



UNIVERSIDADE
CATÓLICA
PORTUGUESA

ADAPTAÇÃO TEXTUAL PARA GUIÃO DE CURTA-
METRAGEM DO CONTO 'O HOMEM QUE PLANTAVA AVES'
(BASEADO NA TRADIÇÃO ORAL ANGOLANA)

Projeto apresentado à Universidade Católica Portuguesa para
obtenção do grau de mestre em Ciências da Comunicação,
especialização em Comunicação, Marketing e Publicidade

Por

Daniel Gociante Patissa
132222063

Faculdade de Ciências Humanas

Setembro 2024



UNIVERSIDADE CATÓLICA PORTUGUESA

ADAPTAÇÃO TEXTUAL PARA GUIÃO DE CURTA-
METRAGEM DO CONTO 'O HOMEM QUE PLANTAVA AVES'
(BASEADO NA TRADIÇÃO ORAL ANGOLANA)

Projeto apresentado à Universidade Católica Portuguesa para
obtenção do grau de mestre em Ciências da Comunicação,
especialização em Comunicação, Marketing e Publicidade

Por

Daniel Gociante Patissa
132222063

Faculdade de Ciências Humanas

Sob orientação de Prof.^a Doutora Catarina Duff Burnay

Setembro 2024

RESUMO

A presente pesquisa pretende constituir a sustentação argumentativa do Projeto de adaptação textual para guião de curta-metragem a partir do conto intitulado ‘*O Homem Que Plantava Aves*’, de autoria própria e baseado na tradição oral angolana, estando composto por duas partes centrais.

A Parte I é dedicada à revisão da literatura, onde se discute a **função da memória na articulação do legado oral**, no ponto 1. Esta secção está subdividida em três subpontos, o primeiro dos quais se debruça sobre **os traços representativos da tradição oral na literatura angolana**, o segundo sobre **memórias da ficção na Televisão Pública de Angola**, sob o prisma do audiovisual e tradição oral, sendo que o terceiro e último subponto explora os **fatores que influenciam o guião** como instrumento de adaptação de linguagens.

A Parte II foca-se na vertente empírica do projeto, partindo pela descrição dos **parâmetros de metodologia de investigação adotados**, incluindo breves notas do processo de reescrita por parte do autor do conto e do guião.

Palavras-Chave: *tradição oral, Umbundu, Gociante Patissa, curta-metragem, guião, Angola, Benguela, o homem que plantava aves*

ABSTRACT

This research is intended to provide the argumentative support for the textual adaptation project Adaptation for a Short Film Script from The Short Story entitled '*The Man Who Planted Birds*', which is based On Angolan Oral Tradition, and consists of two central parts.

Part I is dedicated to the literature review, discussing **the role of memory in articulating the oral legacy**, point #1. This section is subdivided into three sub-sections, the first focusing on the **representative features of the oral tradition in Angolan literature**, and the second **on memories of fiction on Angola's Public Television**, from the standpoint of **audiovisual and oral tradition**. The third and final sub-section explores the **factors affecting the script** as an instrument of language adaptation.

Part II focuses on the empirical side of the project, starting from a description of the **parameters of the research methodology** adopted, including **brief notes on the rewriting process** by the author of the short story and the script.

Keywords: *Oral tradition, Umbundu, Gociante Patissa, short film, script, Angola, Benguela, the man who planted birds*

AGRADECIMENTOS

“Vomelã munli anyahã” – há encruzilhadas na boca (aforismo Umbundu)

Da lista que creio maior que a minha altura de pessoas a quem a gratidão é devida, destaco o Dr. Gerson Henda dos Santos, pela sua sensibilidade humana na gestão de quadros e apadrinhamento da licença para cá vir frequentar o curso de Mestrado.

Aos colegas de trabalho, em especial o Erikson Xavier e o Hendrick Bumba, gratidão extensiva ao kota Bernardo Bumba.

Gratidão às amigas Alexandra Sobral, Fernanda Bandos, aos confrades da União dos Escritores Angolanos, em especial o David Capelenguela, João Melo e Zetho Cunha Gonçalves. Ao kota Manuel Rodrigues Vaz, João Ramos, à Imelda Monteiro (Mar de Letras), Maura Francisco (Bem-vindos), Elizabeth Linn Coombs, Karen Andrae, à Nana de Carvalho.

À minha família, africanamente a abarcar toda a sorte de laços.

À Professora Catarina Duff Burnay, pelo cunho pessoal na transmissão do saber, a minha enorme gratidão, extensiva ao corpo docente do curso.

Por fim...

*“Que linda te encontres
de feias já nos bastam as palavras
Deste tempo
Contratempo
Tanta bomba
Tanto se tomba
Minha mãe”.*

ÍNDICE

RESUMO	
ABSTRACT	
AGRADECIMENTOS	
INTRODUÇÃO.....	1
PARTE I.....	3
1. A FUNÇÃO DA MEMÓRIA NA ARTICULAÇÃO DO LEGADO ORAL E DE PROCESSOS CULTURAIS	3
1.1. TRAÇOS REPRESENTATIVOS DA TRADIÇÃO ORAL NA LITERATURA ANGOLANA.....	6
1.2. AUDIOVISUAL E TRADIÇÃO ORAL: MEMÓRIAS DA FICÇÃO NA TELEVISÃO PÚBLICA DE ANGOLA	10
1.3. DA ORALIDADE À REPRESENTAÇÃO MEDIADA: FATORES QUE INFLUENCIAM O GUIÃO COMO INSTRUMENTO DE ADAPTAÇÃO DE LINGUAGENS.....	13
PARTE II.....	17
2. ADAPTAÇÃO DO CONTO ‘O HOMEM QUE PLANTAVA AVES’ PARA GUIÃO DE CURTA-METRAGEM	17
2.1. O CONTO DE PARTIDA.....	19
2.2. O GUIÃO CRIADO DA TRANSPOSIÇÃO DA LITERATURA PARA O ADIOVISUAL.....	23
CONSIDERAÇÕES FINAIS	46
BIBLIOGRAFIA.....	48

INTRODUÇÃO

Este projeto busca investigar a adaptação sob uma perspectiva individual e de guionista, que passa pelo desafio da transposição para a linguagem audiovisual (curta-metragem) do conto intitulado ‘*O Homem Que Plantava Aves*’, de autoria própria e já publicado no meio literário, que por sua vez foi desenvolvido adaptando um fragmento da tradição oral angolana, concretamente do espaço etnolinguístico Umbundu, no sul do país.

Assenta o trabalho em duas linhas de força, sendo a primeira voltada para a discussão da relevância e dos desafios que se colocam à transmissão, tratamento e preservação da tradição oral. A segunda linha de força compreende a parte prática da adaptação textual, culminando com a elaboração de uma proposta de guião de curta-metragem para ilustrar a viabilidade de transposição da narrativa referencial do presente estudo.

O termo **audiovisual** indica o processo que leva à criação e distribuição de produtos de comunicação que espelham e exercem influência sobre a vivência social à escala global, envolvendo os sentidos da visão e audição, tais como o cinema, a televisão, vídeos, rádio, jogos eletrónicos, conteúdos de multimédia e hipermédia (Abrantes, 2004).

Designa-se **tradição oral** à memória coletiva da história vivenciada, reverberando o conjunto de suas nuances e fragilidades, assim como toda a potência e vitalidade que lhe são inerentes (Ki-Zerbo, 2010; Hampaté 2010). Já o conceito de **Guião** diz respeito ao instrumento com as diretrizes de escrita voltada a projetos audiovisuais que se narram por meio de diálogos (com ou sem som), sequência de imagens numa dada estrutura dramática, na ótica do que se vai filmar (guionista/roteirista) ou na ótica de como filmar (realizador/diretor), conforme o caso (Comparato, 2009; Nogueira, 2010).

Para Campos et al., (2013), a **adaptação da literatura** populariza-se a partir da Idade Média ao Renascimento. Nessa época o processo de criação literária gravitava em torno de narrativas preexistentes, onde a recriação estética da palavra e do imaginário suplantava a questão da originalidade da obra, sendo referência proeminente o dramaturgo William de Shakespeare.

Barthes (2004) sustenta que a ciência e a literatura são indissociáveis, o que nos permite, portanto, inferir que o trabalho de adaptação de um texto literário para a linguagem cinematográfica abarca os atributos de ambas.

Um último traço une a ciência e a literatura, mas esse traço é também aquele que as separa mais certamente do que qualquer outra diferença: as duas são discursos (o que bem exprimia a ideia do *lógos* antigo), mas a linguagem que a ambas constitui, a ciência e a literatura não a assumem, ou, se preferirem, não a professam da mesma maneira (Barthes, 2004, p. 4).

Nesta conformidade, cabe acrescentar alguma contextualização a propósito da pertinência sociocultural do objecto de estudo, referindo que o processo da construção do texto literário '*O Homem que Plantava Aves*' encontra substrato no papel da família enquanto agente de socialização. Partindo de um fragmento narrado pela figura do avô paterno em finais da década de 1990, que se resumia a um conflito e respetivo desfecho moral, desencadeou-se a recriação, socorrendo-se da memória e domínio do património imaterial do grupo etnolinguístico retratado, de que Patissa (n.1978) é nativo.

Eis, pois, uma tentativa tridimensional de rememoração, tradução e adaptação, propondo-se a ser uma ponte intergeracional numa sociedade cuja esperança de vida se situa abaixo dos 62 anos (INE, 2016)¹, na expectativa de ver a ficção de tradição oral acessível a um público mais amplo, por meio da reinterpretação e dando-lhe novo significado e pertença.

Almeja-se com a pesquisa dar o aporte teórico ao projeto de fim de curso de mestrado, explorando a seguinte questão: ***Como adaptar narrativas de ficção para o audiovisual, de modo a refletirem elementos orais e performáticos da cultura angolana?***

Assim, o projeto ambiciona (1) discutir o papel da adaptação da literatura para a linguagem audiovisual como veículo de preservação e reinvenção da cultura oral e (2) elaborar um guião de curta-metragem que seja capaz de captar a essência do conto '*O Homem que plantava aves*' e que venha a ser disponibilizado a quem a sua rodagem possa interessar.

¹ De acordo com o relatório do censo populacional mais recente em Angola até à data, conduzido no ano de 2014.

PARTE I

1. A FUNÇÃO DA MEMÓRIA NA ARTICULAÇÃO DO LEGADO ORAL E DE PROCESSOS CULTURAIS

Na teoria sobre a memória à luz da culturologia (Lotman, 1996), o autor defende a presença de dialetos da memória para se alcançar o sentido de memória da cultura, que por sua vez não existe enquanto individual mas sim como a tradução de uma inteligência e memória coletivas.

Esta leitura remete à noção estruturalista de sociedade onde cada integrante joga uma multiplicidade de papéis, seja na condição de objeto, de sujeito, seja apenas como observador de ocorrências que contribuem para a memória futura dentro de um determinado sistema de valores. É uma linha que dialoga com a visão de Vansina (1982, p. 157) no sentido de ver a língua como um articulador da transição, pois “uma sociedade oral reconhece a fala não apenas como um meio de comunicação diária, mas também como um meio de preservação de sabedoria dos ancestrais”.

Ainda segundo Lotman (1996), cada cultura estabelece os moldes do que cabe recordar ou alienar da memória coletiva consoante o renovar de gerações, ciclicamente decorrendo disso o que considera explosivas revoluções para acomodar textos estranhos à percepção dominante no sistema da gramática da cultura:

Las culturas cuya memoria se satura en lo fundamental con textos creados por ellas mismas, la mayoría de las veces, se caracterizan por un desarrollo gradual y retardado; en cambio, las culturas cuya memoria deviene periódicamente objeto de una saturación masiva con textos elaborados en otra tradición tienden a un «desarrollo acelerado» (Lotman, 1996, p. 111).

Entretanto, Halbwachs (1990, Apud Netto, 2009), ao mesmo tempo que esquematiza a função da memória em três segmentos, a saber, a **memória individual, a coletiva e a histórica**, alerta para a relação complexa e não propriamente linear dos processos, principalmente perante a dicotomia indivíduo-coletividade, no papel de guardiões, quando se lida com a *Memória Coletiva*. Os três segmentos de memória encontram-se entrelaçados por um esquema que harmoniza o ‘tempo circular’ e o ‘tempo linear’, posto que o passado, como defende Halbwachs, alimenta o presente e vice-versa.

Somente a memória individual pode ser tomada como original, tendo em vista ser a que foi gerada por uma testemunha do fato. No entanto, ela é fragmentária e não comporta uma reconstituição precisa do fato que se testemunhou. A memória

coletiva seria o resultado de uma reconstrução de memória individual da qual participaram todos os membros de uma mesma comunidade que foram testemunhas dos mesmos acontecimentos [...] A memória coletiva e a histórica, em que pese terem sido construídas a partir de memórias individuais, são mediadas pela conversão da experiência testemunhal em uma outra linguagem e, portanto, estão sujeitas a todo o tipo de influência externa. Se, por um lado, a memória individual é a única verdadeiramente confiável, por outro, ela é fragmentária; se, por um lado, as memórias coletiva e histórica não são confiáveis, por outro, são as que se apresentam com maior precisão e poder explicativo (Netto, 2009, pp. 29–32).

