

---

# *A POÉTICA DOS OLHARES: NARRATIVA E SUBJETIVIDADE EM A VIDA VERDADEIRA DE DOMINGOS XAVIER E SAMBIZANGA*

## *THE POETICS OF LOOKS: NARRATIVE AND SUBJECTIVITY IN A VIDA VERDADEIRA DE DOMINGOS XAVIER E SAMBIZANGA*

---



Dossiê

Literaturas africanas e afrodiáspó-  
ricas: escritas emancipatórias

Organizadores:

Prof. Dr. Cláudio R. V. Braga



Profa. Dra. Gláucia R. Gonçalves



Profa. Dra. Fernanda Guida



Profa. Dra. Elena Brugioni



v. 32, n. 61, maio, 2023  
Brasília, DF  
ISSN 1982-9701



Fluxo da Submissão

Submetido em: 19/10/2022

Aprovado em: 13/02/2023

Distribuído sob



Francisco Santos

[f.ewertonsantos@gmail.com](mailto:f.ewertonsantos@gmail.com)

Universidade Federal do Pará.

Resumo/Abstract

Palavras-chave/Keywords

O presente artigo analisa o processo de tradução intersemiótica do romance *A vida verdadeira de Domingos Xavier*, escrito em 1961 pelo angolano José Luandino Vieira, para o filme *Sambizanga*, lançado em 1972 pela cineasta guadalupense Sarah Maldoror. Busca estabelecer paralelos com o texto base com foco nas estratégias encontradas pela cineasta para transpor elementos estruturais da narrativa literária para a narração fílmica, sobretudo a exploração da subjetividade das personagens.

literatura angolana; cinema angolano; tradução intersemiótica; José Luandino Vieira; Sarah Maldoror

This article analyzes the process of intersemiotic translation of the novel *A vida verdadeira de Domingos Xavier*, written in 1961 by the Angolan José Luandino Vieira, for the film *Sambizanga*, released in 1972 by the Guadelupe filmmaker Sarah Maldoror. It seeks to establish parallels with the base text focusing on the strategies found by the filmmaker to transpose structural elements from the literary narrative to the filmic narration, especially the exploration of the subjectivity of the characters.

Angolan literature; Angolan cinema; intersemiotic translation; José Luandino Vieira; Sarah Maldoror

### A narrativa literária

Escrita em 1961, ano da deflagração da luta armada em Angola, porém publicado oficialmente apenas em 1975, *A vida verdadeira de Domingos Xavier* narra a história do tratorista Domingos Xavier, trabalhador e pai de família arrancado do convívio familiar pela PIDE, torturado e morto na prisão por não trair seus amigos; da mulher Maria, que, com seu filho no colo, perambula pelas delegacias e prisões de Luanda atrás do marido preso, e da rede de solidariedade constituída por revolucionários como o velho Petelo, Xico, Mussunda e Miguel. Trata-se de um romance que, segundo Eneida Cunha (2011, p. 106)

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

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

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

São dez capítulos, cada personagem focalizador possui um arco narrativo próprio e oferece um ângulo de visão da prisão de Domingos Xavier. No entanto, como já foi dito, a

escolha desses personagens focalizadores e a quantidade de capítulos a eles destinados não se dá por acaso. Domingos é o protagonista possui três capítulos. Em seguida vem Maria, personagem quase tão destacada quanto o marido, tendo pelo menos dois capítulos próprios, além de um compartilhado com outros personagens. Quanto a miúdo Zito, vavô Petelo, Xico, Miguel, Mussunda, não poderíamos chamá-los apenas personagens secundários, visto que protagonizam seus próprios capítulos.

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

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

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

Benedict Anderson, em *Comunidades imaginadas*, aponta para uma transformação na

percepção temporal e na forma de apreender o mundo que possibilitou pensar a nação. Trata-se da transição da percepção medieval de tempo constantemente simultâneo, para o tempo linear moderno, marcado pelo calendário, o tempo do progresso (algo como a diferença do “tempo messiânico” para o tempo “homogêneo de vazio” de que fala Benjamin [1996]).

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

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

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

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

no espírito de seis leitores.  
(ANDERSON, 2008, p. 56)

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

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

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

Então, o tempo do calendário predomina, pois é uma maneira fundamental de fixar a “comunidade imaginada”, um imperativo do tempo em que o livro é publicado.

