

**“O FATO COMPLETO DE LUCAS MATESSO, DE LUANDINO VIEIRA E
MONANGAMBÉ, DE SARAH MALDOROR: LINGUAGEM, TRADUÇÃO
INTERSEMIÓTICA E RESISTÊNCIA**

Francisco Ewerton Almeida dos Santos (UFPA)

Joel Cardoso (UFPA)

Este texto visa investigar, comparativamente, cinema e literatura africanos, mais especificamente angolanos, no período das lutas pela descolonização do país. O foco do trabalho será o trânsito intersemiótico entre o filme *Monangambé* (1968), dirigido pela cineasta Sarah Maldoror (1939), e o conto que adapta, “O fato completo de Lucas Matesso” (VIEIRA, 2006) do escritor angolano José Luandino Vieira (1935).

Ambos, escritor e cineasta, tiveram papel ativo no período das lutas pela descolonização de Angola, sendo integrantes do MPLA (Movimento Para a Libertação de Angola). Luandino Vieira foi preso pela PIDE, órgão de repressão da ditadura salazarista, em 1958 e em 1961, passou quatorze anos na cadeia, acusado de ser “terrorista” (termo utilizado pelo discurso colonial para designar ativistas combatentes do colonialismo), e escreveu lá grande parte de sua obra. Sarah Maldoror, por sua vez, iniciou-se nas lutas pela independência das colônias africanas no período em que estudou cinema na URSS, entre 1961 e 1962, onde conheceu o poeta Mário Pinto de Andrade (1928-90), um dos fundadores da MPLA, de quem foi companheira. Percebemos, portanto, as similitudes entre as vidas destes autores, marcadas pelas mesmas lutas políticas, sociais e contingências históricas.

Não obstante, a narrativa aqui abordada, escrita durante o período em que Luandino Vieira estava preso, representa este momento histórico e reflete a experiência carcerária, que qualquer angolano suspeito de envolvimento no combate ao colonialismo poderia viver na época.

Em “o fato completo de Lucas Matesso”, o protagonista, cujo nome dá título à narrativa, recebe a visita da esposa, a qual lhe sussurra que na próxima visita lhe trará “o fato completo”. Tal segredo é ouvido pelo guarda prisional Artur, que o transmite para o chefe Reis. Acreditando ser o fato completo uma roupa, o chefe passa a alimentar a ideia de que algum bilhete viria escondido nos bolsos, com informações que enfim atestariam as conexões do prisioneiro com outros terroristas, bem como denunciariam os companheiros que Lucas Matesso há muito vinha protegendo com seu silêncio, apesar das seguidas torturas.

Simulando benevolência, o chefe Reis sadicamente inicia a tortura ao prisioneiro, deixando-o, primeiramente, dois dias sem comida. Quando chega a sexta-feira, dia de visita, enfim a esposa de Lucas traz sua roupa e uma panela de comida. Após revistarem toda a roupa do prisioneiro, sem nada encontrar, torturam-no impiedosamente até quase matá-lo, perguntando pelo bilhete, o qual Lucas Matesso afirma desconhecer. Quando retorna à cela, encontra, além de sua roupa limpa espalhada pelo chão, a panela de comida trazida pela esposa.

Essa comida de feijão de azeite-palma com peixe de azeite-palma, a banana e tudo, que toda a gente nos musseques tem só a mania de chamar de “fato completo”. A gargalhada grande como as chuvas de Abril engrossando mais os rios cantou na garganta dele, encheu a cela de alegria, fugiu no postigo, pelos arames da rede, entrou maluca nos gabinetes onde os irmãos aguentavam as pancadas e torturas, calou os pássaros no jardim e, com um salto, voou por cima dos muros da prisão, correndo livre pelas areias de todos os musseques da nossa terra de Luanda. (VIEIRA, 2006 p. 57).

O trecho acima, além de dar conta do final da narrativa, evidencia uma característica fundamental na literatura de Luandino Vieira: sua linguagem inventiva, frequentemente comparada à de João Guimarães Rosa.