Sendo facto universal que a verbalização de símbolos de cariz semântico, fantástico, heroico, filosófico e moral – com os quais se codificam unidades de referências lúdicas num dado contexto sociogeográfico – engrossa o tronco comum chamado cultura imaterial (oralidade), o mesmo consenso já não se verifica no quesito da classificação técnica das suas formas e géneros, como veremos ao longo desta investigação.

Das terminologias comuns, destacam-se “literatura popular de tradição oral; literatura de expressão oral; literatura tradicional de transmissão oral; literatura oral tradicional; literatura tradicional; e oratura” (Tito, 2018, p. 25). Neste trabalho optamos por empregar a terminologia “ficção de tradição oral” para nos referirmos à produção do texto literário fortemente influenciado pelas características da “oralidade”, que por seu turno encontra manifestação no provérbio, na adivinha, na lenda, na prece aos ancestrais, na poesia e no conto, o que independe da língua e da linguagem que lhe sirvam de suporte.

Na coletânea da UNESCO sobre a metodologia de ensino da História de África, organizada por Ki-Zerbo, Hampaté (2010) aponta a tradição oral africana como um sistema complexo de transmissão de conhecimento e cultura fundamental para a identidade dos povos, ancorada na crença de que a palavra falada é sagrada e fundadora do mundo.

Se formulássemos a seguinte pergunta a um verdadeiro tradicionalista africano: “O que é tradição oral?”, por certo ele se sentiria muito embaraçado. Talvez respondesse simplesmente, após longo silêncio: “É o conhecimento total”. O que, pois, abrange a expressão “tradição oral”? [...] A tradição oral baseia-se em uma certa conceção do homem, do seu lugar e do seu papel no seio do universo. Para situá-la melhor no contexto global, antes de estudá-la em seus vários aspetos devemos, portanto, retomar ao próprio mistério da criação do homem e da instauração primordial da Palavra: o mistério tal como ela o revela e do qual emana (Hampaté, in Ki-Zerbo, 2010, p. 169).

Do ponto de vista dialético, falar de ‘tradicional’ pressupõe a existência de uma relação de tensão face ao que seria considerado o outro lado da moeda, o ‘moderno’,

pelo facto de que as sociedades são dinâmicas e constituídas por camadas geracionais que operam na dualidade ‘sujeito/objeto’ de exposição face ‘ao outro’, dentro e fora do seu território.

Neste sentido, fica sempre implícita alguma controvérsia quando a questão é categorizar o ‘tradicional’, sob o ponto de vista referencial no contexto das ex-colónias em África. A controvérsia é ancorada na ciência de que a globalização como produto da historiografia universal é um passivo da expansão europeia que remonta aos séculos XV e XVI (Rodrigues, 2009), cuja civilização foi adotada como oficial, chegando em algumas sociedades a sobrepor-se à cultura preexistente.

Na obra intitulada ‘*Comunicação Audiovisual*’ (Pagano, 1971), o autor aborda a complexidade do conceito de cultura, identificando três formas fundamentais, designadamente a **cultura de elite**, a **cultura de massa** e a **cultura popular**, aqui dispostas por ordem alfabética, não necessariamente de hierarquia. A primeira é fundamentada em disciplinas humanistas greco-latinas e busca constantemente novos modelos criativos, porém o autor considera que a sua posse exclusiva fica exposta ao declínio com a explosão de conhecimentos e informações massificados pelos meios audiovisuais modernos.

No caso da cultura popular, enraizada em subculturas ligadas a costumes locais e linguagens dialetais, esta enfrenta barreiras no que toca à conquista de espaço para a sua representação e projeção à luz dos critérios de valoração que regem a sociedade industrial onde a expressão da cultura popular tende a ser conotada com mero apelo à recordação, aquilo a que Lotman (1996) designaria periferia social. Depreende-se como tal um elemento de causalidade face à quebra que se regista à escala global em termos de vitalidade do legado para as novas gerações.

A cultura de massa, ainda segundo o autor, tem como principal aliado a indústria cultural, atuando como um subsistema que sustenta a civilização industrial, com forte componente no lucro e multiplicação de modelos de referência de consumo de imediato. Segue uma lógica de conexão fragmentária, influenciando classes menos formadas organicamente.

Podemos ver que há meio século já Pagano destacava a transformação cultural induzida pelos meios audiovisuais, indicando o declínio da cultura de elite, os desafios da cultura popular face à industrialização e os efeitos fragmentados e influenciadores da cultura de massa.

Angola é uma ex-colónia de Portugal que proclamou a sua independência em 1975, ao fim de vários séculos de dominação e colonização ocidental (Macedo, 2010), tendo adotado o português como língua oficial e fator de coesão social das diversas matrizes etnolinguísticas do seu território. Na sua teoria sobre a dimensão africana da cultura angolana, o etnomusicólogo advoga que no plano da multiculturalidade,

pode-se constatar o seguinte mosaico de identidades: identidades múltiplas assumidas pelos cidadãos titulares de ethos europeu e africano, só africano. Os bantu² do mundo rural mergulham a sua personalidade em identidade de cultura única. Na actual conjuntura em que o país político dá passos agigantados na implementação da consolidação da nação, socialmente dilacerada pela guerra civil de 30 anos, a bandeira da dimensão africana da cultura angolana confere aos cidadãos orgulho nacional, patriotismo, sentimentos de solidariedade. Na sua mais profunda dimensão, a palavra universal deve entender-se sempre como uma categoria conceitual e não como um modelo cultural que todos os povos devam abraçar (Macedo, 2010, p. 11).

Tendo abordado até aqui o enquadramento do capítulo sob um prisma mais alargado, passamos a centrar a discussão na sociocultura angolana, que é o nosso âmbito de estudo, espoletado com o desafio de adaptar em linguagem audiovisual um texto literário resultante da adaptação de um fragmento recolhido da narrativa oral Umbundu.

1.1. TRAÇOS REPRESENTATIVOS DA TRADIÇÃO ORAL NA LITERATURA ANGOLANA

Apenas por motivos de delimitação de escopo do estudo, a discussão em torno de **tradição oral** aqui desenvolvida incide sobre o continente africano de um modo geral, com diversos autores a convergirem no que toca ao manancial de culturas assentes na vocação de reconstituir significações por meio da verbalização imagética. E justamente por termos ciência da morfologia heterogénea do continente, porquanto não existirá uma única África, mas sim diversas realidades, aqui a referência coletiva ao “africano” radica nas semelhanças linguísticas, antropológicas, religiosas, entre outros fatores.

Contudo, não há pretensão alguma da nossa parte em advogar uma abordagem redutoramente afrocentrista do tema, em se tratando afinal de uma manifestação humana (a oralidade) que acreditamos ser tão natural e tão transversal aos povos e detentores de seus traços de cultura, qualquer que seja a sua geografia e/ou morfologia.

² Plural de ‘**muntu**’ (pessoa, em diversas línguas de matriz **Bantu**), “uma imensa região correspondente a quase metade do território africano, indo de Camarões no Atlântico ao Quênia no Índico, incluindo todos os países até a África do Sul” (Júnior & Antunes, 2010, p. 30).

Impõe-se por agora ilustrar alguns exemplos de memória aplicada ao tratamento da tradição oral (ficção sobre a ficção não necessariamente autoral), no caso de Angola, país que não conseguiu ainda impor a sua própria crítica literária como instituição à altura da produção literária (Santos, 2011), ficando à sorte de estruturas de legitimação dominantes em Portugal e Brasil, como sejam a academia, a imprensa e as editoras.

A este propósito, no que respeita à ausência da institucionalização do que seriam as características da dimensão africana da literatura angolana, Macedo (2010) desafia a comunidade intelectual nacional a preencher tal lacuna valorativa, que seria determinante para se instituir um cânone sob um olhar evidentemente endógeno.

Macedo aponta o ano de 1930 do século XX como o marco do início da literatura angolana, tendo como precursor Tomaz Vieira da Cruz, o alcançaria impulso maior com o Movimento Vamos Descobrir Angola, de 1948 em diante. Mas somente após 1975, com a proclamação da independência e o abrandar da literatura engajada e panfletária anticolonial, ganha espaço a ficção de tradição oral, destacando-se Boaventura Cardoso e Luandino Vieira.

Boaventura Cardoso, iniciado em princípios de 1975, prima por uma bantuidade cultural dos seus temas centrados nos extractos sociais angolanos de cultura oral, principalmente estes. As suas personagens são quase sempre gente suburbana ou dela originária, arreigada aos usos e costumes ancestrais. Boaventura retrata-lhes os seus achaques sociais e a sua alma cultural povoada de práticas mágicas, uma religiosidade vitalista de convívio entre vivos e manes, que explica a morte pela intervenção da mão humana, através da qual ela vinga com castigos funestos conflitos sociais entre os membros da sociedade ou por simples dinamismo da feitiçaria cujo fim será fazer mal ao próximo, de harmonia com a alma do seu ser: o malefício diabólico. A prosa boa-venturiana prima ainda por recriar o português bantuzado da gente de sua ficção, ressemantizando-o com léxicos, enunciados, morfossintáticos da língua Kimbundu³ (Macedo, 2010, pp. 86–87).

Kandjimbo (2001), reportando ao século XIX, destaca Joaquim Dias Cordeiro da Matta entre os defensores notórios da tradição oral e produção de textos escritos em línguas nativas no contexto de Angola, cuja oralidade ou oratura é extensa, a julgar pela malha etnolinguística do seu povo, que se estende para os territórios da Namíbia, República Democrática do Congo e Zâmbia, com os quais partilha fronteira e laços precedentes à divisão de África pelas potências colonizadoras, a conferência de Berlim de 1884-85.

Portanto, justifica-se que, além de uma literatura angolana escrita em língua portuguesa, se fale de um outro segmento, a literatura oral angolana. Por isso,

³ Do grupo etnolinguístico ambundu, predominante em quatro províncias de Angola: Bengo, Kwanza Norte, Malanje e Luanda

dever-se-á operar com um conceito de literatura angolana que congloba os três segmentos, nomeadamente a literatura oral angolana, literatura escrita em línguas endófonas e literatura angolana escrita em língua portuguesa (Kandjimbo, 2001, p. 7).

Podemos destringir adicionalmente, no tocante ao universo de marcadores ou traços diferenciais, que “a tradição oral valoriza os elementos de mistérios; a tradição escrita procura desmistificar a história, relegando esses elementos ao campo da superstição” (Menghi & Vegini, 2012, p. 87).

Foi referido na nossa introdução que a criação do conto ‘*O Homem que Plantava Aves*’, sobre o qual nos propomos elaborar um guião de curta-metragem e que dá título à coletânea de autor publicada no Brasil (Lusa, 2018), encontra substrato no seio familiar, a partir de um fragmento da oralidade partilhado pela figura do avô paterno à volta da mesa de jantar, na década de 1990, resumindo-se a um conflito e seu desfecho moral, sem título nem nome de personagem. O resultado espelha a combinação das técnicas de escrita criativa, aliadas à memória e ao património imaterial do grupo Umbundu, de que o autor é nativo. A propósito, Calivala (2022) faz o seguinte enquadramento:

O conto ‘O Homem que Plantava Aves’ enquadra-se na segunda classe da compartimentação da literatura tradicional angolana. Porém, podemos também identificar os *jisabu* no interior do mesmo. Ou seja, segundo Chatelain, «Esta classe está ligada de perto às *maka*; muitas vezes uma história deste tipo não é mais que a explicação de um provérbio, assim como um provérbio é frequentemente a síntese de uma história.» Assim, podemos encontrar dois provérbios, nomeadamente, que aparecem como síntese ou sentença de um diálogo: «*Pesinsa panyãle ongolo; pukamba panyãle ofuka*»⁴; «*Walevalisa wasolekisa*»⁵ (Calivala, 2022, pp. 84–87).

O papel da adaptação da oralidade para a escrita, que é vista por muitos como mecanismo de preservação e retroalimentação de todo um legado identitário, na linha de Marshall McLuhan (1964) segundo a qual o meio é a mensagem, encontra forte objeção em Manuel Rui, citado por Gaivão (2016). Trata-se de um renomado escritor angolano revelado na década de 1960 do século XX, coautor do hino nacional e defensor da identidade e cosmicidade de África. A razão de fundo do seu antagonismo é a mesma, a preservação, só que pelo ângulo da incompatibilidade:

Vou passar o meu texto oral para a escrita? Não. É que a partir do momento em que eu o transferir para o espaço da folha branca, ele quase que morre. Não tem árvores. Não tem ritual. Não tem as crianças sentadas segundo o quadro comunitário estabelecido. Não tem som. Não tem dança. Não tem braços. Não tem olhos. Não tem bocas. O texto são bocas negras na escrita, quase redundam

⁴ “O joelho dá cabo da esteira de palha (colchão); a dívida dá cabo da amizade.”