### A narração fílmica

No tópico anterior, analisei alguns aspectos narratológicos de *A vida verdadeira de Domingos Xavier*, assim, também iniciarei a análise fílmica por meio do escrutínio de sua narrativa, compreendendo não somente a distri-

buição das informações ao longo do enredo, mas, sobretudo a escolha do foco narrativo, que consiste no ponto de vista de onde emanam os fatos do relato, o ponto de vista do narrador.

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

Familiarizando-se, então, com a identidade do prisioneiro, os núcleos se encontram no final do filme, quando os caminhos de Petelo e Zito se cruzam com o de Maria, enquanto ela chora a morte do marido na porta da prisão, e, enfim, na festa de Mussunda, onde estão o engenheiro Silvestre e Sousinha, momento em que todos tomam conhecimento da morte de Domingos. A festa, portanto, assume o caráter de reunião, confraternização, e simultaneamente, celebração e lamento. Ela fecha o ciclo narrativo e marca o encontro das linhas paralelas de ação, culminando as relações de causa e efeito do filme. Dessa forma, a última sequência é na verdade um epílogo, uma espécie de apêndice ausente na obra literária. Nela, os quatro militantes, Sousinha, Miguel, Mussunda e Xico, reúnem-se para decidir o futuro do movimento e deliberar sobre o ataque a uma prisão e a uma esquadra da polícia de Luanda para a libertação de companheiros detidos, marco inicial da luta armada pela libertação de Angola. A data é determinada e pronunciada destacadamente: quatro de fevereiro. Trata-se de uma cena didática da história de Angola, lembrando que o filme foi feito, também, segundo

as palavras da diretora Sarah Maldoror, para ensinar essa história para o Ocidente. Além disso, deixa o final em aberto, estabelecendo outra rede de acontecimentos que se desencadearão a partir da morte de Domingos, que aqui assume caráter coletivo, representando todos os presos políticos torturados e mortos nas prisões coloniais.

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

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

um discurso fundamental para a ideologia da narrativa, que no filme é localizado na cena em que este personagem dá aulas de alfaiataria. Por fim, há o mergulho na mente, que, outrossim, é um mergulho na memória de Domingos e as diversas recordações da infância passada à beira do Kwanza, memórias essas que não estão presentes na película.

O enredo do filme concentra-se no período de três dias na vida das personagens, que vai da captura de Domingos até a festa de Mussunda, acrescida da reunião na praia, ocorrida num tempo não especificado. No romance, por mais que a ação principal se concentre também nesses três dias, os recuos temporais conduzem a tempos muito anteriores, como o período em que Petelo era o marinheiro Pedro Antunes, a infância de Domingos e parte da juventude inconsequente e farrista de Xico.

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

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

Apesar da argumentação acerca da diferença de construção de temporalidade na

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

Em sua maior parte, mas não em todo. Há uma sequência bastante ambígua quanto ao tempo, na qual se vê Miguel pegar carona na carroceria de um caminhão na estrada. Em seguida, aparece Mussunda que, durante uma lição de corte e costura, discursa sobre a luta de classes, quando Miguel chega a sua casa e informa sobre o novo preso, ainda nesta sequência, Mussunda incumbem-o de ir até a obra informar-se do paradeiro de Sousa, e, por fim, Miguel chega à obra e conversa com a mãe de Sousa. O tempo cronológico e a montagem em continuidade predominante em todo o filme levam o espectador a organizar os fatos no tempo na ordem em que aparecem na tela, no entanto, é possível que a cena na casa de Mussunda seja um *flashback*. Primeiramente porque se presume que não seria necessário que Miguel pegasse uma carona de caminhão em uma estrada de terra para chegar à casa do alfaiate, posto que todos morem em Luanda, segundo porque tal carona remete ao trecho do livro que narra a viagem de Miguel ao interior:

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

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

Outra transformação operada no filme com relação livro é a fusão dos fatos narrados separadamente em diferentes capítulos. Como foi visto no tópico de análise do romance, ele é dividido em seções que adotam pontos de vista de diferentes personagens, dessa forma, acontecimentos simultâneos, que, porém, ocorrem com diferentes personagens, são apresentados separadamente no romance, ficando a cargo do leitor montar o quebra-cabeça narrativo. O filme, por sua vez, reúne esses acontecimentos por meio da montagem paralela, como ocorre, por exemplo, na sequência em que planos de Domingos sendo transportado pelo carro da PIDE alternam com os de Maria chorando na cubata e sendo amparada pelas vizinhas. Sobre a montagem paralela, afirmam Bordwell e Thompson (2013, p. 81):

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

Assim, a narração fílmica amarra elementos que na narração literária estão dispersos, simplificando a compreensão das relações

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

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

### A poética dos olhares

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

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

da narrativa fílmica, portanto, cabe examinar mais de perto esse elemento.

