

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
FACULDADE DE LETRAS**

**REPRESENTAÇÕES DA REALIDADE ANGOLANA: FISSURAS E TENSÕES EM
ARTEFATOS CULTURAIS DE JOÃO MELO E ONDJAKI**

Luciano Nogueira

Rio de Janeiro, julho de 2017

Representações da realidade angolana: fissuras e tensões em artefatos culturais de João Melo e Ondjaki

Este trabalho pretende evidenciar as contradições nas realidades representadas nos contos “Tio, mi dá só cem” e “O feto”, da coletânea de contos *Filhos da pátria* (2008), e o “O celular”, do livro *The serial killer* (2004), ambos de João Melo, e o documentário *Oxála cresçam as pitangas*, de Ondjaki e Kiluanje, partindo-se do pressuposto de que essas contradições são intencionalmente manifestas pelos seus autores. Assim, pretende-se verificar pontos de contato entre os sentidos que se podem inferir dessas contradições tanto nas narrativas literárias sob investigação, quanto na obra fílmica. A abordagem prestigiou a análise temática dos artefatos culturais em destaque, sem, contudo, negligenciar os aspectos compositivos que acentuam o conteúdo manifesto.

Na coletânea de contos *Filhos da pátria* (2008), publicado pela primeira vez em 2001, encontram-se as seguintes epígrafes: “Esta é a pátria que me pariu”, do rapper brasileiro Grabiél, O Pensador; “A identidade é cor de burro fugindo”¹, do poeta angolano Arlindo Barbeitos; e “Saberíamos muito mais das complexidades da vida se nos aplicássemos a estudar com afinco as suas contradições em vez de perdermos tanto tempo com as identidades e as coerências”, do escritor português José Saramago (MELO, 2008, p. 5). As epígrafes já indiciam uma perspectiva de leitura. Ao citar José Saramago, João Melo aponta que, nas suas narrativas, o leitor encontrará (ou deverá procurar) contradições se quiser apreender a complexa realidade que tenta representar.

Questões identitárias, contudo, não são deixadas de lado, por João Melo, como a epígrafe de Saramago parece sugerir. Ao falar em contradições, pode-se pensar a noção de identidade em termos dialéticos, conforme Inocência Mata (1993), em *História e ficção na literatura angolana*, esclarece a respeito da literatura angolana: a identidade literária nacionalista, do movimento emancipatório, “não era ainda uma ‘síntese dialéctica’ [...] Ela não se pensava ainda como síntese de contradições e de descontinuidades, de diferentes fricções e facções dos segmentos em presença”. Estava, assim, “longe de um compromisso de alteridades, que hoje se propõe compulsando as várias propostas da ficção contemporânea (MATA, 1993, p. 64).

¹ Percebe-se, nesse fragmento trazido por João Melo, que Arlindo Barbeitos tenta definir identidade com o auxílio de um predicado que sugere indefinição, pois o termo “cor de burro fugindo” pode ser entendido como algo difícil de definir. Ao tentar definir um termo por outro indefinido, teríamos uma contradição, o que indicia a perspectiva de leitura para a qual João Melo parece induzir o leitor a seguir.

Percebe-se que o autor de *Filhos da pátria* faz uma alusão também a outro texto do escritor português, ao se referir à pátria como mãe². O personagem Antônio Mau Tempo, no romance *Levantado do chão*, de José Saramago, realiza o seguinte raciocínio, que João Melo, em outro contexto evidentemente, parece sugerir:

Se a pátria é minha mãe e é meu pai, dizem também, de meus verdadeiros pais sei eu, e todos sabem dos seus, que tiraram à boca para não faltar à nossa, e então a pátria deverá tirar à boca para não faltar à minha, e se eu tiver de comer cardos³, coma-os a pátria comigo, ou então uns são filhos da pátria e outros filhos da puta (SARAMAGO, 1973, p. 225).

Nas narrativas “Tio, mi dá só cem” e o “Feto”, mais uma vez percebe-se um outro tipo de alusão a José Saramago, desta vez do ponto de vista formal, pois o escritor angolano experimenta algumas técnicas da escrita literária do escritor português, como o “exacerbamento da parataxe⁴ que se concretiza na virgulação [...], suprimindo grande parte dos pontos e dos parágrafos [...] onde a maior parte dos sinais emotivos de pontuação⁵ se excluem” (SEIXO, 1999, p. 41), como forma de oralizar a narração, procedimento, aliás, que João Melo adota também em outros contos. Acredita-se aqui que, com esse recurso formal, em que escrita e fala interpenetram-se, os temas em destaque sejam sublinhados, o que vai ao encontro da caracterização do estilo do escritor luandense, comentado na sequência.

As narrativas em tela caracterizam-se também, conforme o próprio João Melo⁶ ao referir-se ao seu estilo, por uma “linguagem coloquial, nua, crua, para falar de problemas que não podem ser escamoteados e, portanto, devem ser abordados também de maneira nua e crua”, estilo que poderia ser cotejado com o que Alfredo Bosi classifica de “brutalista”, ao caracterizar as narrativas do escritor brasileiro Rubem Fonseca, de “dicção [...] rápida, às vezes compulsiva; impura, se não obscena; direta, tocando o gestual; dissonante, quase ruído” (BOSI, 1977, p. 18). Referindo-se também ao autor de *Feliz ano novo*, Antonio Candido chama o seu estilo de

² Esta alusão também está referida na epígrafe que João Melo menciona do rapper brasileiro Gabriel, O Pensador. Aliás, a temática dos contos em destaque relaciona-se diretamente ao conteúdo da letra do músico brasileiro, em contextos distintos, evidentemente.