Em *O conto brasileiro contemporâneo* (1997), Alfredo Bosi diferencia o diálogo que o escritor mineiro estabelece com o sertão de outros “regionalistas” que o precederam. No século XIX, com os primeiros românticos, e depois deles, os realistas, a distância entre o narrador e os personagens sertanejos era mediada pela linguagem: “a dominante, trazida pelo narrador culto, e a dominada, que se reduz a matéria passiva, pitoresca, pseudofolclórica” (BOSI, 1997, p. 11). Mesmo os modernistas de 30, cujo regionalismo é, segundo o autor, lúcido e crítico, mantêm a necessidade de dialogar com a cultura dominante.

Guimarães Rosa parece cessar esse diálogo rompendo com a distância que separa narrador de personagens, unificando-os em uma linguagem mitopoética: “Não se

trata de uma simples volta ao vocabulário arcaico ou à frase coloquial sertaneja (...); trata-se de estender os princípios criadores da língua mitopoética a todo o tecido narrativo” (BOSI, 1997, p. 12-13).

Da mesma forma, Luandino Vieira se diferencia de seus antecessores por meio da linguagem. Entre o final da década de 50 e o início da seguinte do século XX, quando desponta como escritor, Castro Soromenho, de dicção neorrealista, era o maior destaque da ficção angolana, e ainda que sua produção apresentasse uma ideologia marxista e representasse a angústia do viver na colônia com um olhar crítico, ainda era uma visão “de cima”, da cultura dominante, cujo narrador apresentava uma linguagem neutra e distanciada de seus personagens das classes subalternas.

A relação entre linguagem e dominação colonial é deslindada por Flávia Arruda Rodrigues (2009), ao demonstrar que a representação da fala do negro angolano na literatura colonial de um Artur Ferreira da Costa, ou mesmo de um Castro Soromenho, era uma versão portuguesa do que Frantz Fanon chamou de *petit-nègre*: “um branco dirigindo-se a um negro, comporta-se exatamente como um adulto com um menino, usa mímica, fala sussurrando, cheio de gentilezas e amabilidades artificiosas” (FANON, 2008, p. 44), isto é, uma forma de estigmatizá-lo, primitivizá-lo, enfim, diminuí-lo, ainda que “sem intenção”.

Já Luandino Vieira, para Arruda, reproduz o português falado pelo sujeito angolano de forma “carinhosa e solidária”, tendo em vista que usa “a inflexão angolana do português no seu texto narrativo (contribuindo, inclusive, para a fixação, sedimentação e legitimação de um registro fonético e gráfico tipicamente angolanos)” (ARRUDA, 2009, p. 7).

Gustavo Rückert (2012), sobre esse aspecto, afirma:

Tendo como foco sempre o cotidiano dos musseques, o que Luandino Vieira faz é justamente uma representação da linguagem e dos discursos dos moradores dessas áreas. A linguagem empregada por Luandino Vieira é largamente apontada pelos críticos como a grande contribuição desse autor à literatura angolana. Do estilo praticamente neutro dos narradores do neo realismo, evolui-se para uma construção de linguagem que representa – e cria – essa noção de hibridação. O português é falado nos musseques – devido ao processo de superposição cultural. No entanto, é um português alterado na fonética, na morfossintaxe e no léxico devido à convivência com o kimbundo. É essa linguagem viva, falada por esses personagens populares em seu cotidiano, que é a matéria da palavra do narrador da novela, alterando na ortografia, na morfossintaxe e no léxico um padrão de escrita muito baseado no português europeu. (RÜCKERT, 2012, p. 40)

No excerto acima, chama a atenção o conceito de hibridação que o autor atribui a linguagem literária de Luandino Vieira. Uma mistura do português, língua oficial da colônia, com o quimbundo, presente não só no plano léxico-morfológico, mas na própria estrutura das frases, como é evidenciado no trecho “que toda a gente nos musseques tem só a mania de chamar de ‘fato completo’” (VIEIRA, 1962, p. 57. Grifo nosso). Para Rückert, na esteira de Ana Mafalda Leite (1998), esse hibridismo linguístico opera uma subversão da língua do colonizador, demarcando a resistência dentro do próprio sistema semiótico do opressor, além de apresentar o ponto de vista, a voz e o discurso das camadas subalternas da sociedade.