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

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

Seria James Joyce, com o adensamento da complexidade narrativa obtida por meio da fusão do mundo externo e interno, efeito do fluxo de consciência, quem teria aumentado a distância entre a literatura impressa e o cinema, à parte de suas inovações estéticas serem conquistadas com a incorporação de técnicas de novas mídias, como o cinema, em sua escrita. Como afirma Hutcheon (2013, p.91): “Sempre houve, contudo, uma diferença entre o que os críticos dizem sobre o uso de James Joyce do fluxo de consciência como cinematográfico (...) e a visão de que suas obras verbal e estruturalmente complexas são, de fato, inadaptáveis para a tela”.

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

Essas são, no entanto, algumas técnicas do cinema vanguardista e experimental, das quais Sarah Maldoror não lança mão, há,

contudo, outras formas de “mostrar” essa interioridade, e uma delas é o *close*.

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

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

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

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

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

Deleuze entende a profundidade de campo como estabelecimento de uma representação de tempo e evocação da memória em termos bergsonianos.

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

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

Assim, por mais que se tenha optado no filme pela apresentação dos fatos segundo uma ordem cronológica, o plano em profundidade remete a uma entrada na memória. Trata-se de uma representação do próprio tempo e duração que, mais do que sugerir o aspecto psicológico da duração (não é possível precisar, na película, o tempo que Maria caminhou), na verdade sugere uma entrada no próprio tempo, um mergulho no passado, como o fazem narrador e personagem no romance.

Os planos fechados e detalhe no rosto de Maria cambiam a perspectiva da câmera enquanto caminha. Dentre esses planos, os mais interessantes são as panorâmicas, em especial uma em que Maria adentra o plano e a câmera acompanha seu movimento lateral-

mente até que a personagem abandone o plano, permanecendo a câmera parada por alguns segundos, filmando a paisagem. Os closes contrastam com os planos gerais da paisagem repleta de árvores e das aldeias. Os olhos de Maria nunca se voltam para a paisagem, mantêm-se baixos ou fixos no horizonte, com uma expressão melancólica e perdida. Traduzindo, assim, o seguinte trecho do romance:

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

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

Há em *Sambizanga* uma poética dos olhares que traduzem complexos sentimentos, pensamentos e memórias. Em determinado ponto da película, a câmera filma uma palmeira

cuja altura excede o tamanho do muro da prisão. Um pássaro canta, e a câmera desce e encontra Domingos, em *contra plongee*, encostado na parede. Sua atenção é chamada pelo canto do pássaro, ele volta a cabeça para cima, na direção do canto, como se intentasse olhar para fora, por cima ou através dos muros da prisão. O olhar, ou melhor, o ato de voltar o olhar para fora, buscando um animal que canta e voa livremente, remete à lembrança de que, lá fora, a vida corre livremente, homens e animais seguem seu caminho.

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

Cá fora era noite. Um vento fresco de depois da chuva corria em cima da cidade, saía no mar. Árvores lavadas faziam chegar seu xaxualho até lá dentro dos muros altos, no céu negro as estrelas eram pequenas lâmpadas de azeite-palma numa grande sanzala. A lua, um pequeno disco branco só. O vento trazia vozes de gentes, crianças brincando, moças rindo. Tudo era calmo dentro da noite. E muito clandestinamente, por cima dos altos muros, esse sentir de paz se metia no coração dos presos, alguns deitados já, outros teimosamente espreitando na rede de aço aquela vida lá fora, vida que lhes enchia de esperança ou de triste melancolia. (VIEIRA, 1989, p.)