⁵ “Aquele que emprestou, por outro lado, guardou” (idem).

num mutismo sobre a folha branca. O texto oral tem vezes que só pode ser falado por alguns de nós. E há palavras que só alguns de nós podem ouvir. No texto escrito posso liquidar este código aglutinador. Outra arma secreta para combater o outro e impedir que ele me descodifique para depois me destruir. [...] No texto oral já disse não toco e não o deixo minar pela escrita arma que eu conquistei ao outro. Não posso matar o meu texto com a arma do outro. Vou é minar a arma do outro com todos os elementos possíveis do meu texto. Invento outro texto. Interfiro, desescrevo para que conquiste a partir do instrumento escrita um texto escrito meu (Rui, 2008, in (Gaivão, 2016, p. 77)).

Constata-se na argumentação de Manuel Rui aqui transcrita um posicionamento da corrente de discriminação positiva a favor das culturas africanas (de negros e mestiços), i.e., um eco de resistência e valorização das tradições então reputadas como indígenas, incivilizadas e incultas (Ervedosa, 2015; Vansina, 1982), tendo sido sujeitas a medidas de aculturação, assimilação e expropriação identitária durante o processo histórico que se inaugura com as Grandes Navegações ainda no século XV.

Todavia, a tentativa de cultivar uma divisória estanque entre a oralidade e a escrita, sob o argumento da contaminação, sugere a existência de reservas culturais eventualmente puras e impermeáveis em sociedades ex-colonizadas, algo que uma outra corrente põe em causa. Como alternativa para o binómio arte-história propõe-se uma abordagem crítica, porém não antagónica, para se favorecer a alteridade (Plaza, 2003).

No processo dialético e dialógico da arte não há como escapar à história. A arte se situa na urdidura indissolúvel entre autonomia e submissão. Filha de sua época, a arte, como técnica de materializar sentimentos e qualidades, realiza-se num constante enfrentamento, encontro-desencontro consigo mesma e sua história (Plaza, 2003, p. 5).

Por aí se instiga a perceção do quanto não deverão nem o audiovisual nem o texto ficcionado da oralidade cultivar a pretensão de ocupar o espaço da tradição oral (que é natural), mas sim assumir-se como recursos complementares da sua finalidade lúdica e de comunicação (adaptação mecânica), salvaguardadas as peculiaridades e linguagem de cada *medium*, consoante os seus contextos temporal e de referência cultural.

Uma obra é uma unidade de conteúdo e forma. No momento em que fazemos nosso conteúdo e o exprimimos em outra linguagem, forçosamente estamos dentro de um processo de recriação e transubstanciação (Comparato, 2009, p. 235).

Ademais, a memória como instituição e a fidelidade da fonte oral continuarão a suscitar inevitavelmente reflexões e dissensos, na medida em que as narrativas orais estão condicionadas pela faculdade humana de reproduzir factos, juízo e emoções, colocando o homem perante um desafio ético. Trata-se de unidades de mensagem em

aberto, sem autoria nem datação precisas, fáceis de lembrar e povoar a memória afetiva, bastando-lhe apenas um princípio e final/moral para que se desenrole súbita e instintivamente o novelo.

Assim sendo, lida-se com um património que, se descontextualizado, pode servir interesses perniciosos de grupos ou autoridades na instrumentalização do modo de ser, de pensar e de agir, quer em meios de vocação oral, quer em meios mais voltados para a escrita, alimentando deste modo, pela projeção de estereotipados heróis e vilões, atitudes eivadas de preconceitos, estigmas e subjugação de um dado grupo (Netto, 2009).

No universo da sabedoria Umbundu, que serve de substrato ao conto ‘*O Homem que Plantava Aves*’, motivo de investigação deste projeto, encontramos a metáfora “*Ondaka usongo (nda yatunda ka yityuka)*”, para simbolizar a palavra como a flecha que, uma vez lançada, não tem retorno, sendo também uma arma que carece de manuseio construtivo.

1.2. AUDIOVISUAL E TRADIÇÃO ORAL: MEMÓRIAS DA FICÇÃO NA TELEVISÃO PÚBLICA DE ANGOLA

Como refletido na secção anterior, a tradição oral configura um património imaterial que reside na transmissão de testemunhos que atravessam gerações pela riqueza e plasticidade da palavra.

E para introduzir esta secção, atemo-nos à enunciação introduzida por Netto (2009) que argumenta que tanto a memória coletiva como a individual encontram na oralidade os seus *media*, ao passo que a memória histórica tem como suporte os documentos, sejam gravados ou não, fazendo alusão ao filósofo e historiador americano, Ong (1998), responsável por cunhar os conceitos de ‘*oralidade primária*’ e de ‘*verbalização da escrita*’:

oralidade primária seria a oralidade de culturas não afetadas pela cultura escrita, das pessoas que a desconhecem inteiramente, e a verbalização escrita seria a oralidade das culturas e das pessoas afetadas pela escrita, entendendo-se que “afetadas”, nesse caso, reporta-se à prática socialmente instituída da escrita. A ideia de institucionalização da escrita é fundamental para a compreensão da oralidade primária (Netto, 2009, p. 37).

À luz destes conceitos de Netto sobre a memória, podemos situar a realidade angolana nos dois lados da barricada, porquanto não vislumbramos uma relação de

mútua exclusão entre a oralidade primária e a verbalização da escrita, no que listamos três razões.

A primeira é que as línguas de raiz africana sobreviveram os cinco séculos de dominação ocidental, que se iniciam no século XV com a já referida invasão dos navegadores, culminando com a colonização portuguesa. O fenómeno pressupõe a solidez das características que são intrínsecas às línguas locais na sua função canal de cultura. Logo, a *oralidade* vive até mesmo nos centros urbanos, ao ponto de a toponímia variar por vezes mediante a língua em que se constrói o raciocínio.

A um falante da língua Umbundu, por exemplo, não ocorrerá referir-se à cidade de Benguela, urbe que conhece e sente (construto) na sua língua como sendo Ombaka, por associação à abundância antroponímica e toponímica que serve de pilar para a idiosincrasia das famílias. E de geração em geração perpassa o legado de resistência, face ao alheamento institucional que se regista neste segmento da identidade africana, todavia um ângulo que não pretendemos aprofundar no presente estudo.

A segunda razão a apontar é que o processo histórico como projeto de nação permite reivindicar a tradição de *sociedade de verbalização da escrita*, assente na alfabetização introduzida não apenas pela civilização portuguesa, mas também com a contribuição das missões evangélicas, o que ganha como aliados os meios de comunicação social.

A terceira e última razão é que existem tribos e grupos etnolinguísticos que preservam o seu modo de vida ancestral, não aderindo à modernização (acesso à escola, à comunicação social ou habitação urbanizada) nem foram permeáveis à cristianização, portanto mantêm-se fiéis ao nomadismo, à pastorícia e recolção de frutos. Seria o exemplo dos povos do sul e sudoeste de Angola, inclusive os Helelo e Khoisan (Adriano, 2023), sendo disso reflexo a escassa representação da sua cultura na literatura e no audiovisual.

Por outro lado, recorrendo por extrapolação de âmbito de estudo da comunicação ao Direito e à Sociologia, todavia sem sair do universo das ciências humanas, valemo-nos do conceito de *'retroalimentação'*, postulado na 'teoria dos sistemas sociais' de Luhmann (1987), (Grzybowski, 2010, p. 376), para quem a **“retroalimentação (ou feedback)** é entendida como uma cadeia de eventos nos quais o último elemento conduz de volta ao primeiro e torna a cadeia de eventos circular, e não mais linear”.

A presente investigação, tal como sucede com o conto que lhe dá sustento (*‘O Homem que Plantava Aves’*), é influenciada em parte considerável pela memória infantojuvenil retida nas décadas de 1990/2000 do século XX, quando o único canal então existente da TPA⁶ (Televisão Pública de Angola) celebrizava no seriado *‘Em Cena’* a dramatização (Coelho, 2016; Joaquim, 2016, 2019) em torno de contos da tradição oral traduzidos para português e projetados com o suporte dramático das artes cénicas.

Por via disso tais narrativas, até então vivas somente nas línguas nativas africanas, alcançavam gerações mais novas (e a maioria de telespetadores falantes de português, o idioma oficial), que delas se apropriaram e as recontam enriquecendo assim o novo imaginário. Viviam-se anos de fervor do conteúdo local no contexto de Estado-providência, que ganha impulso em meados da década de 1980 quando se dá o regresso dos primeiros quadros formados em Cuba⁷.

O espaço de dramaturgia angolana notabilizou-se de tal forma que o conteúdo passou a ser uma marca da TPA — era fielmente apresentado no último domingo de cada mês. Dias Júnior realizou o teleteatro nas escolas, e fizeram-se muitos (Mainsel, 2021, p. 57).

Dessa experiência cuja prematura descontinuação na grelha da TPA escapa à compreensão de várias gerações que tão bem a acolheram e com ela se identificaram, sobretudo levando em conta a evolução tecnológica e o investimento que a estação vem absorvendo ao longo de décadas⁸, destaquemos dois clássicos, a começar pela peça ***Kasinda não volta atrás***, baseada na tradição Umbundu, interpretada pelo grupo Nguizane Tuxikane:

A peça, estreada em 1997, conta a história do jovem Kasinda, da localidade do Lunje, que aceitou as condições impostas pelo sogro Namunda para casar com a filha. Kasinda, por amor à jovem Cisole, assume o compromisso de viver em casa do pai da noiva e ser enterrado vivo se Namunda morresse, o que sucede alguns anos depois. A dúvida a partir daí é saber se deve cumprir o acordo. Agostinho Cassoma, director artístico do grupo de teatro Nguizane Tuxikane, disse ao Jornal

⁶ Fundada a 18 de Outubro de 1975, a TPA – de sinal livre – sucede à Radiotelevisão Portuguesa de Angola – RPA, que emitiu a título experimental pela primeira vez no dia 16 de Maio daquele ano (Mainsel, 2021, p. 27). Antes do ano 2000, a TPA, hoje em HD 24 horas por dia, multicanais/multimédia, tinha uma emissão diária de nove horas. Foi a única estação televisiva no país até 2008, altura em que surgiu a TV Zimbo (acessível sob subscrição).

⁷ “O cinema angolano surge para filmar o nascimento da nação usando os equipamentos deixados pela administração portuguesa, que, por fim, preparava o surgimento de uma televisão pública quando eclodiu a revolução de 25 de Abril de 1974” (Piçarra & António, 2013, p. 11).

⁸ O pacote de investimento mais recente na modernização da TPA anunciado via Decreto Presidencial orçava 40 milhões de Euros (Lusa, 2022).

de Angola que um dos objectivos do grupo é divulgar contos populares e fábulas do Huambo (Joaquim, 2016, p. 27).

O outro clássico é *O feiticeiro e o inteligente*, do grupo teatral Etu Lene, recriado à volta da tradição oral Kimbundu, explorando a mística que envolve o feitiço e a tormenta das almas exploradas para o trabalho após a morte, em suma, no eixo valorativo das crenças e tradições com a disputa entre o bem e o mal.

O velho Saraiva tinha de encontrar uma razão para Melita não sair de casa. Por isso, pede ao rapaz para num espaço curto de tempo lhe trazer um peixe que não fosse nem da água doce, nem da salgada. Se não o conseguisse era condenado ao maiombola (feitiço). O encenador Beto Cassua disse ao Jornal de Angola ser intenção do grupo gravar a peça num cenário real, em Pungo Andongo, Malanje, dando-lhe uma nova roupagem, pois as duas grandes figuras do espetáculo ainda estão vivas: o feiticeiro e o inteligente. O grupo Etu Lene, fundado em 26 de Abril de 1993, por jovens católicos da capela de S. Luís, no distrito urbano do Rangel, estreou a peça “O Feiticeiro e o Inteligente”, em Maio de 1999, no programa “Em Cena” da Televisão Pública de Angola (Joaquim, 2019, p. 32).

Sendo irrefutável que os serviços noticiosos e magazines informativos em línguas nacionais presentes na grelha da TPA não deixam de ser produtos de natureza audiovisual com e sobre a vida da sociedade, sob o ponto de vista meramente literal, a ausência de estudos de aferição do seu impacto na preservação da memória coletiva representa uma lacuna considerável, muito mais ainda ultimamente com o assistir do declínio de credibilidade das instituições, que não poupa os meios de comunicação social.

Ainda no que diz respeito à observação do contributo da televisão, o envolvimento do telespetador afigura-se muito mais frutífero perante os formatos de dramaturgia, quer pelo encadeamento da história contada, quer pela identificação sociocultural e comportamental com os personagens.

Assim, a adaptação da matéria oral para novas estéticas e modalidades artísticas – aqui, novas na aceção relativa do adjetivo – representa uma oportunidade de estimular a sua preservação e recriação, incitando com isso os limites do ‘local’ e ‘localizado’.

