



Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Centro de Educação e Humanidades

Instituto de Letras

Christian Rodrigues Fischgold

**Makunaima e Nambalisita: representação dos mitos e poéticas da
alteridade**

Rio de Janeiro

2018

Christian Rodrigues Fischgold

Makunaima e Nambalisita: representação dos mitos e poéticas da alteridade



Tese apresentada como requisito parcial para obtenção do título de doutor ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Estudos de Literatura.

Orientadora: Prof. Dra. Maria Aparecida Ferreira de Andrade Salgueiro

Rio de Janeiro

2018

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ/REDE SIRIUS/BIBLIOTECA CEH/B

F529	Fischgold, Christian Rodrigues Makunaima e Nambalisita: representação dos mitos e poéticas da alteridade / Christian Rodrigues Fischgold. - 2018. 350 f.: il. Orientadora: Maria Aparecida Ferreira de Andrade Salgueiro Tese (doutorado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Instituto de Letras. 1. Literatura e antropologia – Teses 2. Literatura comparada – Angolana e brasileira – Teses. 3. Literatura comparada – Brasileira e angolana – Teses. 4. Literatura – Filosofia – Teses. 5. Mitologia na literatura – Teses. 6. Alteridade – Teses. 7. Nativos - Angola – Teses. 8. Nativos - Brasil – Teses. I. Salgueiro, Maria Aparecida Andrade. II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Instituto de Letras. III. Título. CDU 82.091:572.9

Bibliotecária: Eliane de Almeida Prata. CRB7 4578/94

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta tese, desde que citada a fonte.

Assinatura

Data

Christian Rodrigues Fischgold

Makunaima e Nambalisita: representação dos mitos e poéticas da alteridade

Tese apresentada como requisito parcial para obtenção do título de doutor ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Estudos de Literatura.

Aprovada em 28 de março de 2018.

Banca Examinadora:

Prof^a. Dra. Maria Aparecida Ferreira de Andrade Salgueiro (Orientadora)
Instituto de Letras – UERJ

Prof^a. Dra. Cláudia Maria de Souza Amorim.
Instituto de Letras - UERJ

Prof^a. Dra. Anita Martins Rodrigues de Moraes
Universidade Federal Fluminense

Prof^a. Dra. Carmem Lúcia Negreiros de Figueiredo
Instituto de Letras - UERJ

Prof^a. Dra. Gumercinda Nascimento Gonda
Universidade Federal do Rio de Janeiro

Rio de Janeiro
2018

DEDICATÓRIA

Dedico este trabalho à Maria José Rodrigues Fischgold e Suzana Rodrigues Fischgold (1966-2016).

AGRADECIMENTOS

Um trabalho como esse não pode (nem deve) ser realizado sem a participação de colaboradores inestimáveis. Em quatro anos de doutorado muitos são os agradecimentos que devem ser realizados.

Em primeiro lugar à Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Uerj, espaço intelectual que me acolheu, e à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes), por ter-me concedido bolsa de pesquisa, imprescindível para a realização deste trabalho.

À Faperj, por ter possibilitado meu estágio doutoral no exterior (bolsa-sanduíche), período que intensificou o diálogo com pesquisadores de outros centros universitários europeus, especialmente em Lisboa, Berlim e Manchester.

À professora doutora Maria Aparecida de Andrade Salgueiro, cuja orientação deu-me a liberdade para conduzir a pesquisa até o encontro com seu objeto - ainda obscuro no início do percurso. Suas considerações e conselhos contribuíram de forma relevante para a tese.

À orientadora do estágio doutoral no exterior, professora doutora Manuela Ribeiro Sanches, do Centro de Estudos Comparatistas da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. Colaboradora fundamental, cujos diálogos pontuais foram responsáveis pela compreensão de perspectivas ampliadas acerca dos limites da literatura comparada e, consequentemente, pela definição do recorte principal da pesquisa.

Às professoras doutoras Ineke Phaf-Rheinberger, Anne Begenat-Neuschäfer (1953-2017) e Suzane Klengel pelos encontros realizados em Aachen e Berlim cujos debates acerca das literaturas africanas e latino-americanas também encontram ecos neste trabalho.

À professora doutora Ana Mafalda Leite, cujo curso realizado em Lisboa trouxe importantes perspectivas para a tese, e os breves, mas importantes diálogos realizados com a professora doutora Ana Maria Martinho. Duas pessoas as quais só tenho a agradecer pela generosidade com que me receberam em Lisboa.

Aos amigos portugueses que acolheram-me no período do estágio no exterior, Marta Lança e Pedro Castanheira, que além da amizade e do carinho, forneceram-me importante material sobre a obra de Ruy Duarte de Carvalho, do qual Marta foi assistente.

À professora doutora Anita Moraes, com a qual tive um importante diálogo, especialmente no período que antecedeu a qualificação.

À professora doutora Cláudia Maria de Souza Amorim, que acompanha meu percurso desde o mestrado, sempre incentivando-me a apoiando-me das mais diversas e generosas maneiras.

Ao escritor Bernardo Carvalho e à professora doutora Sonia Micelli pelos encontros e trocas afetivas e intelectuais realizadas em Lisboa, e que resultaram em importante material para esse trabalho.

À professora doutora Vanessa Rimbau, pela parceria e o diálogo iniciado em Lisboa, e cujos frutos estão presentes nesse trabalho.

À professora doutora Tânia Macedo e ao historiador Alberto Oliveira Pinto, cujo encontro forneceu-me pistas importantes para a análise de obras contidas na tese.

À professora doutora Lúcia Sá, da Universidade de Manchester, pelos diálogos acerca do mito de Makunaíma realizado inicialmente por e-mail, aprofundados em conversas pessoais, e concretizados academicamente no âmbito da ABRALIC-2017.

Ao professor Eduardo Viveiros de Castro, cujo curso realizado no Museu Nacional abriu um leque bibliográfico em torno de referências indígenas importante para o desenvolvimento de uma parte da pesquisa.

À professora Carmem Lúcia Negreiros, cuja disciplina intitulada *Prosa Narrativa / Formação do Romance & Romance de Fundação* colaborou imensamente na redação de um dos capítulos desta tese.

Ao amigo professor doutor Álvaro Marins, interlocutor de primeira hora, cujos diálogos, cafés e cigarrilhas foram fundamentais e prazerosos, especialmente no início da pesquisa, quando esta encontrava-se ainda em seus impulsos iniciais.

