que lhes falta, têm idades e descrições físicas semelhantes, e levam consigo o indefectível “saquito” ao ombro. Ndala, diferentemente de Ngunga, leva também seu carrinho de lata, do qual só se separa ao final do filme, para vendê-lo, de certa forma se “adaptando” ao valor de troca da cidade grande, o dinheiro. Esse carrinho, no filme, parece simbolizar, de maneira muito evidente, o caráter infantil e inocente do protagonista, que se vai dilacerando ao longo da sua trajetória até seu final trágico.

III. Uma nação aos cacos

De modo muito sucinto, é possível dizer que, diferentemente de Ngunga, a perambulação de Ndala pela cidade de Luanda numa Angola em plena guerra civil não o auxilia a construir, mas sim acaba por *destruir* os valores por assim dizer “essenciais” dessa criança e, por fim, acabam por destruí-la a ela mesma.

Os espaços das duas narrativas (assim como seus tempos) são fundamentalmente diversos. A cidade de Luanda, em *Na cidade vazia*, não é como as matas ou as aldeias de *As aventuras de Ngunga*: parece nada ter a ver com o projeto da nação angolana “autêntica” prevista na obra de Pepetela, alegorizando, dessa forma, sua dissolução.

Enquanto Ngunga viaja entre as matas, alimentando-se de mel e de frutos, Ndala “tem fome”, como repete algumas vezes, vivendo da caridade alheia, em troca de pequenos favores e de se tornar uma espécie de servo na casa da prostituta Rosita. Sua perambulação, ao contrário da de Ngunga, não se projeta na direção de um progresso ou de uma evolução, mas dá voltas, é cíclica,

no pior sentido da palavra, que é o de círculo vicioso: da praia onde dorme na choupana de um pescador de boa índole, acaba abrigado no telhado da casa da madrinha de Zé, que explora o afilhado nos serviços domésticos; Zé, então, o leva para a casa de Rosita, “casa de putas”, como diz o rapaz, e vai viver de vender cigarros nas ruas. Após uns dias, descontente, Ndala volta a visitar o pescador, dizendo que virá morar com ele no dia seguinte; vai à Igreja vender seu carrinho, vai à escola à procura de Zé (inutilmente) e volta à casa de Rosita, onde encontra Joca, malandro que acaba por envolvê-lo num esquema de roubo. Quando é morto pela vítima do assalto, em plena madrugada, Ndala de certa forma reencontra suas origens no Bié, revivendo imaginariamente, ao admirar a pintura de uma máscara tribal na casa do assaltado, a cena do massacre da família durante a guerra civil, enquanto acontecia na aldeia um ritual religioso.

Ndala, assim, sucumbe na tentativa de se tornar um “homem”, e os valores que lhe são impingidos nas “estações” da cidade de Luanda por que passa não são solidariedade, fidelidade, coragem e apego ao aprendizado, mas violência, exploração dos semelhantes, individualismo, malandragem e abandono.

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 a teatralização do mito do herói numa sociedade dissolvida em seus 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.

Referências Bibliográficas

- BAZIN, André. *O cinema: ensaios*. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- BORDWELL, David. *Narration in the fiction film*. New York/London: Routledge, 1987.
- CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.

- CANDIDO, Antonio *et al.* *A personagem de ficção*. 5.ed. São Paulo: Perspectiva, 1976.
- CHAVES, Rita & MACÊDO, Tania (orgs.). *Portanto... Pepetela*. Luanda: Edições Chá de Caxinde, 2002.
- DIAWARA, Manthia. *African cinema: politics and culture*. Indiana University Press, 1992.
- PEPETELA. *As aventuras de Ngunga*. Lisboa: D. Quixote, 2002.
- SHOHAT, Ella; STAM, Robert. *Crítica da imagem eurocêntrica: multiculturalismo e representação*. São Paulo: CosacNaify, 2006.
- XAVIER, Ismail. *Alegorias do subdesenvolvimento*. São Paulo: Brasiliense, 2003.

Filmografia

Na cidade vazia (Maria João Ganga, Angola/Portugal, 2004, Drama, 90 min, Cor).