A secção seguinte centra-se na natureza do guião enquanto instrumento-chave no processo ao mesmo tempo teórico e prático de preservação da oralidade, por meio da adaptação de formatos de narrativa.

1.3. DA ORALIDADE À REPRESENTAÇÃO MEDIADA: FATORES QUE INFLUENCIAM O GUIÃO COMO INSTRUMENTO DE ADAPTAÇÃO DE LINGUAGENS

A adaptação de narrativas enquadra-se nos conceitos de intertextualidade e palimpsesto, que indicam o processo de elaboração e reescrita/narração sobre camadas de escritas anteriores, tão determinante ao tronco das narrativas da oralidade (Genette, 1982; Hutcheon, 2006).

Esta duplicidad de objeto, en el orden de las relaciones textuales, puede representarse mediante la vieja imagen del palimpsesto, en la que se ve, sobre el mismo pergamino, cómo un texto se superpone a otro al que no oculta del todo sino que lo deja ver por transparencia. Pastiche y parodia, se ha dicho justamente, designan la literatura como palimpsesto (Genette, 1982, p. 495).

Cunha (2008) define adaptação na indústria cinematográfica como a **transposição** do meio literário para o filmico, sendo que ambos contam a história com base nos elementos da interpretação literária presentes, essencialmente personagem, data, lugar e os elementos do cenário.

A operação intersemiótica de levar para a tela de cinema uma narrativa literária prevê, antes de tudo, a existência de um roteiro escrito – texto técnico essencial para a filmagem da história e que, dadas as suas características formais (possibilidade de circular sob a forma livro, ser lido como literatura narrativa, independente do filme), pode até ser considerado um novo “gênero” literário” (Cunha, 2008, p. 3).

A literatura nisto joga um papel importante com a sua panóplia de géneros, como sendo o romance, a poesia, o jogral, o conto, a dramaturgia, sem os quais não prosperariam a indústria cinematográfica e a figura do guionista como profissional, tendo em conta que não haveria capacidade de dar conta da demanda (tempo e recursos humanos) fazendo recurso apenas a guiões de argumento original.

A escrita de um guião para audiovisuais será sempre entendida como um acto intermédio, uma etapa num complexo processo de produção. Está relacionada com a mensagem, certamente, mas não é esta que determina que se esteja perante um audiovisual. É o facto de se tratar de um meio audiovisual que tem fortes implicações na forma de escrita do guião e não o contrário (Lopes, 1999, p. 8).

No entender de Lopes (1999), a televisão, por conta do volume de programas que caracterizam a sua grelha, acaba sendo o maior consumidor de guiões desde os anos 50, apesar de o guionista como profissional ter emergido com o cinema e que o guião é um meio para um fim, sendo esse fim o filme. Quando bem conseguido o guião, instrumento que o guionista utiliza para comunicar a sua mensagem, o produto final fica tão credível que a audiência nem chega a pensar no facto de ele, o guião, ter existido.

Segundo Comparato (2009, p. 17), “nas várias etapas da construção de um roteiro ou peça teatral, o autor roteirista tem seu momento poético, de contista e de estruturador e dialoguista”. O autor propõe seis etapas para a composição de um guião,

como sejam a da *Ideia*, *Conflito*, das *Personagens*, da *Ação dramática*, do *Tempo dramático* e a da *Unidade dramática*.

A familiaridade com as obras originais por parte do público ensombra o julgamento das adaptações que, sendo indispensáveis na indústria, veem o seu autor-adaptador colocado numa posição de demérito (Devides, 2018; Hutcheon, 2006; Mancelos, 2016), quando, na realidade, os pressupostos da arte literária (contar) diferem em certa medida dos da arte cinematográfica (mostrar), sendo portanto uma arte assente em repetir, não em replicar.

A adaptação é, portanto, um trabalho autoral, no qual se vê as marcas do adaptador. É também um trabalho importantíssimo se pensar em suas aplicações didático-pedagógicas. As adaptações precisam e devem ser valoradas como produto da cultura letrada, que amplia os horizontes culturais para os mais diversos suportes midiáticos, possibilitando assim, uma convergência cultural (Devides, 2018, p. 439).

Também no que toca a adaptar narrativas para o audiovisual, do universo de géneros literários aqui já relatados, o estudioso ressalta o conto e o romance pela sua contiguidade face à forma tradicional da dramaturgia, em termos de esquema que contempla a introdução, o conflito e a resolução.

A adaptação de contos e romances viabiliza enormes possibilidades ao roteirista. Os primeiros por serem um material condensado dos quais um único parágrafo pode servir para a criação do plot, restando a tarefa de se criar todo o resto, desde diálogos a personagens. Dos segundos, a empreitada que se exige é contrária ao primeiro, ou seja, é preciso reduzir o conteúdo ao essencial e enaltecer o núcleo dramático, tais cortes fatalmente incluirão personagens e cenas caras ao leitor da obra, no entanto, o roteiro tem exigências específicas para lograr êxito como um filme ou telenovela e para isso são necessários ajustes que podem desagradar àquele cujo primeiro contato se deu pelo livro (Devides, 2018, p. 451).

Como é evidente, os contornos técnicos da estrutura e forma de um guião poderão diferir mediante a escola. O exemplo disso é a dissonância entre dois argumentistas precisamente da escola americana, Mckee (2016) *V.S.* Field (1979), referenciados por Devides (2018), quando em causa está a fidelidade entre o texto literário original e o novo produto audiovisual nele baseado, com o primeiro a considerar um conjunto de possibilidades na escala de distanciamento entre o original e a adaptação, ao passo que o segundo impõe uma espécie de rotura em absoluto relativamente à narrativa de referência.

(i) Adaptação propriamente dita (mantendo o mais fiel possível à obra adaptada, respeitando a história, o espaço, o tempo e as personagens, entretanto tendo em atenção para não incorrer em mera transliteração para o audiovisual); **(ii) baseado em** (com alteração do final e até mesmo nomes de personagens, podendo criar uns e fundindo outros); **(iii) inspirado** em (aquele no qual se cria

uma nova estrutura para a narrativa preservando alguns personagens ou uma situação dramática relevante; **(iv) recriação** (aquele que guarda a menor relação com a obra adaptada, mantendo a moral da história narrada, o plot principal, ethos; **(v) adaptação livre**, no qual se busca um novo aspecto dramático que dê ênfase a algo que talvez não tenha sido tão evidenciado e assim cria-se uma nova estrutura narrativa mantendo-se íntegra a história fonte (Devides, 2018, p. 454).

Para Field (1979), a adaptação é uma unidade independente e sujeita apenas às escolhas discricionárias do argumentista, não se detendo à expectativa afetiva, por exemplo, que o consumidor possa nutrir a partir da obra original.

So, what is the fine art of adaptation? NOT being true to the original. A book is a book, a play is a play, an article is an article, a screenplay is a screenplay. An adaptation is always an original screenplay based on other material. They are just different forms (Field, 2005, p. 15).

Não restam dúvidas quanto à virtude do meio-termo que encerra o esquema proposto pelo argumentista Mckee, retomado por Divides (2018), que propõe as cinco variedades de adaptação fílmica acima enumeradas. Afigura-se contraditória uma postura de tábua-rasa quando estamos a tratar de adaptação, na medida em que subjaz no próprio conceito precisamente um vínculo de subordinação à ideia original ou ponto de partida.

E neste distanciamento em relação à história recontada, salvaguardado distanciamento tecnicamente incontornável por questões dramáticas ou outras da linguagem cinematográfica, afigura-se-nos mais do que recomendável acautelar a essência da narrativa que se pretenda recriar, seja como adaptação textual apenas, seja como transposição para outras formas de linguagem.

PARTE II

2. ADAPTAÇÃO DO CONTO ‘O HOMEM QUE PLANTAVA AVES’ PARA GUIÃO DE CURTA-METRAGEM

Este capítulo é reservado à componente metodológica que norteia a investigação, cobrindo desde a natureza formal da sua estrutura até às considerações finais, passando pela inclusão do conto que serve de mote para a adaptação e do guião resultante do trabalho de adaptação textual respetivamente, que é do que se ocupam os dois subpontos mais adiante.

a) Relevância da pesquisa

A relevância do presente projeto assenta na compreensão da dinâmica das sociedades e na leitura de que, no meio urbano globalizado, tendem a predominar conteúdos audiovisuais cuja expressão cultural e artística pode constituir uma imposição industrial de modelos e valores alheios. É um quadro que recomenda contribuir para a produção de conteúdo local e de propostas de discussão sistematizada sobre o tema, capazes de fornecer alguma forma contraponto, com base no que se regista em Angola.

A discussão no âmbito do projeto procura explorar as possibilidades da transposição textual de narrativa de ficção, oriunda da oralidade ancestral, para um guião do formato audiovisual, dado o potencial que o segmento reúne para servir de recurso de partilha intergeracional do imaginário coletivo, tirando proveito dos avanços da era das Tecnologias de Comunicação e Informação.

b) Pergunta de partida

Q1: Como adaptar narrativas de ficção para o audiovisual de modo a refletirem elementos orais e performáticos da cultura angolana?

c) Objetivos da pesquisa

- (1) Discutir o papel da adaptação da literatura para a linguagem audiovisual como veículo de preservação e reinvenção da cultura oral;
- (2) Elaborar um guião de curta-metragem que seja capaz de captar a essência do conto ‘O Homem que plantava aves’ e que seja disponibilizado a quem possa interessar a sua rodagem.

d) Opções metodológicas

A pesquisa secundária da investigação incidiu nos conceitos e discussões à volta da literatura não escrita africana, por um lado, e dos padrões do cinema e da respetiva linguagem (visual) em relação à literatura (escrita, intelectual), por outro lado.

A parte empírica envolveu o trabalho oficial de escrita criativa assente na consciência de palimpsesto. Para dar tratamento ao texto, utilizamos o **Step-outline**, técnica que surge na indústria americana na primeira metade do século XX e que consiste em alargar a “sinopse para um baralho de fichas, cada uma das quais corresponde a uma cena resumida em poucas linhas, e depois para um texto que sequencia a história, também cena a cena, em discurso indireto” (Mendes, 2009, pp. 60–61).

Deste processo de reescrita sucessiva, inicialmente sem diálogos e sem ordem de cenas, resultou o tratamento final do guião repartindo a narrativa em 26 cenas, equilibrando a preocupação com a verosimilhança e o desígnio da força do enredo, o qual adota um tom dramático e cómico. Para o efeito, foram adicionados personagens e diálogos não constantes da fonte de partida, por conta da sua peculiar compactação.

Optou-se por manter o título original do conto, prevalecendo o sentido literário sobre um possível sentido visual, por entendermos que o mesmo favorece a aura mítica que povoa o imaginário retratado. A versão audiovisual de *O Homem que Plantava Aves* conta com dois núcleos centrais, sendo o do protagonista (Lumbombo, que tem a irmã Katumbu como coadjuvante) e o do antagonista (Ndala), a par de um terceiro núcleo mais aberto e de figuração, do qual faz parte a figura do Rei Handanga, que no meio rural desempenha o papel de autoridade e juiz.

Na versão audiovisual, a trama de ‘*O Homem que Plantava Aves*’ desenrola-se sobre uma paleta de quatro arcos capazes de capturar a poética que lhe serve de fio condutor à volta do personagem protagonista, todos ligados à terra: o cultivar a terra, brincar aos escultores de barro e madeira, o romance e a força de carácter do personagem paralítico que representa viragem e aventura em si mesma.

Quanto aos diálogos, o guião foi elaborado no sentido bilingue, podendo ser feita uma filmagem inteiramente falada na língua portuguesa com legendas na língua Umbundu ou vice-versa. Sublinhe-se igualmente que tanto o conto de referência para a presente investigação como o guião seguem a norma ortográfica anterior ao Novo Acordo Ortográfico, a qual não foi ratificada pela República de Angola à presente data.

2.1. O CONTO DE PARTIDA

O HOMEM QUE PLANTAVA AVES⁹

por Gociante Patissa

À memória do meu avô paterno e xará, Manuel Patissa, cujo relato foi a base

As aves no coração da aldeia eram prestimosas mensageiras. Disputavam o céu, cada espécie tentando caprichar num rol de acrobacias desinteressadas. Anunciavam ora cacimbos de grandes caçadas, ora estações de férteis chuvas. Um lindo espectáculo de se ver. Várias sessões ao dia. Garças pela manhã, cegonhas ao meio-dia, gaivotas ao cair da tarde. À boleia, até as corujas, odiadas pelo seu mau presságio, e daí o pânico, viam-se temporariamente toleradas.

Em meios virgens, dantes a vida resumia-se a duas festas, nomeadamente, o trabalho e a celebração das estações da natureza, muitas vezes não se sabendo ao certo onde começava uma e terminava a outra. De tal maneira que volta e meia estavam brancos pássaros à ponta da enxada, feitos guias, ou sobre o dorso do boi que puxa a charrua ou, antes, trespassando a choupana da maçaroca a assar, desmentindo a solidão de camponesas. Nas encostas do riacho, tal era a cumplicidade entre as pessoas e a natureza que não chegava a ser novidade poisar uma andorinha à cabeça, como se simbolicamente se quisessem tributar os brancos cabelos debaixo do lenço de mais uma idosa com filhos e neto por criar.