Aos amigos do Grupo de Pesquisa Multi-Institucional Áfricas Uerj - Ufrj, pelos encontros, leituras, e sugestões fornecidas nos últimos anos.

E, *last but not least*, à Karen Barros da Fonseca e Omar Sozên Barros da Fonseca por terem sido os pilares de sustentação nos momentos em que corpo e mente pareciam desabar, e sem o qual dificilmente esse trabalho seria concluído perante tantas adversidades pessoais, familiares e intelectuais encontradas pelo caminho. Amo vocês.

Eles não são capazes de representar a si mesmos,
necessitando, portanto, ser representados.

Karl Marx

Ele apoiou o cotovelo nos joelhos e a cabeça nas mãos.
Apenas se sentou em silêncio, pensando, sonhando, sonhando.
Ele sonhou que uma mulher havia nascido. Era sua mãe.

Watunna

um sol de sal ao sul
o sol ao sul
o sal ao sol
o sal o sol
e mãos de sul sem sol nem sal

Ruy Duarte de Carvalho

Uma epistemologia do sul assenta em três orientações:

aprender que existe o Sul;

aprender a ir para o Sul;

aprender a partir do Sul e com o Sul.

Boaventura de Sousa Santos

RESUMO

FISCHGOLD, Christian Rodrigues. *Makunaima e Nambalisita: representação dos mitos e poéticas da alteridade*. 2018. 350 f. Tese (Doutorado em Estudos de Literatura) - Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2018.

A pesquisa aborda as representações de povos nativos na literatura brasileira e angolana através de uma análise comparada entre autores e obras desses territórios. Refletimos sobre as mudanças no entendimento dos conceitos de representação e alteridade, e sobre as adaptações das narrativas mitológicas por meio de uma abordagem interdisciplinar que privilegia as relações entre a teoria literária, a antropologia, e a semiótica das imagens. Do material selecionado extrai-se um *corpus* de obras centradas no universo autóctone, de modo a refletir sobre a maneira como o discurso moderno a cargo de intelectuais de diferentes áreas culturais valoriza ou negligencia o elemento autóctone. Contextualizamos as obras no âmbito dos movimentos literários e culturais que integraram os povos autóctones no centro de suas reflexões intelectuais, especialmente o Romantismo e o Modernismo brasileiros, e os movimentos de modernização das literaturas africanas de língua portuguesa, especialmente em Angola. A partir deste plano *lato* direcionamos a pesquisa para o plano *stricto* da representação dos mitos de Makunaíma e Nambalisita, cuja análise apresenta-se como ponto central da interface entre a crítica literária, a etnografia e a produção cinematográfica. Em seguida investigamos as maneiras como a tensão entre identidade e alteridade permeia a representação da personagem nativa em obras contemporâneas, especialmente nos autores Ruy Duarte de Carvalho (ANG) e Bernardo Carvalho (BR).

Palavras-chave: Teoria Literária. Mitologia. Cinema. Literatura Comparada.

ABSTRACT

FISCHGOLD, Christian Rodrigues. *Makunaima e Nambalisita: representation of the myths and poetics of alterity* 2018. 350 f. Tese (Doutorado em Estudos de Literatura) - Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2018

The research approaches the representations of native peoples in the Brazilian and Angolan Literature through a comparative analysis between authors and works of these territories. We reflect about the changes in the understanding of the concepts of representation and otherness, and on the adaptations of the mythological narratives through an interdisciplinary approach that privileges the relations between literary theory, anthropology, and the semiotics of images. From this selected material a corpus of works centered in the native universe is extracted so as to reflect on the way in which the modern discourse in charge of intellectuals of different cultural areas values or neglects the native element. We contextualize the works within the scope of the literary and cultural movements that integrated the autochthonous peoples at the center of their intellectual reflections, especially the Brazilian Romanticism and Modernism, and the movements of modernization of the African Literatures of Portuguese Language, specially in Angola. From this broad plane, we direct the research to the strict plan of the representation of the myths of Makunaíma and Nambalisita, whose analysis presents itself as the central point of the interface between literary criticism, ethnography, and cinematographic production. Next, we investigate the ways in which the tension between identity and alterity permeates the representation of the native character in contemporary works, especially in the authors Ruy Duarte de Carvalho (ANG) and Bernardo Carvalho (BR).

Keywords: Literary Theory. Mythology. Cinema. Comparative Literature.

SUMÁRIO

	CONSIDERAÇÕES INICIAIS	12
1	ALTERIDADE E IDENTIDADE NA REPRESENTAÇÃO DO “OUTRO”	19
1.1	Evolução dos conceitos de representação	19
1.2	Alteridade e identidade	25
1.3	A Carta de Caminha: documento fundador da alteridade brasileira	29
1.4	1550: a festa de Rouen	32
1.5	A alteridade africana nos descobrimentos.....	39
1.6	A representação representada em <i>Las meninas</i>, de Diego Velazquez	43
1.7	As forças em mutação.	47
1.8	Saída do mundo antigo e entrada do tempo novo nas “comunidades imaginadas”	53
2	BRASIL – PORTUGAL – ANGOLA: INTERCONEXÕES LITERÁRIAS	62
2.1	Relações históricas em <i>um rio chamado atlântico</i>	62
2.2	Cavaleiro português em corpo de selvagem e a representação da buxila.....	73
2.3	A descaracterização e a inferioridade do guarani e da buxila.....	100
3	MAKUNAIMA E NAMBALISITA: REPRESENTAÇÕES DOS MITOS NA ETNOGRAFIA, NA LITERATURA E NO CINEMA.....	103
3.1	Algumas datas importantes	103
3.1.1	<u>Os autores e o universo da recolha dos mitos</u>	104
3.1.2	<u>Modernismo Brasileiro e Vanguarda</u>	107
3.1.3	<u>Influência da literatura brasileira na modernização da literatura angolana.....</u>	116
3.1.4	<u>O luso-tropicalismo freyreano e os intelectuais africanos.....</u>	126
3.2	Macunaíma e Nambalissita: primeiras manifestações	130
3.2.1	<u>A trajetória da crítica às obras</u>	134
3.2.2	<u>Cinquenta contos bantos e cinquenta contos ameríndios.....</u>	141
3.2.3	<u>Makunaima e Nambalisita: heróis mitológicos da Amazônia e do Cunene</u>	158
3.2.4	<u>Os antagonistas Piaimã e Kalunga</u>	164
3.2.5	<u>Tricksters africanos e ameríndios</u>	169