³ Praga da lavoura, de flores amarelas, folhas com espinho, acinzentadas, e caule ereto, revestido de pêlos.

⁴ Predomínio da ligações coordenativas sobre as subordinativas.

⁵ Exclamação, interrogação, reticências, travessões.

⁶ Em entrevista de 2010, registrada áudio, disponível no sítio: <https://www.voaportugues.com/a/2107625.html>

“realismo feroz”, “graças ao fluxo do monólogo, à gíria, à abolição das diferenças entre falado e escrito, ao ritmo galopante da escrita, que acerta o passo com o pensamento para mostrar de maneira brutal a vida do crime e da prostituição” (CANDIDO, 1989, p. 210-211).

Brutalista ou feroz, nos termos de Bosi e Candido, são adjetivos pertinentes às narrativas ora em evidência do autor caluanda, pois, além da semelhança da linguagem, também tratam de crime e prostituição, mas em contexto diverso das do escritor brasileiro, por óbvio. Ambas as narrativas se passam em Luanda. Como indicação temporal, os textos indiciam apenas tempos de guerra, com consequências como o deslocamento de pessoas das províncias para a capital, e com a presença de ONGs como mediadores sociais. Disso pode-se inferir que as narrativas acontecem em algum ponto do tempo entre 1992 e 2001 (ano de publicação do livro de João Melo), período conhecido, conforme Solival Menezes (2000), em *Mama África*, como “Quarta Guerra [de Libertação, entre o exército governamental e as tropas da UNITA], que começou em 1992, logo após as eleições presidenciais [e que, mesmo após] o Acordo de Paz de Lusaka, assinado em 1994” (MENEZES, 2000, p. 190-191), continuou até 2002. Nesse período também, por causa do “retomar da guerra em finais de 1992 acelerou[-se] a actuação e a entrada de novos actores na vida socio-económica e política de Angola, dentre eles, as ONGs” (ASSIS, 2016, p. 169). Os protagonistas de cada uma das narrativas são adolescentes que contam como as suas vidas foram afetadas pela situação de guerra. Passa-se a seguir ao resumo das duas narrativas destacadas do livro *Filhos da pátria*, salientando os aspectos contraditórios das realidades representadas.

“Tio, mi dá só cem”

Em “Tio, mi dá só cem”, o narrador-personagem, um garoto, dirigindo-se a um interlocutor que ele chama de tio – que, contudo, permanece em silêncio, caracterizando a narrativa como um monólogo - começa contando a sua história, esclarecendo que foi para Luanda como refugiado. Na capital angolana, luta pela sobrevivência, estropiando-se todas as noites, à procura de comida nos contentores, conseguindo achar até “mesmo boas coisas, ossos de galinha” (MELO, 2008, p. 27). Nesse contexto, verifica-se a presença de ONGs, “uns moços que costumam aparecer”, dizendo fazer parte da “Juventude Verde”, oferecendo, como alternativa de vida a garotos como ele, a atividade de plantar mudas de árvores. A ajuda oferecida, entretanto, na perspectiva do narrador, parece não corresponder ao que precisam, conforme percebe-se pela reação dos garotos: “nós lhes olhamos então de uma maneira que eles

não entendem, são burros, muxoxamos⁷ entre nós árvores, árvores, queremos masé pancar⁸, estamos embora com fome, com bué de fome (MELO, 2008, p. 27-28).

O personagem não é sequer nomeado. A identidade que assume, por conta das situações a que é submetida, é a negação da sua condição de ser humano, pois afirma ser “um bicho desgraçado” (MELO, 2008, p. 29). Esse sentimento só é superado quando, de kilunza⁹ na mão, sente-se como um comandante. “Tio, mi dá só cem” é o enunciado com o qual anuncia eufemisticamente um assalto à mão armada. O que aconteceu em uma dessas suas diligências constitui-se como motivo desencadeador da narrativa. Um muata¹⁰ em um carro, a quem o garoto pretendia, inicialmente, pedir-lhe “só cem [...] pra comprar um pão” (MELO, 2006, p. 30), resolve inadvertidamente reagir. Narra-se assim o que aconteceu na sequência:

mas nessa tarde eu tinha cheirado muita gasolina, o meu pulso estava firme, nem um tremor, tio, nem um remorso, tio, quando abri os olhos a cabeça do muata estava debruçada sobre o volante toda rebentada, o sangue jorrava-lhe da testa até no tapete formando um pequeno lago cada vez maior (MELO, 2008, p. 31).