A aldeia renovava-se no seu vigor e nas suas esperanças. Não tardaria, estava às portas o luar de fim de cacimbo, que representava uma grande festa. Nesta fase, já com as temperaturas bem mais amenas, o ritmo quente do batuque nas veias africanas soltava-se da hibernação e a aldeia confundia-se com um verdadeiro festival de artes performativas, numa dança em casamento com a representação. Ao compasso de «ukongo», os aldeões agradeciam aos deuses pelo êxito nas caçadas e por regressarem com vida a suas casas os bravos homens. Por seu turno, no «olundongo»¹⁰, por vezes até

⁹ Inicialmente publicado na *Antologia Angola 40 Anos, 40 Contos, 40 autores* (Mayamba Ed., 2015), o texto 'O Homem que Plantava Aves' daria título à coletânea de contos do autor publicada no Brasil (Ed. Penalux, 2017) e em Angola (Ed. Acácias, 2018).

¹⁰ Dança folclórica do sul de Angola.

às umbigadas, convergiam os prantos de cada um, ao passo que o fecho do ciclo da circuncisão estimulava as palmas e os assobios com o «*ocinganji*»¹¹, mascarado.

Esta parte final, a mais efusiva por sinal, passava ao lado de uma alma mais ou menos incompreendida. Suportava estoicamente o ressoar dos batuques, não podendo dormir sossegado nem juntar-se à festa. A arena ficava distante de casa, e ele era parálítico. É que nessa aldeia, distante, distante do nosso tempo, havia espaço para tudo, menos para a felicidade de pessoas com deficiência. Acreditava-se que a limitação motora seria praga dos deuses por eventual erro dos ancestrais. E perverso do jeito que chega a ser o dogma do senso comum, quem acabava por levar com algum desdém era a própria vítima. E começava mesmo pelo paradigma proverbial dos nomes africanos.

Tendo uma infância bastante doentia, ficando a sua sobrevivência a dever-se a preces e medicações à base de raízes, os pais dele entendiam que nenhum nome seria mais oportuno do que Lumbombo, sinónimo de raiz. Ademais, ao atribuir nomes simbolicamente feios, acreditava-se que seria uma maneira de enganar a morte, pois esta tem a inconveniência de roubar do nosso convívio pessoas que nos são queridas. Ora, se pelo nome a gente revela desprezo, pode ser que a pessoa tenha longa vida ou, no mínimo, finge-se que o finado também já não nos fazia falta alguma, não podendo por isso a morte achar que venceu.

Em meios rurais, onde são pelo trabalho as pessoas notadas, Lumbombo, visto como um ser frágil, não era bem o tipo que povoava fantasias. Não se lhe via beleza nem valentia para sustentar uma mulher. Da beleza do rio, aonde todo o mundo ia lavar e lavar-se, já só lhe restava uma difusa memória da sua infância, quando lá ainda podia chegar às costas de Katumbu, sua irmã. Passa por nós o tempo, aumenta-nos a idade e o peso do corpo. Ora, já homem grandinho, transcendia as forças da sua irmãzinha, passando a tomar o banho em casa mesmo. Com um forte instinto maternal, Katumbu levantava-se cedo do recinto da cozinha, onde dormia, para ir ao rio com uma cabaça de cinco litros em cada mão. Era o suficiente para a higiene do irmão.

Diz-se que aquele que já nasce com a deficiência tem maiores probabilidades de lidar com a baixa auto-estima do que aquele que a adquire depois de ter uma cosmovisão já construída. Na hipótese de ter sido, de facto, assim, Lumbombo não andava por aí a fazer da sua condição uma canção. Para a família, ele nem era inútil.

¹¹ Figura mítica mascarada e em trajes à base de sisal, erroneamente designado palhaço. Na cultura ovimbundu, tem o papel lúdico e também de intermediação com o além.

Passava o dia em casa e cuidava dos animais domésticos, muitas vezes usados como moeda de permuta com produtos de uma loja que encurtava a distância entre as estrelas de um céu escuro como breu e o brilho eléctrico das cidades.

Com tantas horas de ócio, ainda pequeno Lumbombo desenvolveu um forte sentido de contribuir, transformando o pátio de sua casa em uma permanente fonte de hortaliças e alguns cereais. Fruto disso, passava o dia rodeado de aves, entre galinhas, capotas, patos, pombos, perus, gansos e tantas outras. Qual placa giratória, a sua pequena horta era também abundada por aves não domésticas, que ali encontravam aconchego. Muito dados a recorrer à mitologia para encontrar explicações sobre qualquer fenómeno que lhes escapasse, houve habitantes que espalhassem que aquilo era muito mais do que um simples domador de aves, que ele cuidava de as plantar. Rapidamente passou a ser conhecido como sendo o homem que plantava aves. E não é que ele também não gostasse de tal descrição.

Romântico inconfesso, Lumbombo não sossegava enquanto não bolasse uma estratégia aparentemente desinteressada de atrair simpatia feminina. Foi então que aprendeu a esculpir pentes de madeira, ciente de ser a vaidade a primeira amiga de uma mulher. Nem foi preciso sequer um ano para o quintal do homem andar apinhado de beldades, perdoem-me aqui algum exagero. Tantas vezes amou, outras foi amado, ainda que às escondidas, dado o preconceito que julgava contagiosa a deficiência. E com as suas poupanças passou o mestre Lumbombo a investir na criação de gado. De frágil a prodigioso, cativava beldades e acumulava bens sem sair do lugar, sem conhecer o caminho da lavra sequer, já que só se podia mover arrastando-se.

Certo dia, foi um amigo de um amigo seu pedir-lhe um boi emprestado para otimizar a sua lavoura. Lumbombo, cordato, taciturno, cedeu sem sequer estabelecer qualquer taxa de juros, quando nestes casos até se justificava. O boi era possante e teria muita vida pela frente, pelo que emprestar só para uma época de cultivo não seria nada demais. Os pais dele não acharam boa ideia, viviam repetindo que «*pesinsa panyãle ongolo; pukamba panyãle ofuka*¹²», mas ele estava determinado. Aliás, a determinação era ao mesmo tempo a sua maior virtude e o seu maior defeito. Replicava, socorrendo-se também de outra sabedoria popular: «*walevalisa wasolekisa*¹³». Diante da contenda, ficava tudo entregue ao crivo dos dias, que sabem sempre o que vem a seguir.

¹² O joelho dá cabo do colchão; a dívida dá cabo da amizade.

¹³ Aquele que emprestou, por outro lado guardou.

Algum tempo depois, Lumbombo recebia por terceiras mãos o recado de que o boi havia morrido na lavoura. «Eu, pagar o boi do paralítico? Nunca!», retilava o ajudado. «O que é que pode ele fazer para me agarrar, por acaso vai correr?» A repreensão dos demais aldeãos era automática, tendo em conta que é sobre a honestidade e honradez que se constrói uma sociedade. Aquele teimava em não ressarcir. Fazia-o com a maior das boçalidades.

Lumbombo chegou a ser aconselhado a apresentar uma queixa à Ombala do Soba, que tem a função de sede da autoridade e o único tribunal. Contaram-lhe uma série de dívidas malparadas e que tiveram o desfecho merecido. Mas ele, talvez por ter a situação económica confortável, achava que não valia a pena, que uma tal saída só atrairia ainda mais antipatias, que aquilo lhe serviria de lição. E o assunto por aí ficou.

Um ano depois, uma notícia encheu de grande desalento a aldeia. Uma lasca de madeira havia adentrado um dos olhos do mestre dos pentes. Ter-se-ia alojado atrás da córnea. Não havendo hospital convencional, cabia aos homens ir soprar-lhe pela boca o olho. Turnos de dois, duas vezes ao dia. E como o trabalho voluntário é rotativo e obrigatório, teve de ser consultado o doente se permitia o vigarista soprar-lhe também, ao que anuiu, garantindo que nos momentos de doença e morte, a dívida podia esperar.

Chegada a vez, o devedor curvou-se para soprar, todo ele condoído. Mas quando menos esperava, o doente envolveu-lhe num grampo de braços pelo pescoço, cortando-lhe assim a respiração, ao ponto soltar gases. «Daqui só saís com o meu boi de volta!»

Lá estava ele a clamar por resgate. Os demais ainda tentaram de tudo para arrancar o vigarista dos braços de Lumbombo, não faltando quem derramasse óleo de palma, na vã tentativa de aligeirar a separação. Só horas depois, com a presença do boi, Lumbombo soltou-lhe. E estava aprendida a lição. Não é com as pernas que corremos, é com o pensamento.

2.2. O GUIÃO CRIADO DA TRANSPOSIÇÃO DA LITERATURA PARA O ADIOVISUAL

O Homem Que Plantava Aves

de

Daniel Gociante Patissa

(Adaptação de um conto baseado na tradição oral angolana)

EXT. CASA DE LUMBOMBO. QUINTAL - DIA

Fachada da casa grande de adobes com tecto de zinco ligada na lateral a um anexo de pau-a-pique com tecto e capim, formando uma esquina em L. Som de cantares de galos e latidos de cães.

Ouvem-se vozes de crianças a imitar motores de motorizadas. O som aumenta o volume gradualmente à medida que se aproximam três meninos (6 anos), trajando calções rotos, sem camisa e pés descalços, que correm entusiasmados pelo trilho de terra batida atrás de jantes de bicicletas, utilizando arame como correia para rolar o arco.

Conforme se distanciam das residências desse trajecto, um outro menino, Lumbombo (5), observa-os, estático, olhos curiosos, através dos intervalos do cerco de palha do quintal da casa. Suas pernas finais e desproporcionais ao tamanho do corpo denunciam as limitações da paralisia.

Ndala (6) surge a confeccionar uma bola de meias já quase pronta.

[*Nota: versão dos diálogos na língua Umbundu entre parêntesis rectos]

NDALA

Vamos jogar tiro a tiro. Ficas na baliza e agarras meus remates, ya?

[Ovêya, ka twimbipo kamwe okambunje? Ame nditasula, ove oyakela, haco?]

LUMBOMBO

Depois. Agora ainda não tenho vontade.

[Mbi noke. Ombili handi si kwete.]

Ndala joga sozinho à bola ao ar e contra a parede.

Lumbombo entretém-se a moldar o barro para fabricar porquinhos, bois e aves.

EXT. JUNTO AO RIO - DIA

Os três meninos da corrida chegam à beira do rio, sacodem o pó de seus calcanhares na rocha extensa com ponto côncavos

onde se vê a presença residual de farinha branca e estacionam seus arcos a passos apressados para o mergulho.

O impacto do mergulho prega susto às mulheres que cuidam da sua higiene no rio entoando canções e conversando alto, numa mistura de vozes e ecos que não se consegue decifrar.

Katumbu (8), até então abstraída a contemplar a paisagem, enche o balde de água, enrola a rodilha e põe-se a caminho de pés descalços. Usa vestido floral de alças e missangas coloridas.

EXT. CASA DE LUMBOMBO. QUINTAL - DIA

Katumbu saúda a mãe Wesi (25), o pai Kupwiya (27 anos) e recebe ajuda para poisar o balde no chão, mas tem um desequilíbrio que faz entornar uma pequena quantidade de água e molha os três. Kupwiya traja calções, camisa de tronco desabotoado e chapéu de palha. Wesi usa blusa de mangas curtas, panos compridos com imagem de pássaros. Cobre a cabeça com um lenço do mesmo tecido. Ambos calçam sandálias artesanais de pneu de carro.

Katumbu prepara o banho de bacia num cantinho atrás da casa.

KATUMBU

MANO! Vem já p'ra te dar o banho.
[OVE! Enju yapa ndukusukule.]

LUMBOMBO

Com essa água do rio bem fria?!
[Lovava vatalala ndeti tum?!]

KATUMBU

Fria como, se eu é que fui
buscar, até molhei e tudo mas não
morri?! Tu faz coragem, como
homem, mano!
[Oco pwãï vatalala vali ndati,
nda ame ndakavatapele ndayula,
pwãï sa file?! Linga onõi, ove
ulume, akome!]

Kupwiya faz manutenção aos meios de cultivo e inspecciona com cara de preocupação o céu.

KUPWIYA

Despachem-se com esse banho, pá!
O céu está inchado de chuva!

[Ene yayuliko. Lisukuli lonjanga.
Ilu lyailã ombela!]

KATUMBU

Enquanto faz massagem com espuma de sabão ao couro cabeludo do irmão com a mão direita, tem na mão esquerda uma caneca com a qual molha o resto corpo, mas Lumbombo dificulta ao reagir com pequenos espasmos de protesto a cada jacto.