3.3	Do mito à literatura	176
3.3.1	<u>Entre o formalismo de Haroldo de Campos e o estruturalismo de Gilda de Melo e Sousa</u>	183
3.3.2	<u>Oralidade e literatura em Nambalissita</u>	189
3.3.3	<u>A obra sem caráter</u>	194
3.3.4	<u>A disputa pelo trono do clã do rito funerário ovakwanyama</u>	197
3.3.5	<u>Nambalissita</u>	200
3.3.6	<u>A rapsódia macunaímica</u>	206
3.3.7	<u>Protagonistas e antagonistas ameríndios e africanos</u>	212
3.4	Macunaima e Nelisita: do mito à imagem cinematográfica	221
3.4.1	<u>Oralidade, escrita e cinema</u>	222
3.4.2	<u>Cinema Novo e Modernismo</u>	225
3.4.3	<u>Rui Duarte: para além do cinema etnográfico</u>	230
3.4.4	<u>O <i>trickster</i> africano e o malandro ameríndio</u>	243
4	ENTRE KRAHÔS E KUVALES: REPRESENTAÇÕES DA ALTERIDADE NA CONTEMPORANEIDADE	274
4.1	Nambalisita e o contemporâneo	274
4.2	Duas visões sobre o mesmo tema: <i>Os papeis do inglês e Nove Noites</i>	277
4.3	Narrativas em transumância	282
4.4	O vértice da representação em Joseph Conrad	292
4.5	Identidade, alteridade e representação do “outro”	300
4.6	A identidade em questão entre índios krahôs e pastores kuvales	312
	CONSIDERAÇÕES FINAIS	315
	REFERÊNCIAS	320
	ANEXO A - Cartazes dos filmes	331
	ANEXO B - Entrevista com Bernardo Carvalho	335

CRITÉRIOS DE UNIFORMIZAÇÃO DO TEXTO

Algumas obras, textos e nomes que compõem e aparecem no decorrer da pesquisa possuem muitas variações. Sempre que possível, optou-se por grafar palavras em língua nacionais africanas e ameríndias na forma mais recente que estas se apresentam. Por exemplo, das etnias africanas aqui referidas, percebemos uma gradual alteração no âmbito de suas grafias. Assim, os povos Nhaneca são conhecidos também por Nhaneca-Humbe, Nyaneka e Ovanyaneka. Os povos Cuanhama, da mesma forma, são também chamados de Kwanyama e Ovakwanyama. E no Brasil Taulipang e Taurepang referem-se a uma mesma sociedade.

Na grafia dos heróis mitológicos ou de seus antagonistas na etnografia, na literatura e no cinema também se encontram alterações. Na etnografia do alemão Theodor Koch-Grünberg o herói mitológico ameríndio chama-se Makunaíma, com K, e transforma-se em Macunaíma, com C, nas obras de Mário de Andrade e Joaquim Pedro de Andrade. O antagonista Piaí'mã (Koch-Grünberg), torna-se Piaimás, na grafia do padre venezuelano Cesareo Armellada, e Piaimã, em Mário de Andrade.

Alteração mais significativa, no entanto, acontece no contexto africano, no qual o herói Nambalisita retratado por Carlos Estermann torna-se Nambalissita, com dois SS em Henrique Abranches, e Nelisita no filme de Ruy Duarte. O próprio cineasta angolano adotou grafias diferentes para seu nome no decorrer do tempo, sendo encontrado Rui Duarte, Ruy Duarte e, por fim, Ruy Duarte de Carvalho.

Ainda a este respeito, e dada a discrepância terminológica, optamos pela referência a figuras históricas tal como se apresentam nas obras em estudo. Um exemplo é o nome de Haitaya Muvale e Hautolondo que surgem referidos em outras obras como Haitalamuvale e Hautolonde. Quando estes termos surgirem em citação, segue-se a forma presente no texto citado.

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Esta pesquisa tem como ponto de partida a análise das representações literárias dos povos autóctones em dois territórios do Sul global: Brasil e Angola. É a partir deste horizonte ampliado que estabelecemos um território significativo de comparação marcado por sua singularidade geográfica, cultural, política e social.

A perspectiva de que estudar a literatura brasileira é estudar literatura comparada está presente enquanto signo marcante em diversos e incontornáveis autores dessa disciplina, como Antonio Candido, Roberto Schwartz e Silviano Santiago. Alguns dos trabalhos mais representativos desses teóricos, como *Formação da Literatura Brasileira*, *Ao Vencedor as batatas*, e *O entre-lugar do discurso latino-americano*, respectivamente, tratam-se efetivamente de trabalhos de literatura comparada. Como bem aponta o pesquisador Alfredo Cesar Melo, esses autores fizeram-no de tal forma que é difícil separar os estudos de literatura brasileira com os estudos de literatura comparada.

Esses estudos foram importantes para a relativização da hierarquia entre centro e periferia, dando um sinal positivo na diferença da cultura brasileira frente à europeia. O ponto de comparação, no entanto, para o qual essas obras convergem, é sempre em relação a um cânone ocidental e ocidentalizado já estabelecido. O que Alfredo Cesar Melo aponta em seu programa de estudos para o que chama de “comparatismo do pobre”, é pensar as relações do Brasil com o mundo além dessa polaridade (Brasil x Europa; periferia x centro; ex-colônia x ex-metrópole). Esse programa de estudos realizado por Melo em 2013 só foi por nós descoberto em 2015, quando este trabalho já se encontrava em plena atividade. O contato com o programa, no entanto, mostrou-nos uma convergência de propósitos que deram impulso e confiança na direção em que seguíamos.

Assim como Melo, reafirmamos que não se trata de negar a importância dos estudos comparados com o cânone ocidental, ou as relações assimétricas de poder com a Europa que estruturam nossa cultura. Mas sim pensar mais seriamente a ideia de inserção no mundo, levando em conta possíveis relações do Brasil com outras culturas que não aquelas centrais. A proposta não é substituir a relação entre centro e periferia pelas relações Sul-Sul, e sim adicionar um grau de complexidade nesse estudo através de outras formas de análise comparativa.