Ao identificar-se como bicho, o garoto baseia-se no tratamento a que é submetido, sem conseguir, contudo, entender as suas motivações, pois diz ser “um canuco¹¹ porreiro” que não gosta “de fazer mal a ninguém”, e levanta o questionamento: “então porquê que todos me fazem mal, um dia ainda vou descobrir, tio, juro mesmo, tio, ainda vou descobrir porquê que todo o mundo me faz mal” (MELO, 2008, p. 30). O mal a que se refere o miúdo é esclarecido em seguida. O muata assassinado levava no carro uma garina¹², provavelmente na mesma faixa etária do narrador. Ele queria tirá-la do local do crime, mas a moça teve uma reação estranha aos seus olhos: “começou a arranhar-me, a dar-me bicos nas canelas, mataste o meu amigo, mataste o meu amigo, ele ia mi colocar, ia mi dar um filho, enquanto berrava as lágrimas caíam-lhe pelo rosto”. Essa reação provocou nele algumas lembranças, como o estupro e a morte da mãe, ainda no mato:

ouvi a voz da minha mãe, os gritos da minha mãe, o desespero todo da minha mãe quando os homens lhe violaram, um, dois, três, quatro, cinco, seis, depois lhe

⁷ Estalo com a língua e o céu da boca, por vezes acompanhado da interjeição *ah*, para indicar desprezo ou desdém.

⁸ Comer.

⁹ Pistola.

¹⁰ Indivíduo importante.

¹¹ Criança.

¹² Mulher jovem.

espetaram a baioneta na cona, lhe puseram gasolina e lhe incendiaram com fogo, [...] fugimos até que encontrámos a tropa, desde então costumo escutar a voz da minha mãe dentro da minha cabeça, surge só assim de repente, nos piores momentos, quando tenho mais vontade de morrer (MELO, 2008, p. 33-34).

Lembrou-se também de que, após a chegada em Luanda, alguns meses depois um parente lhe contou que o seu pai havia ido servir na União Nacional pela Independência Total de Angola (UNITA). Apesar de, após receber essa notícia, afirmar não ter sentido, “nem tristeza, nem alegria, nada”, exclama: “porra, tio, como é que o meu pai foi na UNITA” (MELO, 2008, p. 35). O conto finaliza revelando fragilidade do personagem, que diz ter “muita vontade de chorar”, mas, por ainda possuir a kilunza, ferramenta que lhe faz esquecer a sensação de ser bicho, adverte: “não me provoques, você ouvistes bem, não me provoques, tio, mi dá só cem, mi dá só cem mesmo, tio” (MELO, 2008, p. 36).

“O feto”

A narrativa “O feto” se aproxima do conto “Tio, mi dá só cem”, tanto em termos estruturais quanto temáticos. A narração se faz em primeira pessoa. Uma adolescente de 15 anos conta a sua história, dirigindo-se a interlocutores que, porém, nunca interagem. A protagonista é uma refugiada de guerra em Luanda. A sua identidade também é definida pela negação da sua condição de ser humano, o que se constata quando afirma: “a nossa casa no mato não tem mais, desapareceu como os meus irmãos, só tivemos mesmo tempo de carregar algumas imbambas¹³, fugimos, cada um foi pro seu lado, tipo bichos” (MELO, 2001, p. 147).

Apesar de querer estudar, não foi aceita na escola, por causa de exigências burocráticas, conforme narra: “onde está o certificado, porque como é que vamos provar que você estava mesmo na quarta, porque é melhor ir no Ministério” (MELO, 2001, p. 147). O pai não trabalha, bebe caporoto¹⁴ à tarde e “de noite todos os dias porrada” (MELO, 2001, p. 147) na sua mãe. Os seus irmãos desapareceram na guerra. Diante desse cenário, a própria mãe aconselha a filha, então com treze anos, a prostituir-se: “é melhor você começar arrumar tua vida, de noite começa ir na cidade, arranja uns homens, traz algum dinheiro pra gente comer, é melhor, filha, é melhor”

¹³ Bagagem.

¹⁴ Bebida destilada, feita a partir de grãos (milho, trigo, massambala, massango e outros).

(MELO, 2001, p. 148). Como primeiro cliente, recebe um “velho” italiano a serviço de uma organização que auxilia crianças abandonadas. Ao saber que ela ainda era virgem, o italiano começou a rir “como um porco enquanto dizia mama mia, mama mia, afinal és virgem, minina, afinal és virgem, ah Dio mio, Dio mio, grazie, há muito tempo que eu queria comer uma virgenzinha negrinha, grazie” (MELO, 2001, p. 150). Ela, ao contrário, desejava morrer:

eu ainda era virgem, sangrei bué, quando vi o sangue a escorrer das minhas pernas comecei a chorar, pulei da cama e fui-me esconder na casa de banho com uma enorme vontade de morrer, ou então de matar a minha mãe, acabar com o sofrimento dela e também com o meu (MELO, 2001, p. 149-150).

A protagonista irrita-se ao ser chamada de comerciante do sexo, expressão que considera “ridícula e injusta [...] pelo menos em Angola”, pois prostituição, para ela, naquele contexto, significava sofrer as mais variadas humilhações. Após dois anos nessa luta pela sobrevivência, acabou por engravidar involuntariamente. A mãe, mais uma vez, foi providencial ao saber da notícia: “começou a xingular¹⁵, mas depois que serenou disse assim filha tens de tirar essa barriga [...] eu não sei onde é que ela arranjou o cumbu¹⁶” (MELO, 2001, p. 153). Os acontecimentos até aqui expostos estão rearranjados em sequência cronológica, a partir das digressões da narradora, pois o enredo inicia-se precisamente a partir do momento em que o aborto já havia sido consumado, de modo que todo o relato parece ser uma autojustificativa para ação cometida.