Anda, mano! O papá já não avisou
que vai chover?! Eu também tenho
loiça para lavar...
[Eci pwãi olinga ndeti vali?!
Tate siti walungula ale ati
ombela yoyiya? Ame handi alonga
vo vandikevelela.]

EXT. CASA DE LUMBOMBO. QUINTAL - DIA

Lumbombo (agora com 19 anos), sentado na pedra do cantinho atrás da casa, trajando calções, toma banho com a ajuda de Katumbo (22).

EXT. CASA DE LUMBOMBO. QUINTAL - DIA

Lumbombo abre sulcos no quintal.

Katumbu observa o cenário com expressão de desdém.

KATUMBU

Cultivar também não é maltratar
assim o chão, ó Lumbombo. Até
parece que lutaram elefantes
aqui. Só quero ver os frutos
dessa horta... E a rega, com o
rio que não sabe morar perto?
[Ovê, Lumbombo! Okulima mwenle
okulima; cove wakanãko vali
enene! Osi seketi ño payakela
olonjamba. Handi mba twiya tutala
apako vaco, vakwe... Nda ndamupi
tutapela ovikulã, lolwi upãlã
ndeti...]

LUMBOMBO

(Sorridente)

Mana Katumbu, com a horta agora
vamos precisar de mais água

ainda, já viste? Mas já aprendi coisas da chuva com o papá.

INT. CASA DE LUMBOMBO. SALA - NOITE

Em noite de chuva, com os clarões a suplantar a consistência da iluminação da sala por quatro candeeiros, os quatro membros da família estão descontraídos à hora da refeição, sentados sobre troncos de madeira encostados à parede.

A família escuta com atenção. Kupwiya dá leves palmadas no ombro do filho e abraça a esposa com emoção! Wesi, toda sorridente, passa a mão na cabeça de Lumbombo.

LUMBOMBO

Ando aqui com umas ideias. Acho que está na hora de comprar umas cabeças.

[Oloneke evi ndenda lokusima ovisimilõ. Nda ndeci okutekulapo olongombe.]

KUPWIYA

Gostei! Um touro e uma fêmea para dar leite, não é?

[oyo vo, ndayisola! Yimwe ongombe kwenda onema, tulikandela asenjele, siti mba?]

LUMBOMBO

É isso, pai.

[Oco, oco, a tate.]

WESI

Vamos ter uma nora, meu filho, será?

[Hanga mbi tulavoka ondatembo, a molange?]

LUMBOMBO

(Sorrindo evergonhado)

São só planos, mamã.

[ocisimilõ lika, a njali yange.]

WESI

Um dia te casas e já não ligas nenhuma a tua mãe.

[Ndopo yaco okwela, nyohõ ku lete vali.]

LUMBOMBO

Não cabe mais ninguém no teu
lugar, mamã.
[Lomwe wakuvelapo, a njali
yange.]

WESI

Dona Katumbu, ouviste? A família
vai crescer, a trabalhadeira das
mulheres também.
[Ovê Katumbu, ociyevite? Epata
lyolikula, ocikele cetembo
lacovo.]

EXT. CAMPO - DIA

Um boi possante puxa o arado com a escolta de garças, às
ordens de Kupwiya, que traja calças de bainha dobrada até
um pouco abaixo do joelho, peito desnudo e de pés
descalços. Tem na cabeça um chapéu de palha.

Wesi, agachada, sopra a plenos pulmões a brasa debaixo da
lenha e maço de capim, na lareira de três pedras com
panelas de barro ao lado.

Ndala (22), na companhia de seus pais, aparece para
cumprimentar.

Kupwiya procura cobrir logo o tronco suado e reluzente com
a sua camisa de mangas curtas para receber os visitantes.

Ndala mostra admiração ao ver o boi no arado, mas a reação
de surpresa é ainda maior.

KUPWIYA

Entendemos ainda reduzir o
esforço. A barriga é ingrata.
[Twasokiya okutepululako kekavo.
Imo ka lipandula.]

NDALA

(Bem humorado)

Agora é que os silos vão rebentar
pelos cantos, pai Kupwiya!
[Kaliye yapa olosila vyalalaika
okutopālã]

KUPWIYA

Foi o teu amigo Lumbombo que
arranjou umas cabeças...
[Ukwene Lumbombo wavilanda.]

NDALA

Muito orgulho do meu amigo.
[Twaposoka! Kwenda ndacisola
cocili!]

KUPWIYA

Cada aleijado com o seu engenho,
já diziam os mais velhos. E
parece que têm razão.

Wesi serve o almoço regado de cisângwa (bebida caseira não alcoólica à base de milho que é símbolo de boa hospitalidade entre os povos sul de Angola).

SEQUÊNCIA DE MONTAGEM

EXT. ALDEIA - DIA

Em off os cânticos de mulheres trabalhadeiras acompanham a sequência de montagem.

O céu regista um desfile intenso de aves que sobrevoam em acrobacias o perímetro da casa de Lumbombo. A sua horta, abundante em plantas, atrai muitas dessas aves silvestres (garças, cegonhas gaivotas e, até, corujas, que naquele meio são tidas por agoirentas) que se somam às domesticadas.

EXT. CAMPO - DIA

No campo, Kupwiya faz a colheita de mandioca e batata-doce utilizando enxada num ponto da lavra amontoando-a. Solta melodias no assobio enquanto trabalha.

Num outro ponto, Wesi colhe o milho com auxílio de uma foice e um cesto e canta.

Katumbu assa milho e tubérculos na lareira de três pedras.

EXT. JUNTO AO RIO - DIA

Nos trilhos da aldeia, nova geração de meninos de jantes correndo suados para o rio é revelada pelos intervalos da cerca de palha.

Junto à rocha extensa com pontos côncavos (mô de pedra) acenam para o grupo de mulheres que entoam cânticos enquanto produzem farinha de milho ao compasso da percussão do pilão de madeira.

EXT. ALDEIA - NOITE

A partir da arena que fica no coração da aldeia, ressoam em noite de luar batuques, apitos e aplausos.

Kupwiya e Wesi dirigem-se à arena para o ritual de celebração da época caças e das chuvas. Populares andam à roda empunhando meios de caça, cantando e dançando.

Os cânticos evoluem para o cenário de batuques e umbigadas da grande festa sazonal nocturna na aldeia.

INT. CASA DE LUMBOMBO. SALA - NOITE

Lumbombo ouve a batucada à distância e prefere dedicar-se à escultura. Sob a luz de dois candeeiros a petróleo, desbasta uma porção de tronco de árvore com escopro, martelo e uma lixa, fazendo trejeitos que indiciam entusiasmo.

FIM DE MONTAGEM

EXT. CASA DE LUMBOMBO. QUINTAL - DIA

Kupwiya dirige-se ao espaço contíguo à horta para dar de beber e um pouco de sal ao touro e à fêmea, que mugem mais alto.

Wesi cuida do cabelo à filha, que está reclinada sobre o seu colo na esteira de palha.

Lumbombo vai lançando olhares furtivos a ambas enquanto apura a forma da sua escultura, até que as surpreende com o pente acabado de produzir caprichando no ornamento.

Katumbu saltita de contentamento e sai a correr.

KATUMBU

Fixa o olhar sobre o pente por alguns instantes, antes de o manipular de um lado e outro. De seguida passa o pente pela carapinha e acena para cima e para baixo.

Wow! Que lindo isso, mano! As
minhas amigas vão morrer de
inveja!...
[Haka! Opendu eyi yafina ndati!
Akamba vange vakaliponda lonyã.]

EXT. RUA - DIA

Todas as meninas do grupo disputam o pente, felizes. O pente pula de mão em mão. Ao fundo ouvem-se galinhas a cacarejar.

MENINAS

Também quero! Também quero!
[Ame vo ndiyongola! Ame vo...]

KATUMBU

Haja calma, meninas! Um pente sai por um Kilo de milho.
[Tuli utima, a londambi! Opendu yilanda oneka yepungu.]

EXT. CASA DE LUMBOMBO. QUINTAL - DIA

Katumbu retorna com as meninas ávidas de obter o pente. Lumbombo testemunha o entusiasmo com ar surpreendido.

MENINAS

Também quero! O meu pente!
[Ame vo ndiyongola! Ame vo...]

LUMBOMBO

Está bem. Já percebi. Se todas querem, todas vão ter o bom pente.
[Ka kuli ovitangi. Nda vosi yene uyongola, vosi ndukwaveli opendu yiwa.]

ELIPSE

EXT. CASA DE LUMBOMBO. QUINTAL - ENTARDECER

Lumbombo, sempre preso à terra dada a condição de paralítico que se movimenta arrastado no chão, faz da cinta de travamento do alicerce da casa grande a sua banca para esculpir e montra.

Lumbombo distribui pentes às meninas, que continuam inquietas. Trazem todas uma kinda com grãos de milho que são medidos à caneca e postos num saco de sisal.

Tale, de tranças corridas e seios ligeiramente avantajados, ajuda Katumbu com o milho, o que a coloca sob o constante de Lumbombo. Tale fixa o olhar em Lumbombo com expressão tímida e logo desvia para o chão.

LUMBOMBO

(Distribuindo os pentes)

Confiem, que há para todas as
damas.

[Koleli ño, layumwe osupako.]

Sereno, Lumbombo penteia a sua carapinha com ares de provar a valentia do produto.

LUMBOMBO

Seguindo com atenção o perfilar das meninas, Lumbombo saca da bandeja e entrega os pentes à vez, com sorriso no rosto. O sorriso rasga-se ainda mais no momento em que atende Tale. Esta recebe com as duas mãos, sorri e junta-se às amigas.

Vá, este é teu. - virando-se
para a menina seguinte - E tu
toma. E pronto. Como veem, está
consumado.

[Ove tambula. Yove yeyi. Ndomo
ucilete, catenlinsiwa, camãlã.]

INT. CASA DE LUMBOMBO. ANEXO DA CASA - DIA

Katumbu lava a loiça numa pequena bacia, sentada ao pé de Lumbombo que efectua acabamentos a uma peça de escultura, auxiliado pelo feixe de luz do sol que entra pela janela.

LUMBOMBO

Katumbu, minha irmã, tu como
mulher, achas que a Tale ia me
aceitar?

[Ovê Katumbu, a mana yange,
ndokulinga ukãï, ufeko una ndeti
Tale, ndoco ame, nda onava?]

KATUMBU

A Tale minha amiga?
[Tale mwenle, kamba lyange?]

LUMBOMBO

O meu coração anda caído por ela.
Pelo jeito de me olhar, acho que
também me gosta. Certeza não
tenho. Pode ser apenas simpatia.
[Utima wange watekela kokwaye.
Ndomo a mbanja, seketi ondisole.
Etatahãï lopo lyolyo. Mbi ha co
ko?]

KATUMBU

E ela já sabe?

[Eye wacikulihã ale?]

LUMBOMBO

Ia saber como, mana? Nesta parte é que as manas costumam entrar.
[Ocikulihã ndati? Wosi okwete kota lyaye ukãï wapopeliwa.]

KATUMBU

Deixa fazer a cabeça dela. Vou-lhe chamar de 'cunhada' e ver a reação.
[Linga ndikotunge kutwe waye. Ndikotukula eti 'a nawã yange', noke ndilavulula etambululo.]

ELIPSE

INT. CASA DE LUMBOMBO - ENTARDECER

No momento em que Ndala franqueia o portão, um grupo de amigas de Katumbo está de saída animado e acenando em despedida. Os bois ao fundo do quintal mugem.

NDALA

Então, mano Lumbombo, como vão essas forças?
[Ndati, a sekulu Lumbombo, omwenyo wenda?]

LUMBOMBO

(Jocoso)

Sempre de pé. Não se nota?
[Tutãï. Twovo lilu. Ucilete ndati?]

NDALA

Não duvido. Meu, ouve-se por aí que és o novo governo da aldeia...
[Cimolehã. Eh pá, vakutukola vati nguvulu yovimbo ove...]

LUMBOMBO

Como assim, governo?!
[Nguvulu, ame?! Ngole nye?]

NDALA

Moras no coração da aldeia inteira, meu... Não há outra

coisa na cabeça das meninas a não ser o pente e o mestre.

[Ovitima vyosi vimbo vyatekela kokwove. Ombangulo mesene lika, lolopendu vyaye vyeposo.]

LUMBOMBO

Que exagerado, pá!

[Ove yapa olwisa vali enene!]

NDALA

Se até o rei te reconhece o dom de atrair mistérios da natureza. O que se vê na tua horta... A aldeia acredita que és o próprio homem que planta aves...

[Nda Soma layevo wasumulwisa ongavelo yove yokutavisa alumbu vonungalwali. Eci ciilipita vocumbo coce, owiñi wakolela akuti ove ove ukwakukulã olonjila...]

LUMBOMBO

O homem que planta aves?!

[Ukwakukulã olonjila?!]

NDALA

Bem, o que me traz é sério. O teu boi ia dar-me um grande jeito na lavra. Empresta então ao teu irmão?