Alfredo Cesar Melo propõe duas molduras de análise para um comparativismo direcionado às relações Sul-Sul, como o que pretendemos levar adiante. O primeiro teria a ver

com a ideia de comparação como co-aparição, que poderia servir de paradigma para estudos comparativos de autores e culturas que, na maior parte das vezes, se ignoram em razão da própria dinâmica da divisão internacional de conhecimento, o que dificulta a comunicação e difusão de cultura entre países do Sul Global; enquanto a segunda moldura teria a ver com uma moldura interidentitária do Brasil, que obriga a revisão de uma série de representações consolidadas na crítica cultural sobre o país. Se estamos acostumados a compreender a cultura brasileira como um desvio criativo de um modelo europeu, afirma Melo, a inserção do Brasil no contexto lusófono africano pode nos ajudar a criar uma outra representação, na qual muitas vezes o Brasil se mostra como modelo para as culturas lusófonas em África (MELO, 2013, p. 12-13).

É nessa segunda vertente que o trabalho atual se enquadra, tendo como base a pesquisa comparada acerca de dois aspectos específicos das literaturas produzidas em territórios do sul global, especialmente Brasil e Angola, e colocando em perspectiva comparada a historiografia literária desses territórios cujas relações políticas, econômicas, culturais e sociais desenvolveram-se de forma intrínseca nos séculos subsequentes ao contato com a Europa e o mundo ocidental.

O ato de fundação do território sobre o qual a pesquisa se desenvolve são as representações iniciais da alteridade ameríndia e a intensificação dos contatos com a alteridade africana. Depois de terem sido por muito tempo intitulados como “sem civilização”, essas populações serão doravante batizados como “sem escritura”. Nesse comparatismo os comparáveis não são tipos para estabelecer uma tipologia ou uma morfologia, mas são, como afirma Marcell Detienne, placas de encadeamento decididas por uma escolha inicial: as relações de identidade e alteridade entre os - assim chamados - povos sem escrita e o Ocidente.

O ponto inicial da pesquisa curiosamente apresenta-se aqui como seu ponto de chegada: a análise de duas obras lançadas no início do século XXI cujas premissas narrativas e temáticas aproximam-se de forma notável: *Os papéis do inglês* (2000) e *Nove Noites* (2002). O decorrer da pesquisa observou uma característica recorrente em ambas as historiografias literárias: o retorno ao personagem nativo enquanto elemento de identidade e alteridade das produções culturais.

Na historiografia literária de ambos os contextos a personagem nativa foi por diversas vezes recuperada nessa tentativa de recompor e construir uma identidade. O que atualmente está claro é que, por muitas vezes reivindicado enquanto signo de identidade, o indígena e o nativo também constituíam (e constituem) efetivamente um símbolo de alteridade. Reflexo da

forma como foi retratado nos documentos e crônicas de viajantes no período do chamado “século dos descobrimentos”.

As epígrafes deste trabalho apontam para o estatuto da representação da alteridade, e invocam o âmbito geográfico no qual o recorte é estabelecido. Essa tese, portanto, insere-se no âmbito comparativo Sul-Sul sem que se pretenda, no entanto, essencializar o “sul”, nem deixar de levar em consideração eventuais devires do sul no norte e vice-versa.

Compreender as alterações sofridas nos conceitos de Representação e Alteridade, e em qual perspectiva nos baseamos é o que desenvolvemos no primeiro capítulo. Essa concepção procura estabelecer uma relação dialógica entre a produção discursiva dominante e contra-dominante de cada período e as tensões que esses discursos apresentam no interior do *corpus* aqui selecionado. Aponta-se nesse primeiro capítulo para obras e documentos que se encontram refletidos nas produções posteriores, seja como influência temático-conteudística, seja como sátira desconstrucionista. Documentos históricos transformam-se, assim, em documentos literários. O mais paradigmático signo dessa absorção da literatura pelos signos da história talvez seja a Carta de Achamento, de Pero Vaz de Caminha. Um dos primeiros documentos acerca da “nova” alteridade em territórios dominados por Portugal no início do século XVI. Outros se seguiram, como o ensaio do filósofo francês Michel de Montaigne, acerca dos canibais da América, além das pinturas representativas do holandês Albert Eckhout sobre Tupis e Tapuias, as festas na cidade francesa de Rouen, e os relatos acerca dos negros “bestiais” do continente africano. Todos esses documentos serviram de fontes aos autores literários dos períodos seguintes.

O caráter amplo que o horizonte da pesquisa delimitou o campo inicial a partir do qual o recorte foi definido. Partimos para uma desmontagem lógica inicial através de um configuração temporal, colocando em diálogo obras produzidas em um mesmo período histórico. Compreendemos a gênese que essas personagens nativas tiveram nas produções culturais, especialmente as literárias, e, principalmente, suas transmutações através dos tempos. O primeiro recorte deu-se através da percepção de momentos temporais aproximados nos quais as formas narrativas arquitetônicas e composicionais, das quais nos fala o teórico russo Mikhail Bakhtin, convergiam em uma mesma direção. Note-se que convergir na mesma direção, significa tão somente e apenas, que utilizavam-se de materiais similares, embora, como a pesquisa demonstrou, o caráter individual das obras aqui selecionadas sempre a respaldasse com particularidades individuais divergentes.

É a partir dos processos de independência, tanto no Brasil quanto em Angola - estendido também às outras ex-colônias portuguesas em África - que se inicia um processo de

representação do traço nativo não mais como símbolo de alteridade, mas como [pretenso] símbolo de identidade. Trata-se de uma inversão de postura, detectável especialmente na literatura e nas artes, e, posteriormente, nos documentos e estudos sociais. Nesse sentido, o indianismo romântico de José de Alencar, aqui analisado, configura um dos ícones dessa representação do indígena enquanto símbolo de identidade e particularidade em meados do século XIX.

Em Angola, o mesmo período ficou marcado pelo surgimento de um discurso nativista que, se ainda não tinha como base a defesa e reivindicação de um “nacionalismo” angolano, os textos escritos nesse período, geralmente por mestiços e portugueses identificados com o território, encontram-se na gênese dos movimentos por autonomia política que se configuraram em meados do século seguinte. Autores como Alfredo Troni e Cordeiro da Matta estão na alvorada desse movimento, sendo reconhecidos como os primeiros “Intelectuais de Angola”, para o qual o importante movimento dos “Novos Intelectuais de Angola”, surgido no final da década de 1940, homenagearia em referência e inspiração.