Assim como em “Tio, mi dá só cem”, quando o narrador-personagem, logo no início da narrativa, parece confiante ao manifestar desprezo pelo suposto apoio oferecido pela ONG Juventude Verde, mas à medida que relembra a sua história começa a demonstrar fragilidade, a protagonista de “O feto” parece segura quanto à sua ação de jogar o feto no lixo: esse feto [...] era meu mesmo sim senhor, pra quê que vou mentir então, não preciso, eu não queria esse canuco, seria mais um só pra me atrasar a minha vida, além disso quem é mesmo o pai dele, não sei, eu sou puta (MELO, 2001, p. 147). Parece demonstrar segurança (e revolta) até mesmo quando a televisão aparece para dar repercussão ao caso:

¹⁵ Entrar em transe. Para situações correntes, aplica-se à exteriorização demasiado espalhafatosa de estados de nervosismo comuns, devido a alguma contrariedade.

¹⁶ Dinheiro.

agora o feto está aí no lixo a ser filmado pela televisão, o meu feto vai ser famoso, será que vão-me dar algum por isso, era bom, talvez eu pudesse finalmente deixar de ser uma comerciante do sexo, faria a minha mãe sorrir outra vez, construiria uma nova casa no mato para o meu pai, mandaria todos estes jornalistas e padres para a raiz mais profunda da puta que lhes pariu, assim como estes pulas, mas quem são eles, representantes de quê, ONG's, o que é isso, come-se, mas quem é lhes chamou aqui (MELO, 2001, p. 154-155).

Em determinados momentos, entretanto, como foi visto, conforme vai tecendo a sua justificativa, esvanece-se a ponto de desejar morrer. Quando percebe a chegada da polícia, parece debilitada, perdendo o ânimo parar enfrentar as forças a condená-la. Chama pela mãe, desejando regressar à proteção uterina: “eu não quero ser cangada¹⁷, não deixes, mãe, eu só quero paz, quero sentar-me no teu colo e adormecer como antigamente quando estávamos no mato antes da guerra chegar, quero sossego e tranquilidade, quero regressar de novo para o interior da tua placenta” (MELO, 2001, p. 155).

A questão dos dois contos remete ao título da coletânea e ao raciocínio subjacente: alguns são Filhos da Pátria, outros são filhos da puta, como a garota não nomeada que é obrigada a prostituir-se com brancos, pretos, mulatos e estrangeiros obscenos, gerando filhos que prefere abortá-los, porque, ao nascer – conforme o horizonte que lhe é apresentado, como o tratamento que foi conferido a ela ou a outra criança, também não nomeada, de “Tio, mi dá só cem” - serão tornados bichos. O que se procurou evidenciar nesses dois contos foram as representações das contradições vividas na sociedade angolana de então, no período da chamada Quarta Guerra de Libertação. Por exemplo, no primeiro conto, uma determinada ONG, que supostamente estaria ali para dar suporte social aos refugiados, demonstra-se totalmente alheia às suas necessidades elementares. No segundo, uma organização estrangeira, constituída para auxiliar crianças, permite que os seus próprios integrantes pratiquem estupros contra quem deveriam cuidar, ou seja, apresenta-se a raposa tomando conta do galinheiro, o que pode ser entendido metaforicamente também em termos econômicos e políticos. A contradição máxima verificada foi a negação da condição de ser humano vivida pelas personagens em destaque. Na sequência, antes de abordar o documentário de Ondjaki e Kiluanje, algumas características técnico-compositivas predominantes no documentário cinematográfico serão comentadas.

¹⁷ Ser cangado: tornar-se prisioneiro.

Características do documentário cinematográfico

Manuela Penafria (2001), em “O ponto de vista no filme documentário”, afirma que é “sempre estimulante discutir as *diferenças e semelhanças entre um filme de ficção e um documentário* [mas] *à partida se sabe que não se chega a conclusão nenhuma*” (PENAFRIA, 2001, p.2, grifo nosso). Ismael Xavier (2005), em *O discurso cinematográfico*, entende que o “cinema, como discurso composto de imagens e sons é, a rigor, *sempre ficcional, em qualquer de suas modalidades*; sempre um fato de linguagem, um discurso produzido e controlado, de diferentes formas, por uma fonte produtora” (XAVIER, 2005, p. 14). Diante da constatação desses pesquisadores, não se pretende aqui estabelecer diferenças e semelhanças entre o documentário cinematográfico e o cinema de ficção. Pretende-se apenas explicitar algumas características técnico-compositivas predominantes no documentário cinematográfico, embora não exclusivas desse gênero, para, na sequência, evidenciá-las no filme *Oxalá cresçam as pitangas*, de Ondjaki e Kiluanje Liberdade, uma vez que o conhecimento desses aspectos formais auxilia a análise temática realizada mais à frente.

A pesquisadora brasileira Cristina Teixeira Vieira Melo (2002), em “O documentário como gênero audiovisual”, afirma que o documentário lança mão de procedimentos comuns ao cinema de ficção (“escolha de planos, preocupações estéticas de enquadramento, iluminação, montagem, separação das fases de pré-produção, produção, pós-produção, etc”), procurando, entretanto, respeitar “um determinado conjunto de convenções: registro *in loco*, não direção de atores, uso de cenários naturais, imagens de arquivo etc.” (MELO, 2002, p. 25), com o objetivo de manter uma relação de maior proximidade com a realidade. Das várias convenções mencionadas pela investigadora brasileira, são destacadas aqui o registro *in loco*, a construção do documentário ao longo do processo de sua produção, a não direção de atores e o seu caráter autoral.