Até aqui, no entanto, Rückert, como Flávia Rodrigues, parece insistir em uma ideia de “reprodução” do português falado nos musseques, em vez de recriação poética. Só mais adiante em seu artigo, ao tratar da relação entre oralidade e escrita no texto literário de Luandino Vieira, é que o pesquisador vai introduzir a noção de transcrição da língua oral popular angolana para uma escrita literária singular e criativa, ou, segundo Maria Inês de Almeida e Sônia Queiroz (2004), transCriação, que é a tradução de uma modalidade para outra, ou seja, trânsito intersemiótico, que não busca reprodução literal do original, mas sua recriação em um texto novo e original.

É assim que compreendemos que a linguagem de Luandino Vieira não é nem o português canônico europeu, nem o português misturado com quimbundo, falado nos musseques angolanos, mas uma amálgama dessas coisas que gera uma língua poética única. Como diz Rita Chaves (1999, p. 159), essa depuração da linguagem “consegue abstrair a circunstância imediata dos domínios do cotidiano para convertê-la em material estético”.

Assim, a subversão dos nexos da sintaxe tradicional, além de uma forma de apropriação da língua do outro, do colonizador, como forma de resistência e afirmação, é também uma maneira de responder ao “desconcerto dos tempos”, às situações extremas vividas no período em questão, produzindo o que Bosi, referindo-se a Guimarães Rosa, chamou de “semântica do insólito”. O registro popular é retirado do seu cotidiano e transmutado em linguagem poética; as situações apresentadas possuem força e singularidade em sua carga liminar do humanamente suportável. Aqui, cabem algumas exemplificações retiradas do texto de Luandino Vieira:

E afastou-se com o passinho miúdo e aos saltinhos como rato, os olhos outra vez encolhidos de alegria, as mãos fazendo festas no queixo, sonhando com esse dia de manhã em que ele ia mas é fazer um fato completo a chicote a esse sacana do Lucas João Matesso, da cela 16. (VIEIRA, 2006, p. 49-50)

Mas o que espantava ainda mais, agora que olhava no tecto onde passeava a osga à procura de mosquitos, era essa pergunta que lhe tinha deixado baralhado, já mesmo o guarda tinha aberto a porta do corredor. Chefe Reis estava ainda atrás dele a pensar e, assim à-toa, rápido, até custou-lhe a perceber as palavras, perguntou:

— Ouve lá? Mandaste vir hoje o teu fato?

Olhou-lhe bem nos olhos, outra vez aquele sorriso mau, de cobra, e, mesmo sem Lucas Matesso falar nada, virou-lhe as costas e adiantou ir embora. (VIEIRA, 2006, p. 51)

A cabeça estava quente de pensar, cada vez mesmo era fome, o matabicho não tinham-lhe dado, percebia bem era mentira do chefe, estava só a querer lhe desanimar nesse dia. O corpo ficou pequeno de frio, o medo lhe correu ainda no sangue quando pensou talvez mesmo estava-se a?? preparar para lhe deixar morto com as pancadas. Medroso não era, mas, cada vez que sentia o chicote de cavalo marinho na pele, cortava-lhe mesmo lá dentro. (VIEIRA, 2006, p. 51-52)

Aqui, podemos perceber, primeiramente, a presença do “narrador cúmplice”, de que fala Rita Chaves, isto é, um narrador que, apesar da terceira pessoa, aproxima-se do universo narrado e do personagem focalizador a ponto de fundirem-se seus discursos. Essa técnica do discurso indireto livre é fortalecida pela proximidade da linguagem, que não distingue narrador de personagem: “ele ia mais era fazer um fato completo a chicote a esse sacana”, “virou-lhe as costas e adiantou ir embora”, “talvez mesmo estava-se preparar para lhe deixar morto com as pancadas”.

Neste ponto, adentramos na reflexão acerca da transmutação deste texto operada por Sarah Maldoror com um questionamento: como transpor para a tela do cinema os aspectos elencados até aqui, tão próprios da linguagem literária, como a subversão linguística e o posicionamento do narrador?