Essas obras inserem-se em um conjunto amplo de narrativas que denominamos de “Poéticas da Alteridade”, série de produções literárias e culturais que tem no seu cerne a representação do encontro entre a cultura ocidental e a não-ocidental em território brasileiro e angolano. Essa gênese configura uma vertente importante do chamado “cânone” da literatura brasileira. Para além da representação desse encontro cultural, a cultura nativa também possui importância na teoria cultural ao incidir sobre a própria reflexão dos intelectuais brasileiros. Trata-se de uma grande genealogia que tem no período anterior ao romantismo, seus primeiros signos enquanto fator de identidade nacional.

Outras obras poderiam ser selecionadas, e talvez a grande maioria de obras produzidas em Angola nas últimas décadas recorra em maior ou menor grau a esse contato. Algumas dessas obras ainda são alvo de debate sobre até que ponto configuram uma literatura colonial revisitada por preceitos *luso-tropicalistas* ou obras cujas releituras críticas não devem desmerecer sua posição histórica nos diálogos e nas produções culturais de seu tempo.

A desmontagem deste horizonte denominado de *Poéticas da Alteridade* evidenciou a articulação de elementos que configuram um dos sub-eixos mais profícuos e estimulantes da análise acerca da influência dos aspectos culturais dos povos nativos nas produções intelectuais desses territórios: a resignificação das componentes mitológicas e cosmológicas desses povos sob os signos da antropologia, da literatura e do cinema. Neste sub-eixo um recorte foi estabelecido pela reincidência da reprodução dos mitos de Makunaíma e Nambalisita na etnografia, na literatura, no cinema, nas artes plásticas, na música, no teatro e

no carnaval. Personagens mitológicas provenientes da Amazônia (Brasil) e do Cunene (Angola), Makunaíma e Nambalisita representam o ponto de convergência para uma análise comparativa que evidencia similaridades e diferenças, influências e co-aparições nesses territórios. Esse aspecto não é totalmente arbitrário. A representação e ressignificação desses mitos provenientes dos povos Taurepang e Ovakwanyama adquiriu importância fundamental nas produções artísticas do século XX. Algumas das produções mais importantes do Modernismo brasileiro estão em profunda relação com a mitologia indígena, e *Macunaíma*, de Mário de Andrade, pode ser considerada, juntamente com a proposta antropofágica de Oswald de Andrade, como um dos centros artísticos e ideológicos do movimento, e ao qual as produções artísticas retornam de tempos em tempos.

Em Angola, Nambalisita também aparece em diversas produções culturais, com maior ou menor peso. Mesmo com uma produção cinematográfica limitada realizada em um curto período de tempo e não retomada de forma efetiva até os dias atuais, o herói mitológico africano também se encontra representado no cinema.

O encontro com essas personagens abriu um leque para o aprofundamento da pesquisa no âmbito de uma literatura comparada intersemiótica, que através de um processo dialógico transita em um tripé composto pela etnografia, a literatura e o cinema. Especificamente no âmbito dos mitos e suas representações percebemos a recorrência das análises e disputas metodológicas entre o formalismo com base na obra do autor Vladimir Propp, e o estruturalismo formulado na obra do antropólogo francês Cláude Lévi-Strauss. Essas disputas são evidenciadas em toda a sua complexidade e trazidas para o debate, saindo da esfera geral, *latu sensu*, no qual a célebre controvérsia entre o formalista russo e o antropólogo francês aconteceu, e trazendo-o para o campo da análise objetiva dos mitos de Makunaíma e Nambalisita.

Os reflexos desses debates são visualizados também na fortuna crítica das produções que ressignificam os mitos, especialmente na obra de Mário de Andrade, que foi alvo de diversas desconstruções no âmbito formalista, estruturalista, e pós-estruturalista.

Também no cinema os mitos foram alvo de construções atravessadas, ora pelo materialismo histórico da época, em *Macunaíma*, ora pelo anseio em aprofundar as relações e paradoxos contidos no chamado “cinema etnográfico”, em *Nelisita: narrativas Nyaneke*.

Em todas essas formas de representação dos mitos ressalte-se que importa-nos os discursos e as formas de representação dos aspectos mitológicos que atravessam as obras. Ou seja, interessa-nos as formas como foram representadas e não uma busca por significados estanques, “verdadeiros” dos mitos.

No último capítulo retornamos ao ponto inicial da pesquisa. Saímos da esfera mítica e retornamos para a esfera da alteridade, sob um viés marcadamente contemporâneo, cujo traço mais significativo é o retorno da narrativa na direção do autor-narrador.

Optamos por desconstruir as narrativas primeiramente no que elas possuem de especificidade literária, e posteriormente confrontando-as com a realidade social da qual fazem parte. À medida que avançamos na pesquisa percebemos o quanto essas personagens foram retratadas através de denominações genéricas, embora, na maioria das vezes, embasadas por uma sólida pesquisa no âmbito da antropologia. Essa constatação orientou a interface da pesquisa para uma “guinada antropológica”, tornando o conceito de “Representação” como uma ferramenta com o qual pensar especialmente a alteridade e não a “sociedade”. Saímos da esfera sociológica para a esfera antropológica enquanto interface primeira da literatura comparada.

A antropologia tornou-se uma ferramenta de análise, especialmente nos debates nos quais a disciplina compreendeu sua condição de *fictio*, e pode-se perceber o quanto a antropologia podia dialogar e desvendar certos recantos obscuros da literatura, quanto, principalmente, o inverso, a crítica literária enquanto meio de iluminar questões antropológicas. O antropólogo estadunidense James Clifford foi o que mais utilizou de material empírico para compreender e desvendar as relações entre literatura e antropologia, mas foi Clifford Geertz que desenvolveu uma reflexão mais profunda acerca do caráter subjetivo da perspectiva antropológica. Juntamente com os conceitos do teórico alemão Wolfgang Iser, e sua relação entre real, fictício e imaginário, os trabalhos de Clifford Geertz e James Clifford, são ferramentas importantes para desvendar algumas das intenções e possibilidades das obras analisadas no último capítulo, ao mesmo tempo, ponto inicial e de encerramento dessa pesquisa.

As teorias pós-coloniais, tão caras a uma primeira análise da maioria das obras produzidas por autores africanos desde o período da independência, se mostraram insuficiente para análise comparada das obras em questão, cujas limitações se tornaram evidentes no decorrer da pesquisa, especialmente para a narrativa em prosa produzida na primeira década do ano 2000.