A pesquisadora evidencia, na sua perspectiva, diferenças marcantes entre o documentário e o cinema. Uma delas é o registro *in loco*, que pode ser subdividido em a) *contemporâneo*, b) *(re)construído* e c) *referencial evolutivo*. Para os propósitos deste trabalho, interessa apenas o

registro *in loco contemporâneo*¹⁸, que diz respeito às evidências factuais que devem ser mantidas na representação realizada, prevalecendo a ideia do aqui e agora.

Outra marca constitutiva do documentário cinematográfico é o fato de não poder ser escrito ou planejado como o cinema de ficção, pois “um documentário é construído ao longo do processo de sua produção. Mesmo existindo um roteiro, o formato final somente se define com as filmagens, a edição e a montagem”, o que permite ao documentarista “uma liberdade que dificilmente se encontra em qualquer outro gênero” (MELO, 2002, p. 26).

O papel do sujeito filmado também se constitui como outra diferença. De acordo com Penafria (2001), a direção de atores, característica dos filmes ficcionais, não se verifica em documentários, pois um documentarista não dirige atores, não constrói personagens para que atores os interpretem, embora possa transmitir uma certa imagem dos seus personagens. Nos documentários, os personagens são reais, e os seus diálogos não são previamente escritos, sendo, muitas vezes, imprevisíveis. Tratando-se de documentários, mais adequado é referir-se aos sujeitos filmados como “intervenientes”.

Com relação ao caráter autoral do gênero documentário cinematográfico, pode-se percebê-lo a partir da relação “entre o *ponto de vista* e a maneira *como* a tese defendida pelo documentarista se materializa no filme” (MELO, 2002, p. 35). Dito de outro modo, o ponto de vista se revela a partir de como as vozes presentes no filme, mesmo independentes, são tecidas em relação aos referenciais postos em discussão.

Oxalá cresçam pitangas

A partir de agora, pretende-se verificar as contradições reveladas no documentário realizado por Ondjaki e por Kiluanje Liberdade, “*Oxalá cresçam pitangas – histórias de Luanda*. É preciso salientar que o espaço é o mesmo, Luanda, mas o tempo, não. O filme foi produzido em 2005. Embora se possa imaginar que, entre a realidade representada por João Melo, e o filme de Ondjaki e Kiluanje, o período de tempo seja curto, e de fato do ponto de vista histórico o é, há um marco divisório estabelecido que é o Acordo de Paz que se dá em 2002, após a morte do Jonas Savimbi, líder da UNITA, o que gera expectativas.

¹⁸ Apenas o *in loco contemporâneo*, que se constrói a partir do presente, foi encontrado em *Oxalá cresçam as pitangas*, razão pela qual não se fez esclarecimentos sobre os outros dois, que mantêm alguma relação com o passado. Para aprofundamento do tema, vide o texto de Cristina Teixeira Vieira Melo, já referenciado no corpo do texto e nas referências bibliográficas.

Segundo a Paula Cruz (2016), na tese de doutorado *Vulnerabilidade, resiliência e identidades: construções narrativas no cinema angolano um estudo comparado de Oxalá cresçam pitangas! e É dreda ser angolano*, “*Oxalá cresçam pitangas – histórias de Luanda* é um documentário que busca mostrar a vida dos jovens na complexa cidade de Luanda, após tantos anos de guerra”. Foram escolhidos dez intervenientes, “através dos quais o público entra em contato com as diferenças e semelhanças entre eles, as suas dificuldades” (CRUZ, 2012, p. 247). Os participantes do filme são os rappers Keita Mayanda, MCK e Leonardo Wawuti; o poeta José Luis Mendonça; o escritor, com formação em história, Cornélio Caley; o motorista de táxi Joel Dorivaldo; Indira Mateta “Olissassa”, atualmente fotógrafa, Catarina da Costa “Manucha”, o refugiado de guerra Francisco Luis Adão “Chicão” e a irmã Domingas. Como se infere, os intervenientes do documentário são bastante heterogêneos. Assim, as realidades selecionadas pela lente dos produtores do filme vão além, claro, daquelas evidenciadas pelos contos de Melo aqui selecionados.

“Muito presente em seu filme, porém na maior parte do tempo de forma implícita, é o passado de guerras” (CRUZ, 2012, p. 248). Então um dos temas tratados por Ondjaki são as consequências da guerra:

O processo da guerra em Angola é um processo longo e complicado, é uma acumulação de várias guerras. Há uma primeira guerra, um primeiro momento de guerra, contra a ocupação colonial portuguesa. A independência de Angola é uma coisa recente, data de 1975. Logo a seguir há o envolvimento de muitas forças internacionais, sobretudo sul-africanas, cubanas, russas, americanas, a CIA. A partir de 1992 a guerra torna-se mais nacional, basicamente entre o MPLA e a UNITA, mas ainda com interferências de alguns mercenários. [...] Por isso é que, por exemplo, na literatura, é quase impossível haver um livro, mesmo que de poesia, sem uma referência implícita ou explícita ao processo de guerra. [...] Muitas daquelas pessoas que vemos no filme viveram a guerra. (ONDJAKI apud CRUZ, 2012, p. 248-249).