Linda Hutcheon (2013), em sua teoria da adaptação, utiliza o termo “modos de engajamento” para referir-se ao tipo de interação entre as diferentes mídias e seus receptores. Assim, a literatura estaria para o “contar”, e o cinema para o “mostrar”. Para a estudiosa canadense, na passagem de um para o outro

a adaptação performativa deve dramatizar a descrição e a narração; além disso, os pensamentos representados devem ser transcodificados pela fala, ações, sons e imagens visuais. Conflitos e diferenças ideológicas entre os personagens devem tornar-se visíveis e audíveis

(...). No processo de dramatização, há, inevitavelmente certa reenfatização e refocalização de temas, personagens e enredo. (HUTCHEON, 2013, p. 69).

Podemos buscar no conceito de “semântica do insólito” compreender os tropos de linguagem utilizados pela cineasta para operar as transformações pontadas na citação de Hutcheon. Entendendo aqui insólito como aquilo que se opõe ao cotidiano habitual, percebemos sua presença na sintaxe e morfologia inventivas, na constituição do texto carregado de metáforas, como a constante comparação do chefe Reis com animais “maus” ou “traíçoeiros”, como o rato e a cobra, ou a sugestão presente nos trechos “o corpo ficou pequeno de frio, o medo lhe correu ainda no sangue (...)cada vez que sentia o chicote de cavalomarinho na pele, cortava-lhe mesmo lá dentro”, e por fim, na própria situação extrema de fome, espancamento e solidão vivida por Lucas Matesso.

Sarah Maldoror mantém o núcleo do enredo de Luandino Vieira: seu filme inicia com um caminhão transportando prisioneiros, cena sucedida pela visita da esposa a Mateus (protagonista da película), supervisionada pelo guarda, durante a qual este último ouve acerca do “fato completo”.

No entanto, quando se depara com elementos “intraduzíveis” da linguagem literária, a cineasta lança mão da inventividade para recriá-los, inserindo cenas que, apesar de não presentes no conto traduzem-no, interpretam-no, tornando a relação entre as obras mais instigante.

Uma delas é a cena em Mateus, faminto e solitário, conversa com um lagarto, que está do lado da sua cela pelas grades. O personagem diz:

- Tens fome, lagarto? Tu também tens fome? Como me vês? Como um animal. Uma grande besta negra que tem fome como tu. Deviam ter me dado dois pães. Dois pães... o homem com o sorriso de rato me prometeu. Dois pães para que contes tudo. Só é pão, lagarto. O que não conseguem com o chicote e a tortura, creem poder obter com a fome, lagarto. (MALDOROR, 1968).

No conto, há uma referência ao lagarto, no trecho “agora que olhava no tecto onde passeava a osga à procura de mosquitos”, justamente no ponto da narrativa em que se insere a cena do filme. Neste, ela é basilar. Primeiramente dá conta, por meio da fala e da imagem, de elementos narrativos importantes, que, no conto, vêm à tona por meio do discurso indireto livre, como sofrimento da fome, o olhar do personagem sobre o chefe Reis e sua expressão sádica e traiçoeira (metaforizada na comparação com animais, como o rato) e a resistência à tortura em defesa dos companheiros de causa se

apresentam no filme por meio desse “falso diálogo” que traduz a técnica literária do monólogo interior, e insere-se na película para expressar a introspecção de Mateus e, segundo a própria cineasta, metaforizar a solidão total (cf. PIÇARRA, in ANTÔNIO; PIÇARRA (Orgs.) 2014).

A cineasta recorre também ao insólito audiovisual, a conversa entre um homem e um animal, para representar a situação limite vivida pelo personagem, chegando a ameaçar sua sanidade.

No fim do filme Maldoror opta por mais uma mudança narrativa. Como vimos acima, no fim do conto, ao perceber que toda a situação ocorrida foi fruto do desconhecimento por parte dos policiais do que seria o “fato completo” para os habitantes dos musseques de Angola, Lucas Matesso emite uma sonora gargalhada. Essa gargalhada simboliza uma vitória final, é uma força libertadora: “A grande gargalhada de Lucas Matesso rehumaniza o sujeito objetificado pelo colonialismo português” (CARRASCOSA, 2005, p. 9).