A tese parte de um amplo recorte temático intitulado *Poéticas da Alteridade*; aprofunda-se no recorte principal - a representação dos mitos; e retorna com as relações desse recorte na contemporaneidade. Do Romantismo, enquanto primeiro momento da caracterização do indígena como elemento de identidade nacional, há o diálogo com o movimento seguinte a postular semelhante atitude: o Modernismo. Além de ser,

possivelmente, o movimento cultural mais importante do século XX, no âmbito brasileiro, parte desse modernismo será fundamental na formulação de propostas de uma literatura angolana/africana desvencilhada linguisticamente e tematicamente da literatura colonial portuguesa. Makunaíma e Nambalisita perpassam essas etapas centrais na estruturação da tese em torno dos conceitos de representação, alteridade e mitologia. Em seguida, retornamos às tensões entre identidade e alteridade na contemporaneidade através da análise das obras de Ruy Duarte de Carvalho e Bernardo Carvalho.

1 ALTERIDADE E IDENTIDADE NA REPRESENTAÇÃO DO “OUTRO”

1.1 Evolução dos conceitos de representação

Representação é a produção de significado através da linguagem.

Stuart Hall

A representação é uma parte essencial do processo pelo qual o significado é produzido e trocado entre os membros de uma cultura. Alguns teóricos compreendem a construção da identidade ocidental como diretamente relacionada com a representação de sua própria alteridade. O Ocidente constrói sua identidade através da correlação com o Outro – oriental, africano, ameríndio – através da utilização de (fragmentos de) um espelho invertido.

Compreendemos que os textos e discursos elaborados sobre africanos e ameríndios – escritos ou imagéticos – presentes nas obras que serão aqui analisadas, envolve o uso de linguagem, de sinais e imagens que representam coisas e devem ser pensados como representações, mesmo aqueles que postulam uma relação mais ontologicamente próxima ao objeto representado, como os textos históricos, os descritivos relatos de viagens, e as descrições etnográficas. Ou seja, são tentativas de reconstruir, interpretar ou reinventar as realidades observadas diretamente ou descritas por terceiros, sempre a partir dos “filtros” culturais, políticos, metafísicos e sociais carregados pelos observadores. Essas representações, como destaca o jamaicano Stuart Hall (1932-2014), servem como instrumentos de legitimação das ações, reelaboração de valores, ou ainda, como referências para compreender o Eu e o Outro, construindo interpretações e representações sobre o que sabemos e queremos revelar, ou sobre o que não conhecemos e queremos nos aproximar (*cf.* HALL, 2003).

Autor de uma obra marcada pelas questões de identidade e alteridade, Stuart Hall também refletiu acerca da evolução do conceito de representação. Em *Representation: Cultural Representation and Signifying Practices*, o autor jamaicano, revela que as abordagens correntes acerca dos conceitos e teorias sobre a representação dividiu-se em três formas principais: 1. reflexiva, 2. intencional e 3. construtivista.

A primeira constitui-se em uma abordagem que remete a representação como reflexo de um significado pré-existente no mundo dos objetos, como um espelho, para refletir o verdadeiro sentido que já existe no mundo.

In the fourth century BC, the Greeks used the notion of mimesis to explain how language, even drawing and painting, mirrored or imitated Nature; they thought of Homer's great poem, *The Iliad*, as 'imitating' a heroic series of events. So the theory which says that language works by simply reflecting or imitating the truth that is already there and fixed in the world, is sometimes called 'mimetic'. (HALL, 2003, p. 24)¹

A segunda abordagem vai na direção contrária à primeira, e compreende a linguagem como intenção pessoal do orador, escritor ou pintor, ou seja, revestida de caráter autoral. É através da linguagem que o autor impõe sua compreensão e significação ao mundo. Se para a primeira abordagem Hall nos fornece a fala da poeta Gertrude Stein (1874-1946) – *A rose is a rose is a rose* –, para a segunda abordagem, em oposição, remetemos ao quadro do pintor surrealista René Magrite (1898-1967), intitulado *A Traição das Imagens* (1928-29), no qual a imagem realista de um cachimbo vem acompanhada da frase *Ceci n'est pas une pipe* (isso não é um cachimbo), ou ainda para a famosa frase de Vladimir Maiakóvski (1893-1930) – *A arte não é um espelho para refletir o mundo, mas um martelo para forjá-lo*. Em Magrite e Maiakóvski sobressai a autoridade do autor sobre o objeto e a realidade.

De acordo com Stuart Hall, a abordagem intencional é caracterizada pela imposição de significado ao mundo através da linguagem utilizada pelo autor. As palavras significam o que o autor pretende que elas devam significar, afirma o autor jamaicano.

A terceira abordagem se constitui na conjunção desse duplo “objeto real - autor” em um terceiro vértice, a linguagem, reconhecendo o caráter público e social da mesma. Coisas não significam, nós construímos sentido usando sistemas representacionais – conceitos e sinais. Por essa abordagem nós não devemos confundir o mundo material, onde coisas e pessoas existem, e as práticas simbólicas e processos através do qual representação, significado e linguagem operam. A abordagem construtivista foi a que teve maior impacto nos *Cultural Studies*, do qual Stuart Hall foi um de seus expoentes, especialmente através dos trabalhos e escritos do linguista suíço Ferdinand de Saussure (1857-1913), considerado o pai da linguística moderna, e do filósofo francês Michel Foucault (1926-1984).

Ferdinand de Saussure utilizava-se de uma abordagem semiótica, que consistia na subdivisão da produção de significado através da linguagem em três ramificações: significante, significado, signo. Para Saussure, não havia nenhuma correspondência essencial entre significante e significado.

¹ “Os gregos utilizavam no século 4 antes de Cristo a noção de mimesis para explicar como a linguagem, mesmo o desenho e a pintura, espelhavam ou imitavam a Natureza. Eles pensavam o poema épico da *Ilíada* de Homero como imitação de uma série heroica de eventos. A teoria que diz que a linguagem trabalha simplesmente refletindo ou imitando a verdade que já está lá fixada no mundo é por vezes chamada de mimética.” (HALL, 2003, p. 24)

Signs do not possess a fixed or essential meaning. What signifies, according Saussure, is not RED or the essence of 'red-ness', but the difference between RED and GREEN. Signs, Saussure argued 'are members of a system and are defined in relation to the other members of that system. (HALL, 2003, p. 31)²

Saussure inaugura o *signo* enquanto união de uma forma que significa (significante) com uma ideia significada (significado). Se eles são entidades separadas, eles apenas existem como componentes de um signo que é o fato central da linguagem, informa-nos Hall ao citar Culler (CULLER, 1976 apud HALL, 2003, p. 31).