Como visto, o estilo, a linguagem de João Melo é de um realismo brutal, feroz. Ele não faz rodeios, pelos menos nos dois contos verificados. Os realizadores do documentário, ao contrário, embora sejam também bastante críticos, tentam tornar menos explícita a sua crítica. Assim como mostram as consequências da guerra de forma implícita, conforme Paula Cruz, também vão

mostrar veladamente¹⁹ algumas contradições daquela sociedade que se tenta representar, através de alguns expedientes que, na sequência, tentar-se-á demonstrar, e que se relacionam com os textos de João Melo, anteriormente trabalhados, e com outro que será visto mais adiante.

Desde o começo do filme, embora não haja um narrador, na relação entre imagens e depoimentos, vão sendo fornecidas pistas de que os realizadores querem chamar a atenção para as contradições daquela sociedade. O termo que Ondjaki usa, não no filme, mas em entrevista, não é contradição. Sem fazer uma relação com o documentário, apenas comentando os hábitos linguísticos em Luanda sobre um certo jogo de palavras que se chama de “estiga”, Ondjaki tenta esclarecê-lo: “é uma coisa muito difícil de explicar – estigas são um jogo de ofensas, é mais praticado entre as crianças; e também, às vezes, no discurso oficial. É interessante porque são incorporadas depois pelo lado político. O locutor do rádio já a incorpora. É uma vivência natural” (ONDJAKI apud CRUZ, 2012, p. 251).

Num outro momento, enquanto imagens com garotos treinando futebol são exibidas, ouve-se a narração de um discurso na rádio parabenizando os vencedores do campeonato africano de basquete daquele ano. Quem faz a congratulação na rádio é o governador da província de Luanda. Além de parabenizar os jogadores de basquete, ele faz um apelo para o “sentimento de angolanidade e de irmandade que é preciso caminhar como um só povo e uma só nação para os próximos desafios sócio-políticos”. Nesse momento, há uma tomada em plano médio, em que aparece a figura de um garoto, ao que parece pensativo, em cujo cenário, ao fundo, exibe-se uma propaganda da Coca-cola. Durante o discurso do governador da província, entretanto, em nenhum momento mostra-se qualquer imagem de basquete, apenas futebol.

Essa contradição (entre discurso e imagem), aparentemente uma estiga, que seria uma provocação que se encerra nela mesma, sem consequências no sentido de ao menos trazer algum desconforto para os representantes dos poderes instituídos, aponta para uma crítica, se se elabora o seguinte raciocínio, hipoteticamente, claro: o sujeito que fala na rádio, não a pessoa, mas o poder que representa, profere um discurso que ou não corresponde à realidade ou, embora faça apelo ao povo para o sentimento de irmandade, talvez não haja empenho institucional na mesma direção da invocação. Apresentar uma imagem que contradissesse o discurso oficial no mesmo

¹⁹ Nem sempre isso acontece. A seleção de imagens de crianças amontoadas nos musseques, nitidamente com infraestrutura inadequada; de crianças deixadas sozinhas em casas, porque os pais precisam trabalhar; ou de meninos que, em idade escolar, estão trabalhando, enunciam um julgamento de valor intrinsecamente crítico.

momento do seu pronunciamento tornaria a crítica explícita e direta²⁰, o que certamente poderia ser feito. Os realizadores do filme, entretanto, optaram por outro caminho: apresentar uma provocação, a estiga, mas a contradição propriamente será evidenciada em outro momento, através de outra imagem ou de outro interveniente. Por exemplo, ao se colocar lado a lado o pronunciamento do governador e a fala da irmã Domingas, que também se relaciona com os textos de João Melo, a contradição se emerge. A religiosa diz:

há uma coisa que nos preocupa. Quem está agora a ser violento são crianças entre 13 e 15 anos. Não sei se por causa da guerra, mas as crianças estão mesmo violentas. Elas agora lutam com cacos de garrafas, mesmo entre elas. Elas dizem ‘vou te matar’ e matam mesmo. Até nas escolas há um clima de medo agora (ONDJAKI e KILUANJE LIBERDADE, 2006).

Ou seja, que sentimento de irmandade é esse, proferido pelo discurso oficial, se o mesmo poder institucional não consegue viabilizar segurança às próprias crianças, uma vez que o medo está instalado até nas escolas? É de se convir que esse tipo de problema social pode decorrer das mais variadas causas, inclusive como resquícios da guerra, como a irmã Domingas sugere (apesar de a justificativa ser pouco convincente, aliás, a própria interveniente apontou causas mais concretas para o problema em outro momento), que um sentimento abstrato de irmandade pouco ajudaria a resolver. Sobre a fala da irmã Domingas, Ondjaki esclareceu que a proposta de manter a fala da freira foi do Kiluanje:

aquela frase da irmã Domingas a dizer que as crianças estão muito violentas, partem uma garrafa e matam-se uma a outra [...] Ela quis dizer isso, tudo bem, mas passa uma impressão que não é real! As crianças não andam nas escolas, todas a matar-se umas às outras com cacos de garrafas! Ela pode ter visto isto, pois mora num bairro muito complicado. Mas mesmo no bairro dela, eu não acredito que todos os dias haja crianças feridas. Esta frase eu tiraria, mas tenho que respeitar que são duas pessoas a fazer o filme, não é? (ONDJAKI apud CRUZ, 2012, p. 254).