[Eci ndeyila canangeleka. Ongombe yove ndayisakela kepya. Ndeya okundika. Citava?]

LUMBOMBO

Claro que sim, mano.

[Ka kuli eko, a manji.]

EXT. CASA DE LUMBOMBO. QUINTAL - ENTARDECER

No pequeno estábulo Lumbombo e Lito selam o empréstimo com um forte aperto de mão.

Ndala parte pastando o boi todo contente.

Lumbombo arrasta-se para dentro da casa grande.

INT. CASA DE LUMBOMBO - DIA

Chove com relâmpagos e ouve-se o martelar das gotas no tecto de zinco.

LUMBOMBO

Pai, o Ndala está a precisar do boi para acelerar a lavoura. Levou o nosso touro emprestado. [A papai, ukwetu Ndala weyile. Kepya lyavo calinga ndayu catopa, vasukila ongombe yetu. Wayambata.]

KUPWIYA

Olha que foste fazer, filho. Nossos pais já diziam: O joelho é dá cabo da esteira, a dívida dá cabo da amizade. [Mbi wiya osanda onondo? Akulu vendamba vati pesinsã panyãle ongolo, pukamba panyãle ofuka.]

LUMBOMBO

Mas não deu mesmo para negar. Neste caso, quem emprestou poupou, diz também o ditado, certo, pai? [Pwãï okulimilã catatama. Walevalisa wasolekisa. Olusapo vo, siti, a tate?]

WESI

Ouve o teu pai, meu filho. Também a minha mãe cantava: Aquele que dá emprestado é o conflituoso. [Yevelela so, a molange. Mãyi wacipopaile: U olevalisa eye onjaki.]

LUMBOMBO

Mas o mano Ndala é de casa. Desde pequeno que brincamos juntos. Nem pesei duas vezes. [Ndala wolikulihinli. Tunde vutila wetu, tupapala kumosi para ponjo.]

Cessada a chuva, Kupwiya sai para verificar o estado das nuvens no céu. Já se vê novo corrupio de aves à volta da casa.

EXT. CASA DE LUMBOMBO. QUINTAL - NOITE

Tale encontra Lumbombo à volta da lareira sob a luz do luar.

LUMBOMBO

(Estala dedos da mão.)

Tale, por aqui?

[Ah, pwãï Tale weya okutunyulã?]

TALE

(Ar sério, em pé.)

A Katumbu deu o recado e achei por bem vir esclarecer as coisas.

[Ndatambula esapulo ku Katumbu, yo ndiyeti hinse okusitulula ovina.]

LUMBOMBO

Devo-me preparar para cair, pelo visto?

[Tufa ale tupuluka?]

TALE

É assim: eu não vou dizer que não te gosto, que não sinto nada. Não é isso...

[Okulinga vo eti su kusole, lacimwe ndiyevite, nda ndikemba...]

Lumbombo gesticula a convidar a Tale a sentar-se, seu semblante com expressão aflita. Contém-se.

LUMBOMBO

Então?

[Nye pwãï?]

TALE

É só que os meus pais nunca te viram na igreja...

[Ceci ño okuti olonjali vyange lalimwe eteke vyakumwinle vonembele.]

LUMBOMBO

Mas também nunca me viram na lavra, por exemplo.

[kepya vo syo, ale mba?]

TALE

Acho que não estás a entender, Lumbombo. Como tu não frequentas

a igreja e a Bíblia diz para evitar jugo desigual...
 [Ndilete okuti etosi lyondaka lyakuponyã, ovê Lumbombo. Omo akuti ove konembele kwa tavele, Embibiliya liti ko kakutiwili kokanga ka yalisokele...]

LUMBOMBO

E precisamos de jugo para quê? Se eu digo que te amo, haverá jugo maior?

[Tusukilila ale vo nda nye okanga? Kuli vali okanga yavelapo ocisola?]

Tale senta-se lentamente e fixa os olhos nos olhos de Lumbombo. O semblante sério e frio vai dando lugar a um leve sorriso. O clima de intimidade evolui até que envolve Lumbombo num brusco e demorado abraço).

EXT. CASA DE NDALA. - DIA

Ndala aparece ao pé do boi a interagir com um homem, não dando a perceber claramente de que estão a tratar. Deixam escapar alguma expressão de contentamento em seus rostos.

O homem recebe as rédeas de Ndala, parte com o boi a passos sossegados e some por um trilho inabitado.

EXT. CASA DE LUMBOMBO. QUINTAL - DIA

Ndala entra pelo portão e vai saudar Kupwiya, que se encontra refastelado à sombra, antes de se aproximar de Lumbombo que cuida da sua horta.

LUMBOMBO

Mano Ndala, o boi está a dar conta do recado?

[Ovê Ndala, o ngombe ketonga yoyo?]

Com um semblante sentido e voz fraca, Ndala coça a barba.

NDALA

Mano Lumbombo, o azar bateu à porta... morreu.

[Okwetu, Lumbombo, ondyangu yaveta... Yafa.]

Lumbombo recebe a notícia franzindo a testa, cabeça apoiada sobre o punho.

LUMBOMBO

Como assim?! Então um touro, tão possante, morre... sem adoecer? [Yifa ndati?! Ongombe, yavelako kokupama, yitula omwenyo... oyo ka yavelele?]

NDALA

Nem fui a tempo de lançar a semente. Acho que era injusto pagar por um boi que não me serviu de nada. [Lombuto handi sa wayele. Ndisima okuti okundifetisa ka cilingi esunga, omo akuti ongombe yatuva.]

LUMBOMBO

Neste caso eu é que sou o culpado?! [Calomboloka okuti ame oco ame ndalweya?!]

KUPWIYA

Há problemas, filhos? [Pali ovitangi, a mālã vange?]

LUMBOMBO

Parece que sim, pai. O boi que emprestei ao mano Ndala morreu. [Omo cimolehã. Ongombe ndalevalisa ukwetu yafa.]

KUPWIYA

Acontece, meu filho Ndala. [A molange Ndala, omo omwenyo watuwa ndomo.]

NDALA

Até agora custa perceber. Parece que não aguentou a lavoura. [Toke opo, canangeleka. Seti mbi ongombe yatuva upange wunja.]

KUPWIYA

Pedia sombra? [Yalikisa ulembo?]

NDALA

Ouvi também que houve peste na
aldeia vizinha.
[Kimbo tulisungwe kuyevala vati
kwakala ehunguhungu.]

LUMBOMBO
Bem, sendo assim, paciência.
[Cikale mwenle ndomo.]

KUPWIYA
(Volta-se para Ndala)
E quando é que trazes os chifres?
[Olopeto ovinena teke lipi?]

NDALA
(Com ar de surpresa)
Os chifres? Do boi morto?
[Olopeto? Vyongombe yafa?]

KUPWIYA
Sim! Para recordação.
[Oco! Onjivaluko.]

A conversa dá lugar a um silêncio incómodo. Lumbombo e Ndala olham demoradamente para o vazio.

EXT. CASA DE LUMBOMBO. ANEXO - DIA

Lumbombo prepara o seu aparato de escultura de madeira na banca onde tem as ferramentas, a matéria-prima de madeira e algumas esculturas expostas, destacando-se um touro.

Ao olhar-se ao espelho repara que tem um olho avermelhado.

Kupwiya, Wesi e Katumbu, que se encontram a poucos passos da entrada da casa grande, ao pé do anexo, repartem grãos em vários sacos utilizando uma caneca.

LUMBOMBO
(voz off, grito.)
AAAIIII! VOU MORRER! AI, AI.
SOCORRO!!!
[NDIFA! MOPELI!!!]

Agitados com o grito, Wesi, Katumbu e Kupwiya largam tudo e correm ao encontro de Lumbombo, que se contorce com a mão sobre o olho.

LUMBOMBO
Entrou-me uma lasca no olho! Ai!
[Ndalitova locinene! Ai!]

KUPWIYA

(Saindo disparado pelo portão.)
 Já volto, mulher. Vou pedir ajuda
 ao Rei Handanga. Toma conta do
 nosso filho, ouviste?!
 [Monjiya, a ndona. Ndikopilila
 oloñwatisi kuSoma. Lava civa
 omöletu.]

WESI

Corre, homem!
 [Lupuka, a sekulu!]

EXT. QUINTAL DA CASA DE LUMBOMBO - DIA

Kupwiya regressa com uma pequena fornada de homens com seus semblantes preocupados, guiados pelo Rei que aparenta ter idade superior aos demais e apoiado numa bengala. O Rei fuma o seu cachimbo com alguns trejeitos, usa um chapéu de vaqueiro feito de palha e sandálias artesanais de borracha.

Todos os olhos são direcionados a Lumbombo, acomodado na esteira estendida à sombra das árvores do quintal. Alguns curiosos espreitam do lado de fora do cerco.

O Rei senta-se e conferencia com o doente ao pé do ouvido.

REI HANDANGA

(Anunciando aos presentes)
 Este acidente não é obra do
 acaso. É inveja das pessoas.
 Solução é soprar para remover o
 lixo do menino. Vamos a isso,
 homens!
 [Ocisalu eci ndeti ha canõ ko.
 Onyã yomanu. Tê tupepelela oco
 ocinene citunde. Endisi upange,
 alume!]

A fornada socorrista perfilada curva-se para soprar a vista. Conforme a fila segue, verificam-se várias reacções, cada homem soprando com o máximo fôlego que pode. Alguns chegam a dar sinais de tontura, desespero e alguma frustração.

REI HANDANGA

Isso está fraco. Pelo visto vamos
 precisar de mais homens.
 [Upange wayonga. Ndomo cimolehã,
 twiya tusukila vali olohölö.]

As tentativas de sopro prosseguem.

ALDEÃO ANÓNIMO 1

(Exclamando.)

Acho que falta pouco! Está quase!
[Seti pakamba naito! Ndopo
cipwa!]

REI HANDANGA

Sopra! Já deu para ver algum
pedaço da lasca, filho?
[Pepelela! Kwamolehã ale
okacinimbu kocinene?]

ALDEÃO ANÓNIMO 2

Ainda não, meu Rei. - FUU!! - Mas
tenho bom pressentimento! - FUU!!
- Vamos conseguir. - FUU!! - O
jovem vai ficar bem.
[Handi syo a Soma - FUU!! - Polê
ñwete esima liwa. - FUU!! -
Tucitelã. - FUU!! - Ukwenje wiya
okaya.]

Ao fundo da fila, Ndala dirigindo-se ao mensageiro do Rei.

NDALA

Fui convocado, mas não sei se sou
bem-vindo, se posso também
soprar.
[Ndakovongiwa, pwãi nda vakwetu
vanditava ndanye kendo lyene.]

Faltando três homens para chegar a vez de Ndala, o
mensageiro cochicha ao pé de ouvido de Lumbombo. Os olhos
de ambos fixam-se na pessoa de Ndala, ainda na cauda da
fila.

LUMBOMBO

(Falando baixinho)

Sim, o mano Ndala pode. Na morte
e na doença, a dívida pode
esperar.
[Citava. Manji Ndala akwatise.
Kolofa ale kuhayele, ofuka handi
yikevelele.]

O mensageiro gesticula com leve sorriso para Ndala a anuir.

Chegada a sua vez, Ndala saúda, prostra-se e começa a
soprar.

E DE REPENTE, LUMBOMBO ENVOLVE NDALA NUMA GRAVATA CERRADA DE BRAÇOS AO PESCOÇO, PROVOCANDO-LHE ACESSOS DE TOSSE, MUGIDOS E ESPASMOS DE AFLIÇÃO.

NDALA

(Gritando)

VOU MORRER! BRINCA BEM, AMIGO
LUMBOMBO. VOU MORRER, JURO MESMO!
FALTA AR!
[NDIFILA NYE? OVÊ LUMBOMBO, ECI
PWÃI OPAPALA NDATI? MIO NDIFA.
LATATE. NDISUKILA OMWENYO!]

LUMBOMBO

Quero o meu boi. Deste grampo só
sais com o meu boi de volta!
[Ongombe yiye. Vekõle lyange
otunda tupu ongombe yeya!]

A comitiva ali presente, perplexa, tenta sair em defesa do manietado, derramando mesmo óleo de palma sobre o grampo. Lumbombo, o paralítico implacável da situação, não se demove.

O Rei Handanga olha de uma ponta a outra do quintal e aponta com a bengala.

REI HANDANGA

Alguém me explica esta desordem?!
O doente já curou?
[Ombwanja tulete ndeti
lyalomboloka nye? Ombei yakaya
ale?]

LUMBOMBO

Meu Rei, emprestei-lhe o boi do
meu suor. E ele agora inventa
morte. Nem a pele nem os chifres
mostrou.
[A Soma, uketu u ndeti
wandilevala ongombe yoketonga.
Kaliye otukola ati yafa. Ndaño
ocipa, ndaño olombinga ka
lekisa.]

NDALA

PRONTO. QUERO FALAR, VOU FALAR A
VERDADE. POR FAVOR!
[NDITUKULA. HANDI VANGECE TETE.
NDAKULIVONDELA!]