É também o olhar a tônica do primeiro interrogatório de Domingos. São planos fechados no rosto de Domingos, ou mesmo planos detalhe em seus olhos. Esses olhos denotam primeiramente cautela, atenção aos jogos psicológicos do interrogador, certa dúvida e confusão, diante de suas maneiras dissimuladamente gentis e de suas promessas, mas também denotam medo e raiva. Novamente, essa ênfase no olhar marcadamente transpõe elementos do romance: “Domingos não respondeu. O seu

olhar cacimbado pousava no outro, na sua frente. E quando ele não podia mesmo aguentar mais o olhar do tractorista e baixou os olhos, Domingos cuspiu no chão, aos pés do outro.” (VIEIRA, 1989, p. 49)

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

Essa cena adapta o seguinte trecho da narrativa literária:

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

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

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

Quando Petelo, em plena festa, traz a notícia da morte de Domingos, a câmera foca os rostos de Mussunda, Miguel, Xico, Petelo e Zito em planos fechados e lentos, quebrados por poucos cortes. Os olhos de todos se voltam para

Mussunda, esperando que diga algo, este, por sua vez, apresenta um movimento inquieto dos olhos, como que buscando uma solução. Irrompe o choro de Mussunda, cuja silhueta em primeiríssimo plano sobrepõe-se ao rosto de Miguel em segundo plano, que exhibe um olhar atento para o amigo. No quadro seguinte, tomamos conhecimento da decisão de Mussunda, quando ele interrompe a apresentação da banda para discursar em homenagem ao assassinado.

### Conclusão

O principal foco desse texto foi analisar as estratégias utilizadas por Sarah Maldoror para verter elementos estruturais da narrativa literária de Luandino Vieira, tais como tempo e voz narrativa, para a linguagem cinematográfica. Com base nessa investigação, constato que *Sambizanga*, por mais empenhado que seja com o contexto político em que se inscreve, investe na introspecção de suas personagens, elemento evidenciado em sua “poética dos olhares”.

Essa constatação não é inédita, porquanto a cineasta foi criticada por seus contemporâneos pelo excesso de intimismo em seu filme que, segundo tais críticos, deveria ser um manifesto político sobre a guerra que se arrastava Angola. Contudo, o estudo comparativo de elementos micro e macro semióticos do romance e da obra audiovisual, permitiu perscrutar mais a fundo o funcionamento do discurso de ambas as narrativas, compreendendo assim, os mecanismos de construção dessa subjetividade, e, sobretudo, a interpretação criativa que o cinema faz da obra literária, repensando-a em seus próprios termos.

O discurso indireto livre, principal técnica usada por Luandino Vieira para abordar a subjetividade das suas personagens, é também um recurso que o intelectual solitário do terceiro mundo utiliza para a construção de uma fala coletiva, de um povo. Sarah Maldoror, em *Sambizanga*, traduz este “ato de fala que tem várias cabeças” (DELEUZE, 2007, p.266) para a linguagem audiovisual, fazendo um cinema que é, nos termos de Deleuze (2007, p.267), um “discurso indireto livre da África sobre si mesma”.

Dessa forma, ainda que mergulhando na interioridade de sujeitos, livro e filme assumem um caráter coletivo coadunando-se com as demandas políticas de seu tempo, isto é, de construção de uma nação baseada na contestação do discurso colonialista e a a difusão da enunciação de africanos sobre si mesmos.

### Referências

- ANDERSON, Benedict. *Comunidades imaginadas: reflexões sobre a origem e difusão do nacionalismo*. Tradução: Denise Bottman. São Paulo: Companhia das Letras. 2008.
- BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas*. Vol. 1. Magia e técnica, arte e política. Ensaio sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1996.
- BORDWELL, David; THOMPSON, Kristin. *A arte do cinema: uma introdução*. Tradução: Roberta Gregoli. Campinas, SP: Editora da Unicamp; São Paulo:SP: Editora da USP, 2013.
- 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.
- GENETTE, Gérard. *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.
- MALDOROR, Sarah. 1972. *Sambizanga* [Filme] Maldoror. Sarah, dir. 35 mm, 103 min.cor. son.
- MORAES, Anita Martins Rodrigues. “A ficção pela nação: investigando formas de controle do imaginário em Luandino Vieira”. In: LEITE, A. M.; OWEN, H.; CHAVES, R.; APA, L. (Orgs.). *Nação e narrativa pós colonial I. Angola e Moçambique*. Lisboa: Colibri, 2012. p. 339 – 352.
- VIEIRA, José Luandino. *A verdadeira vida de Domingos Xavier*. São Paulo: Ed. Ática, 1979.

VIEIRA, José Luandino. *Nós, os do Makulusu*. Luanda: Editorial Nzila. 2004.

#### COMO CITAR

SANTOS, F. A poética dos olhares: narrativa e subjetividade em *A vida verdadeira de Domingos Xavier* e *Sambizanga*. *Revista Cerrados*, 32(60), p. 157–167. 2023. <https://doi.org/10.26512/cerrados.v32i61.45474> .