No filme, Mateus é mantido como uma estátua até que seu corpo entra em colapso. Seu corpo quebrado se contorce pela dor, acompanhando o ritmo frenético do jazz do Art Ensemble de Chicago, que serve como trilha sonora do filme. Nesta cena, mais uma vez, o insólito se apresenta, através da imagem-som que rompe com a normalidade tanto quanto a gargalhada emitida pelo prisioneiro torturado e sem perspectiva de liberdade do conto.

Para Piçarra (2014), “o jazz *avant-garde* do Art Ensemble de Chicago é dilacerante, potenciando a perturbação e as sensações de claustrofobia e desespero criadas por Maldoror”. Mais adiante, a autora afirma: “Maldoror traduz em imagens cinematográficas o diálogo entre a militância e a arte ‘imaginando’ através das palavras de Luandino e usando o jazz como grito libertário.” (PIÇARRA, 2014).

Entendendo que, como afirma Hutcheon (2013) a trilha sonora de um filme acentua e direciona certas emoções, o jazz caótico e cacofônico de *Monagambé*, se por um lado reforça a agonia física e mental que se abate sobre o personagem, por outro, ecoa como o grito furioso que funciona como um dos substitutos da gargalhada do conto.

Segundo Carrascosa (2016), um dos traços do *phármakon* afrodiaspórico que permanece ativo nos textos culturais negros da diáspora é “a síncopa musical – que aparece no blues, samba, jazz, reggae, dub, rap – um tempo intervalar que solicita o

corpo para o movimento e a ação, liberando-o da repressão moral e subjugação laborativa” (CARRASCOSA, 2016, p.68).

Essa afirmativa reforça nossa leitura do jazz como grito de resistência e insere, aqui, a relação da sincopa musical com o corpo. A liberdade resistente que o sujeito encontra na sonora gargalhada do conto transforma-se, também, no movimento frenético do corpo do prisioneiro ao som do jazz, que por essa via, liberta-se simbolicamente da repressão e subjugação.

Referências

BOSI, Alfredo. “Situações e Formas do Conto Brasileiro Contemporâneo”, In: BOSI (Org.) *O conto brasileiro contemporâneo*. São Paulo: Cultrix. 1997).

CARRASCOSA, Denise. “Traduzindo no Atlântico Negro: por uma práxis teórico-política de tradução entre literaturas afrodiaspóricas”. *Cadernos de Literatura em Tradução*, n. 16, p. 63-71.

CARRASCOSA, Denise. “A Grande Gargalhada de Lucas Matesso: leitura do corpo torturado em uma narrativa angolana do pré-75”. *Revista Gatilho*, v. 3, p. 1-13, 2006.

CHAVES, Rita. *A formação do Romance Angolano*. São Paulo: Via Atlântica. 1999.

FANON, Frantz. *Pele negra, máscaras brancas*. Tradução de Renato da Silveira Salvador: EDUFBA, 2008.

HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da adaptação*. Tradução de André Cechinel. Florianópolis: Ed. UFSC, 2013.

MALDOROR, Sarah. *Monangambé* (1968, 35 mm, pb, 17 mn.).

PIÇARRA, Maria do Carmo, ANTÓNIO, Jorge (ORG.). *Angola, o nascimento de uma nação. Vol. 2 O cinema da libertação*. Lisboa: Guerra & Paz, 2014.

RODRIGUES, Flavia Arruda. “A voz e o lugar do negro e do mestiço angolanos nos romances *Viragem*, *A vida verdadeira de Domingos Xavier* e *A gloriosa família: o tempo dos flamengos*”. *Revista Darandina*. Vol. 1, n.2. p. 1-15.

RÜCKERT, Gustavo Henrique. “TRANSCRIANDO O(S) PONTO(S) DE VISTA DO MUSSEQUE: A(S) VIDA(S) VERDADEIRA(S) DE DOMINGOS DE XAVIER”.

Revista Boitatá. n. 13 (jan-jul 2012). p. 35-47.

VIEIRA, José Luandino. *Vidas Novas*. Luanda: Editorial Nzila, 2006.