A forma binária de estabelecer diferenças foi alvo de críticas de seus pares, no entanto, foi seu enfoque na oposição binária que levou Saussure para uma proposição revolucionária: a linguagem consiste em significantes, mas para produzir significado, os significantes devem ser organizados em um "sistema de diferenças". São as diferenças entre significantes que significam (HALL, 2003, p. 32).

Em resumo, Saussure aponta para o fato das relações entre significante e significado fixados por nossos códigos culturais serem o resultado de convenções sociais específicas para cada sociedade e para cada momento histórico específico. Produzidas, portanto, em um contexto cultural e histórico em constante mutação, essas relações não podem nunca ser concebidas como tendo um sentido estático. Isso abre a representação para o constante "jogo" ou o deslocamento do significado, para a produção constante de novos significados, novas interpretações, afirma (HALL, 2003, p. 32).

Uma vez que o sentido se altera e nunca pode ser considerado como totalmente fixado, ou ontologicamente pertencente ao objeto ao qual representa, então esta busca de “apreender o significado” deve envolver um ativo processo de interpretação, no qual o leitor-espectador, é tão importante quanto o escritor-autor na produção do significado (HALL, 2003, p. 32). A influência da forma de compreensão da representação na linguagem formulada por Saussure foi determinante sobre teóricos que serão utilizados mais à frente nesse trabalho, como os franceses Michel Foucault, Roland Barthes e Cláude Lévi-Strauss.

Saussure dividiu a linguagem em duas partes: Língua e Fala, e chamou de estrutura da linguagem. Ao separar a parte social da linguagem (língua) do ato individual de comunicação (palavra), Saussure salvou a linguagem de seu status de meio meramente transparente entre as coisas e o significado e mostrou que a representação era uma prática. No entanto, o

² “Não há nenhuma ligação natural ou inevitável entre significante e significado. Signos não possuem um significado fixo ou essencial. O que significa – de acordo com Saussure – não é o vermelho ou uma essência vermelha, mas a diferença entre vermelho e verde. Signos são membros de um sistema e são definidos na relação com os outros membros desse sistema.” (HALL, 2003, p. 31)

estruturalismo de Saussure tinha uma atenção quase exclusiva para os aspectos formais da língua, e tendia a focar quase exclusivamente em dois aspectos do signo – significante e significado.

O que nos interessa nos estudos de semiótica para a análise dos textos e discursos é a sua autonomia em relação à linguística e a forma como o modelo desenvolvido por Saussure moldou a abordagem semiótica do problema da representação em uma ampla variedade de campos culturais, ou seja, o fato de conseguir analisar diversos acontecimentos comunicacionais e representacionais elaborando categorias próprias, como por exemplo, as de “código” e “mensagem”, que “abrangem os fenômenos indicados pelos linguistas sob os rótulos de língua e fala sem, contudo, reduzirem-se a eles”, como afirma Umberto Eco em *A Estrutura Ausente* (ECO, 1987, p. 97). Essa autonomia permite a adaptação de conceitos ligados à linguística a campos como os da imagem pictórica e cinematográfica, explorados nesse trabalho, e fornece métodos para analisar como diferentes representações carregam significado. De acordo com Umberto Eco, “a primeira advertência que devemos ter presente, numa pesquisa semiológica, é a de que *nem todos os fenômenos comunicacionais são explicáveis pelas categorias da Linguística*” (ECO, 1987, p. 97). Teóricos como Roland Barthes e Christian Metz, por exemplo, utilizaram-se do modelo linguístico de Saussure e o aplicaram num campo muito maior de signos e representações. Barthes levou esse desenvolvimento para analisar áreas da sociedade como a moda, as vestimentas, e o telecatch (cf. Roland Barthes, *Mitologias*, 1957). Metz, por sua vez, aproximou as teorias linguísticas de Saussure para abordagens dos gêneros visuais, cinematográficos (cf. Metz, *A significação no cinema*, 1968). Trabalhos como os de Barthes e Metz evidenciam uma preocupação menor em como as palavras individuais funcionam como sinais em linguagem, e mais sobre a aplicação do modelo de linguagem a um conjunto muito mais amplo de práticas culturais, como bem aponta o teórico jamaicano (HALL, 2003, p. 41).

Em *As palavras e as coisas* (1966), o filósofo francês Michel Foucault deteve-se sobre as relações do homem com a linguagem e as mudanças de sua representação nas artes e nas ciências sociais, a partir do deslocamento da atenção estruturalista semiótica a-histórica que os conceitos de Saussure forneciam para uma abordagem radicalmente historicizada, cujo principal sistema de representação seria o *discurso*. A abordagem discursiva baseava-se em

três grandes ideias: 1. O conceito de discurso 2. A questão de poder e conhecimento 3. A questão do objeto.³

By 'discourse', Foucault meant 'a group of statements which provide a language for talking about – a way of representing the knowledge about – a particular topic at particular historical moment. ... Discourse is about the production of knowledge through language. But... since all social practices entail meaning, and meanings shape and influence what we do – our conduct – all practices have a discourse aspect. It is importante to note that the concept of discourse in this usage is not purely a 'linguistic' concept. It is about language and practice. It attempts to overcome the traditional distinction between what one says (language) and what one does (practice). (HALL, 2003, p. 44)⁴

Na perspectiva de Foucault a linguagem continua sendo regida por regras, mas não pode ser reduzida a seus elementos formais, uma vez que está em constante mudança, ela é sempre aberta. Para ser mais exato, discurso não consiste de uma declaração, um texto, uma ação ou uma fonte. Para Hall (e Foucault), o mesmo discurso, característico do modo de pensar ou do estado do conhecimento em qualquer momento (o que Foucault chamava de *epistème*), aparecerá em uma variedade de textos e como formas de conduta em vários locais institucionais diferentes na sociedade (HALL, 2003, p. 44).