²⁰ Seria legítimo o questionamento: que tipo de irmandade uma empresa como a Coca-cola poderia propor a nações periféricas como Angola? Sim, há aí uma contradição, mas que precisaria de explicações que fogem ao escopo deste trabalho.

Esse poderia ser considerado um exemplo do que explica Cristina Melo sobre a convenção de o documentarista não construir personagens. A opção por não retirá-la no processo de montagem esclarece também o que a pesquisadora brasileira fala sobre a liberdade que o documentarista tem em relação a outros gêneros.

Num outro momento, aparece uma série de imagens, com crianças e adolescentes, em idade escolar, trabalhando na informalidade. Logo após esse encadeamento de imagens, mostra-se a base de um monumento com a imagem de uma mãe segurando uma criança, que tem nas mãos uma bandeira do país. Tanto a criança quanto a mãe parecem felizes. Embora a imagem não mostre o monumento, na verdade, trata-se da estátua de Agostinho Neto, que fica na Praça da Independência. Na sequência, corta-se para um close na bandeira. Há nitidamente uma outra contradição sendo evidenciada, porque, no centro da bandeira, há uma roda dentada, simbolizando a indústria, e uma catana, simbolizando o campo, que remetem ao conjunto de trabalhadores, mas as imagens mostram crianças trabalhando na informalidade.

Num outro trecho do filme, Joel Dorivaldo, motorista de táxi, fala do trânsito:

É muito complicado para quem está no volante. Depois os clientes não entendem e mandam parar em sítios impróprios. Às vezes é uma desordem organizada, o que se procura fazer. Quando a pessoa está trabalhando, está com o coração na mão. A maior parte dos carros que existem aqui em Luanda não têm licença. Então, quando se está trabalhando, o receio é que apareça um polícia (ONDJAKI e Kiluaje Liberdade, 2006).

Em seguida, em plano geral, exibe-se a imagem de uma confusão no trânsito, com pedestres e vans, e um certo carro na contramão. Essa imagem será comentada mais adiante, depois da abordagem resumida do conto “O celular”, de João Melo (2004), da coletânea de contos *The serial killer*. A estrutura compositiva dessa narrativa difere-se bastante dos dois contos analisados anteriormente. Narrada em terceira pessoa, não há supressão de pontos nem de parágrafos, embora permaneça a linguagem nua, despida de conotação poética. Apresenta humor e ironia. A personagem em destaque é a Chiquinha Setenta. A moça pega um táxi disposta a receber quinhentos dólares de uma mulata do Uíge que lhe devia por ter comprado roupas que ela havia trazido do Rio de Janeiro. O motivo da cobrança e da necessidade alegada era que Chiquinha Setenta havia comprado celular de um vizinho e precisava lhe pagar.

No interior do veículo, em direção à residência da sua devedora, Chiquinha apalpa a bolsa discretamente para verificar se o aparelho continuava lá. Juntamente com ela, no automóvel, havia: “uma quitandeira com uma bacia cheia de quiabos e jimboa²¹, uma estudante de nariz empinado e de cabelos desfrisados, mas de cujas axilas se soltava, irremediavelmente, uma catinga ferocíssima, e um albino com uma espécie de escamas na cara, enquanto um polícia, colocado mesmo atrás dela, mexia nervosamente as mãos inclinando-se, a cada solavanco do carro, sobre o pescoço dela” (MELO, 2004, p. 16). Conforme o narrador, Chiquinha faz um balanço sumário mentalmente da própria vida, para não ter que pensar naquela situação desconfortável:

Eu já não tenho cabaço desde 1970! É por isso que toda a gente me conhece como Chiquinha Setenta... Nasci em Benguela, na Baía Farta, mas já estou em Luanda desde criança. Vivi primeiro com uns tios, mas depois resolvi cair na vida ... Conheci muitos homens, fiz vários abortos²², mas nunca me casei. Tenho dois filhos e nem eu sei quem são os pais deles, mas que importância tem isso? [...] Agora sou uma mulher de negócios! Viajo para o Brasil, África do Sul e Namíbia e compro lá roupas e outras mercadorias para revender em Luanda e não só... (MELO, 2004, p. 16).

Quando decide telefonar para os filhos, porque, ao sair de casa, os deixará dormindo, Chiquinha teve uma surpresa: “Auiué! Aiué! O meu celular! Quem é que roubou o meu celular?! Me roubaram o celular!... Xé, condutor, pára, pára! pára esta merda, porra!” (MELO, 2004, p. 17). Olhou para o albino, gritando: “Xé, seu albino da tuge²³! Onde está o meu celular?” (MELO, 2004, p. 18).

Apesar da intervenção do polícia, a confusão já estava armada. A quitandeira agarrara o albino e a estudante havia sido espalmada contra uma das laterais internas do carro. Chiquinha continuava a gritar. O polícia quis descer do táxi para melhor controlar a situação, mas as portas estavam travadas. Diante das circunstâncias, tenta resolver a situação ali mesmo, questionando Chiquinha: “A dona tinha mesmo um celular? Ou só esta a querer arranjar confusão com os outros passageiros? E porque que escolheu logo, logo um albino? Isso é discriminação! Segundo a constituição...” (MELO, 2004, p. 19). Chiquinha irrita-se com os questionamentos do polícia

²¹ Erva comestível, usada normalmente para condimentar o funje.