O Rei Handanga cochicha ao pé de ouvido do Ndala e de seguida chama por meio de gestos dois homens a quem também por gestos orienta que saiam do local para cumprirem uma missão.

REI HANDANGA

Tu, tu, tu e tu. Vão lá buscar o
boi do miúdo lá nos currais.

ELIPSE

A presença de curiosos em casa de Lumbombo aumenta com a chegada da turma de meninas de Katumbu. Tale chega mais perto da cena do conflito e procura confortar Lumbombo sem dar muito nas vistas.

No céu os pássaros desfilam. Alguns fazem tentativa de poisar na horta, mas o amontoado de gente desencoraja-os.

Pelos caminhos e encruzilhadas da aldeia, pessoas e animais movimentam-se despreocupadamente.

EXT. QUINTAL DA CASA DE LUMBOMBO - DIA

Ao fundo da rua vislumbra-se o cortejo de emissários do rei guiando um touro. Por fim o animal é conduzido de volta à casa de Lumbombo, todo possante, focinho, olhos e mugidos enormes impondo respeito e medo.

Lumbombo inspecciona-o e acena positivamente, satisfeito, libertando o devedor.

LUMBOMBO

(Fazendo festinha ao
boi.)

Eu sabia que ias voltar. Eu
sabia.

[Vokwenda munli okutyuka.
Ndacikulihinle ale.]

NDALA

Mano Lubombo, vai-me perdoar
mesmo muito. Não sei como deixei
o diabo me subir a cabeça.

[Okwetu Lombombo, vanetele.
Elyapu olyo lyañwatele.]

LUMBOMBO

Mano Ndala, vamos assentar uma
pedra nesse assunto. Salve-mos ó

vida; tu que fiques, ó
património.

[Painde ewe, a kamba lyange. A
mwenyo twende, a cipako sala.]

O Rei Handanga dirige-se a Ndala intercalando a fala com
baforadas do cachimbo para o ar, revelando cada detalhe do
seu rosto.

REI HANDANGA

Querias enganar o aleijado,
filho? Ahã! Só que não é com as
pernas que corremos, é com o
pensamento!

Tale e Lumbombo abraçam-se forte e com muita ternura.

FIM

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A presente investigação constitui uma oportunidade valiosa de colocar em prática as competências adquiridas no decurso do Mestrado, com particular realce para os Seminários de Media, Sociedade & Cultura, Ateliê de Guionismo e de Métodos de Investigação, pois a curiosidade da transposição ficcional para o meio audiovisual, de um texto literário baseado na oralidade, permitiu alargar o aprendizado ao tomar contacto com a obra de diversos teóricos que ao longo dos anos enriquecem a discussão do assunto.

Esta faceta do projecto encaixou-se no seu primeiro objetivo, o de *discutir o papel da adaptação da literatura para a linguagem audiovisual como veículo de preservação e reinvenção da cultura oral*.

O grande desafio criativo residiu precisamente na consciência de palimpsesto em que assentou o exercício de invenção-tradução, não apenas de língua (Umbundu-Português) mas também de linguagens (oralidade-literatura-audiovisual), motivado pela constatação de que uma parte considerável das tradições africanas serve ainda conteúdos sob o olhar exógeno apenas.

E resulta deste quadro de escassez a que se assiste em Angola, por exemplo, a tendência de tais conteúdos não chegarem a retroalimentar nem serem fruídos em comunidades rurais (iletradas ou de não falantes da língua oficial), com a ironia de o pretendido desenvolvimento ser ele mesmo o reverso da moeda, isto é, a medida do fosso entre as sociedades, à luz do capitalismo e das assimetrias observáveis.

Para o efeito, definimos como segundo objetivo da investigação o de *elaborar um guião de curta-metragem que seja capaz de captar a essência do conto ‘O Homem que Plantava Aves’ e que seja disponibilizado a quem possa interessar a sua rodagem*, cujo resultado está inserido na secção 2.2 do segundo capítulo.

A discussão teórica ajudou a consolidar a compreensão de conceitos-chave como audiovisual, guião e os traços marcantes da literatura angolana, conforme inicialmente idealizado através da pergunta de partida: *Como adaptar narrativas de ficção para o audiovisual de modo a refletirem elementos orais e performáticos da cultura angolana?*

O estudo ajudou-nos a compreender, por outro lado, que ambos os objetivos giram em torno do elemento central que é a memória, nas suas dimensões individual, coletiva e histórica. E sobre a controversa relação de fidelidade entre o texto original e o

produto da sua adaptação/transposição, no caso concreto o guião de curta-metragem, conclui-se que o último representa uma recriação estética autónoma consoante a linguagem, o contexto e a perspetiva a adotar, mantendo o primeiro como referência e não como espelho.

A respeito dos elementos da cultura angolana, pode-se afirmar, com base nas fontes consultadas, que a sua projeção demanda uma localização do conteúdo, por não existir expressão única de cultura que encapsule toda uma sociedade e sim uma diversidade etnolinguística de tronco comum maioritariamente Bantu. Logo, o imaginário a retratar poderá compreender, em conjunto ou em separado, três segmentos, designadamente, o da oralidade africana apenas (predominante no espaço rural), o da literatura escrita em línguas de matriz africana e o da literatura grafada no idioma oficial, a língua portuguesa (os dois últimos predominantes no meio industrializado).

Limitações da investigação e futuras linhas de pesquisa

Tal como foi referido anteriormente, o interesse pelo audiovisual neste projeto teve influência, enquanto telespectador, das memórias retidas da ficção oferecida pela Televisão Pública de Angola, que se dedicou na década de 1980/90 do séc. XX à produção de conteúdo local baseado na oralidade, entre o teatro, as telestórias e alguma telenovela.

Nesta senda, a falta de informação sobre os arquivos dessa produção é a primeira limitação a apontar, bem como a localização dos protagonistas para daí nos documentarmos sobre as circunstâncias da transposição e os desafios enfrentados.

A segunda limitação prende-se com a questão do registo e nível de linguagem a adotar para os diálogos em língua portuguesa no guião da curta-metragem, que são uma tradução da essência da narrativa pensada em Umbundu, uma vez que os personagens concebidos no meio rural têm por definição o domínio correto da sua língua original.

Assim, seria uma linha interessante de pesquisa futura a do lugar dos regionalismos na transposição para o audiovisual que envolva tradução, por conta da verosimilhança. A digitalização dos arquivos afigura-se igualmente de interesse para a investigação académica, em virtude do valor histórico e sociocultural da ficção.

BIBLIOGRAFIA

- Abrantes, M. (2004). Geografia da Indústria Audiovisual no Brasil. *IV Encontro dos Núcleos de Pesquisa da Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação e no XXVII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação*.
<http://www.portcom.intercom.org.br/pdfs/71551013738331782542262269074986664929.pdf>
- Adriano, A. G. M. (2023). *A Tradição Oral entre os Povos Bantu do Sudoeste de Angola*. <https://repositorio.isced-huila.ed.ao/handle/20.500.14190/362>
- Barthes, R. (2004). *O Rumor Da Lingua* (2.^a edição). Martins Fontes.
- Calivala, D. (2022). As dimensões do tradicional e os aspectos pedagógicos no conto o Homem que Plantava Aves, de Gociante Patissa. *Mayombe - Revista Angola de Crítica Literária*, 90–96.
- Coelho, A. (2016, setembro 9). Contos de tradição oral são exibidos nos palcos. *Jornal de Angola*. <https://www.jornaldeangola.ao/ao/noticias/detalhes.php?id=364253>
- Comparato, D. (2009). *Da criação ao roteiro: Teoria e prática*. Summus Editorial.
- Cunha, J. M. dos S. (2008). De Dom Casmurro a Capitu: Problemas de um percurso transtextual. *Nau Literária*. <https://doi.org/10.22456/1981-4526.5832>
- Devides, D. C. (2018). Adaptação e Roteiro. *Letras Escreve*, 8(1), 437–464. <https://doi.org/10.18468/letras.2018v8n1.p437-464>
- Ervedosa, C. (2015). *A Literatura Angolana* (2.^a edição). Editorial Minerva & UCCLA. https://www.uccla.pt/sites/default/files/a_literatura_angolana.pdf
- Field, S. (2005). *Screenplay: The foundations of screenwriting* (Rev. ed). Delta Trade Paperbacks.
- Gaivão, L. (2016). Oratura como afirmação, combate e hibridação nas geografias iberófonas: O caso angolano de Manuel Rui. *Studia Iberystyczne*, 15. <https://doi.org/10.12797/SI.15.2016.15.06>
- Genette, G. (1982). *Palimpsestes: La littérature au second degré*. Éditions du Seuil.
- Grzybowski, C. (2010). Por uma teoria integradora para a compreensão da realidade. *SciELO25-Scientific Electronic Library Online*, 15(2), 373–379.
- Hutcheon, L. (2006). *A theory of adaptation*. Routledge.
- INE. (2016). *Projeção da população 2014-2050* (pp. 9–10). Instituto Nacional de Estatística. https://www.ine.gov.ao/Arquivos/arquivosCarregados/Carregados/Publicacao_637586861813829303.pdf

- Joaquim, V. (2016, outubro 7). Contos do Huambo encenados no teatro. *Jornal de Angola*. <https://www.jornaldeangola.ao/ao/noticias/detalhes.php?id=365939>
- Joaquim, V. (2019, abril 26). Clássicos do teatro nacional são apresentados em Luanda. *Jornal de Angola*. <https://www.jornaldeangola.ao/ao/noticias/detalhes.php?id=427137>
- Júnior, C., & Antunes, H. (2010). *NTU: Introdução ao pensamento filosófico bantu*. <http://repositorio.ufc.br/handle/riufc/15998>
- Kandjimbo, L. (2001). *A literatura angolana, a formação de um cânone literário mínimo de língua portuguesa e as estratégias da sua difusão e ensino*. http://www.nexus.ao/kandjimbo/pdfs/canones_literario.pdf
- Ki-Zerbo, J. (Ed.). (2010). *Metodologia e história pré-africana*. UNESCO Brasil.
- Lopes, F. (1999). *Escrita Teleguiada—Guiões para audiovisuais* (1.^a edição). Universidade da Beira Interior.
- Lotman, Y. M. (com Navarro, D.). (1996). *La semiosfera. Vol. 1, Semiótica de la cultura y del texto*. Cátedra.
- Lusa. (2018). *Festa literária no nordeste do Brasil abre com debate sobre "Escravidão e a Liberdade"*. <https://www.dn.pt/lusa/festa-literaria-no-nordeste-do-brasil-abre-com-debate-sobre-escravidao-e-a-liberdade-9692419.html>
- Lusa. (2022, junho 24). *Governo angolano vai gastar mais 40 milhões de euros para modernizar televisão pública*. Visão. <https://visao.pt/atualidade/mundo/2022-06-24-governo-angolano-vai-gastar-mais-40-milhoes-de-euros-para-modernizar-televisao-publica/>
- Macedo, J. (2010). *A Dimensão Africana da Cultura Angolana* (2.^a edição). INIC/Ministério da Cultura.
- Mainsel, S. (2021). *As quatro idades da televisão pública de Angola*. Mayamba.
- Mancelos, J. (2016). *Manual de Guionismo* (2.^a edição). Edições Colibri.
- Mendes, J. M. (2009). *Cultura narrativas dominantes: O caso do cinema* (1. ed). Universidade Autónoma de Lisboa.
- Menghi, R., & Vegini, V. (2012). *Marcadores de transição entre tradição oral e tradição escrita em narrativas orais / Markers of transition between oral and written traditions through oral narratives | Revista Pesquisa & Criação*. <https://periodicos.unir.br/index.php/propesq/article/view/406>
- Netto, W. (2009). *Tradição Oral e produção de narrativas*. Paulistana. <https://doi.org/10.4322/978-85-99829-26-4>
- Nogueira, L. (2010). *Manuais de Cinema I - Laboratorio de Guionismo* (Livros LabCom). <https://www.labcom.ubi.pt/ficheiros/nogueira-manuais-cinema-I-2010.pdf>

- Pagano, C. (1971). *Comunicação Audiovisual*. Pia sociedade de São Paulo.
- Piçarra, M. do C., & António, J. (Eds.). (2013). *Angola: O nascimento de uma nação* (1.^a edição). Guerra e Paz.
- Plaza, J. (2003). *Tradução Intersemiótica* (1^a). Editora Perspectiva.
- Santos, F. (2011). A emergência de um cânone literário na literatura angolana. *Letras Com Vida - Literatura, Cultura e Arte*, 4, 95–105.
- Tito, S. (2018). *O género da fábula na literatura de tradição oral angolana e portuguesa* [masterThesis]. <https://ubibliorum.ubi.pt/handle/10400.6/10025>
- Vansina, J. (1982). *A tradição oral e sua metodologia*. <https://www.trabalhosfeitos.com/ensaios/a-Tradi%C3%A7%C3%A3o-Oral-j-Vansina/40607272.html>