²² Como se percebe, há pontos de contato entre Chiquinha Setenta e a personagem de “O feto”.

²³ Merda.

que coloca em dúvida a sua queixa²⁴: “Seu filho da puta! [...] Você pensa que eu não tenho dinheiro para comprar um celular? [...] Prende masé esse albino de merda, foi ele mesmo que roubou o celular!” (MELO, 2004, p. 19).

Como se nota, se *Oxalá cresçam as pitangas* mostra uma certa desordem no trânsito angolano, “O celular” faz o mesmo movimento, mas a partir do interior de um táxi: “o condutor [...] ultrapassou duas filas de carros e, logo a seguir, embicou bruscamente para a direita, acelerando resolutamente, enquanto, no interior da viatura, a estudante de cabelos desfrisados e catinga agressiva soltava uns gritinhos histéricos” (MELO, 2004, p. 17). A pergunta que se pode fazer é: onde está a contradição que João Melo pretende evidenciar e que se relaciona com a contradição do veículo que anda na contramão, como mostrado no filme de Ondjaki e Kiluanje Liberdade? Em *Oxalá cresçam as pitangas*, o carro que se movimenta em direção contrária ao fluxo do trânsito é da polícia. Em “O celular”, o ladrão é o próprio policial. Dito de outro modo, nos dois exemplos, as instituições estão fora de lugar.

Para Inocência Mata, a nação tem que ser pensada como “uma entidade com fissuras e tensões em que a homogeneidade idealizada teria que ser submersa numa realidade feita de impasses e descompassos; e que, em vez de nacionalidade, a instância do país moderno deveria ser *cidadania* (MATA, 1993, p. 92, grifo nosso). Portanto, cidadania é o termo chave para a pesquisadora santomense, que, segundo ela, “começa a insinuar-se para resgatar o seu lugar no discurso sobre a identidade” (MATA, 1993, p. 94). Entende-se aqui que, tanto o texto literário de João Melo quanto o documentário cinematográfico de Ondjaki e Kiluanje conformam o discurso sobre identidades, a partir de reivindicações de cidadania, manifestadas nos seus artefatos culturais através da representação da realidade, em suas patentes contradições, e que este trabalho tentou evidenciar.

REFERÊNCIAS

²⁴ Claro está que esse conto pode ser abordado também pela perspectiva das desigualdades de gênero, uma vez que o policial, em vez de prestar auxílio à queixosa, a vítima, parece, através da dúvida levantada, colocá-la sob suspeita. Na realidade, a atitude do policial tem outras intenções subjacentes. De qualquer modo, a quitandeira demonstra solidariedade de gênero (ou cumplicidade no preconceito racial, de onde desponta outro tema que poderia ser abordado), ao agarrar o albino para Chiquinha Setenta. Para os fins a que se propõe este trabalho, entretanto, interessam apenas a confusão no interior do veículo em movimento e o desfecho da narrativa.

ASSIS, Joaquim. Práticas sociais e políticas das ONGs em Angola. Metodologias e relações de poder. O caso da ADRA e da Visão Mundial. **Revista Brasileira de Estudos Africanos**. Vol. 1, n. 1, p. 168-188, Jan./Jun. 2016. Disponível em: <<http://www.seer.ufrgs.br/index.php/rbea/index>>. e-ISSN 2448-3923. ISSN 2448-3907.

BOSI, Alfredo. **O conto brasileiro contemporâneo**. São Paulo: Cultrix, 1977.

CANDIDO, Antonio. **A educação pela noite e outros ensaios**. São Paulo: Ática, 1989.

CRUZ, Paula Faccini de Bastos. Caminhos do cinema angolano: uma análise crítica das principais obras sobre produção cinematográfica de Angola. Anais do XI Encontro Regional de História da ANPUH-RIO. ISBN 978-85-65957-00-7.

_____. Oxalá cresçam pitangas: o documentário na história do cinema em Angola. **Revista Transversos. "Dossiê: Áfricas: História, Literatura e Pensamento Social"**. Rio de Janeiro, Vol. 06, nº. 06, pp. 08-35, Ano 03. mar. 2016. Disponível em: <<http://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/transversos>>. ISSN 2179-7528. DOI: 10.12957/transversos.2016.22075.

MATA, Inocência. **História e ficção na literatura angolana: o caso de Pepetela**. Lisboa: Colibri, 1993.

MELO, Cristina Teixeira Vieira de. O documentário como gênero audiovisual. **Comunicação e Informação**. Vol. 5, n. 1/2, p. 25-40, Jan./Dez. 2002. Disponível em: <<https://revistas.ufg.br/ci/>>. ISSN 1415-5842.

MELO, João. **Filhos da pátria**. Rio de Janeiro: Record, 2001.

_____. **The serial killer e outros contos risíveis ou talvez não**. Lisboa: Editorial Caminho, 2004.

MENEZES, Solival. **Mamma Angola: sociedade e economia de um país nascente**. São Paulo: Edusp, 2000.

ONDJAKI. **Oxalá cresçam pitangas**. Disponível em: <www.kazukuta.com/ondjaki/pitangas>. Acesso em 20 abr. 2017.

PENAFRIA, Manuela. **O ponto de vista no documentário**. Universidade da Beira Interior, 2001.

SARAMAGO, José. **Levantado do chão**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1993.

SEIXO, Maria Alzira. **Lugares da ficção em José Saramago**. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1999.

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