Significado e práticas significativas são construídas com discurso. Como os semióticos Foucault era um construtivista. No entanto, diferente deles, Foucault estava preocupado com a produção de conhecimento e significado, não através da linguagem, mas através do discurso. Apesar das similaridades, há diferenças substantivas entre essas duas versões. Foucault não acredita, por exemplo, que o mesmo fenômeno seria encontrado através de diferentes períodos históricos. A ideia de que o discurso produz os objetos do conhecimento e que nada do que é significativo existe fora do discurso é, a primeira vista, uma proposição desconcertante que parece correr contra o grão do pensamento do senso comum. Estaria Foucault dizendo – como argumentam alguns de seus críticos – que nada existe fora do discurso, questiona Stuart Hall? De fato, Foucault não nega que coisas podem ter existência real e material no mundo. O que ele argumenta é que “nada tem qualquer significado fora do discurso” (Foucault, 1972), ou

³ Foucault parte de uma abordagem como a de Saussure e Barthes, baseado no domínio da estrutura significante, em direção para uma abordagem baseada na análise do que ele chamou de relações de força, estratégia de desenvolvimento e táticas. (HALL, 2003, p. 43)

⁴ “Por "discurso", Foucault compreendia "um grupo de declarações que fornecem um idioma para falar, uma maneira de representar o conhecimento sobre um tópico particular em momento histórico particular. ... Discurso é sobre a produção de conhecimento através da linguagem. Mas ... uma vez que todas as práticas sociais trazem significado, e os significados moldam e influenciam o que fazemos - nossa conduta - todas as práticas têm um aspecto discursivo. É importante notar que o conceito de discurso neste uso não é um conceito puramente "linguístico". Trata-se de linguagem e prática. Tenta superar a distinção tradicional entre o que se diz (linguagem) e o que se faz (prática).” (HALL, 2003, p. 44 - tradução nossa)

seja, o conceito de discurso não é sobre se coisas existem, mas sobre de onde vem o significado (cf. HALL, 2003, p.44-45).

This idea that physical things and actions exist, but they only take on meaning and become objects of knowledge within discourse, is at the heart of the constructionist theory of meaning and representation. Foucault argues that since we can only have a knowledge of things if they have a meaning, it is discourse – not the things-in-themselves – which produces knowledge. (HALL, 2003, p. 45)⁵

Foucault opera o deslocamento da teoria puramente formal de Saussure para analisar as relações entre discurso, conhecimento e poder através de um contexto histórico. O autor francês distanciava-se das continuidades trans-históricas e pressupunha que mais significantes eram as rupturas e descontinuidades radicais entre um período e outro, entre a formação de um discurso e de outro (HALL, 2003, p. 47). Essas descontinuidades radicais e os diálogos realizados entre elas são alguns dos elementos-chave que permeiam a análise do corpus temático aqui selecionado.

As teorias de Foucault influenciarão decisivamente os estudos sobre as relações entre saber, representação e poder da segunda metade do século XX. Uma das obras fundamentais acerca dessas relações, o *Orientalismo*, do teórico palestino Edward Said, não nega a influência do trabalho de Foucault, mas, diferente do pós-estruturalista francês, Said coloca como determinante a marca individual dos escritores sobre um corpo de textos que constitui uma “formação discursiva” (SAID, 2004, p. 26). Compreendido como um modo de relacionar-se com o Oriente, um estilo de pensamento baseado em uma diferença ontológica e epistemológica estabelecida entre o Oriente e o Ocidente, o *Orientalismo*, afirma Said, é um discurso no qual um grande número de poetas, romancistas e filósofos aceitaram a distinção entre oriente e ocidente como ponto de partida para elaborar teorias, epopeias, romances e descrições a respeito do oriente, sua gente e seus costumes. Esse processo de construção de um discurso - ou um conjunto deles - cuja função é “emitir juízos, autorizar visões, descrever, ensinar, colonizar”, nas palavras de Said, não é exclusividade do Oriente, pelo contrário, muitas das características demonstradas pelo autor palestino podem ser utilizadas para demarcar as relações do Ocidente com a sua alteridade africana e ameríndia. Podemos dizer, dessa forma, tratar-se de um *modus operandi* ocidental. Esse modo operacional não é

⁵ “Esta ideia de que coisas físicas e ações existem, mas eles apenas pegam significado e se tornam objetos do conhecimento com o discurso está no coração da teoria construcionista de significado e representação. Foucault argumenta que desde que nós podemos apenas ter um conhecimento das coisas se elas tem um significado, é o discurso – não as coisas em si mesmas – que produzem conhecimento.” (HALL, 2003, p. 45 - tradução nossa)

estático, e teve muitas transformações ao longo do tempo. Também não pode ser minimizado o impacto que esse contato teve para o próprio Ocidente na construção de sua identidade.

A construção desses discursos sobre o oriente levou Said a demonstrar a exterioridade do orientalista, tanto do ponto de vista existencial como moral. O autor palestino insiste na ideia de exterioridade do orientalista por acreditar que é necessário deixar claro que o que circula no seio de uma cultura através do discurso e do intercâmbio cultural “não é a ‘verdade’ mas sim representações” (SAID, 2004, p. 24). Isso nos parece óbvio, e não será preciso reafirmar tal coisa, no entanto, se estamos perante um conjunto de representações não compreendidas como a “verdade”, tampouco podemos afirmar que nelas não se encontrem paralelos, analogias, e inter-relações com o mundo empírico do qual o discurso retirou seus elementos. Para Said,

no caso da linguagem escrita, não existe uma presença dada, mas sim a re-presença, ou a representação. O valor, a eficácia, a força, a aparente veracidade de uma afirmação escrita sobre o Oriente dependem pois pouco, e não podem depender instrumentalmente, do Oriente enquanto tal. Pelo contrário, a afirmação escrita é uma presença para o leitor como resultado de ter excluído, deslocado “o Oriente” enquanto *algo real*. (SAID, 2004, p. 24)

Se para Foucault o autor ou o texto individual contam pouco, as análises de Said se concentram na revelação das relações dialéticas entre o texto, o autor, e a formação coletiva. É o próprio autor palestino que afirma que a tarefa mais importante a ser realizada é “interrogarmo-nos como podemos estudar outras culturas e povos de uma perspectiva libertária, não repressiva e não manipuladora. Nesse caso haveria que repensar todo o complexo problema de conhecimento e poder” (SAID, 2004, p. 27).

Neste apontamento encontramos a problemática inicial a qual nosso estudo se refere, deslocando a análise do Oriente, de Said, para o binômio ameríndio/africano. Obviamente, as dificuldades para um estudo comparado acerca das representações desse binômio são muitas, por conta das especificidades de cada espectro. Sendo o Brasil o local em que a convergência dessas alteridades – branco, ameríndio, africano – desenhou-se de forma mais evidente, justifica-se aqui o nosso interesse pelo tema, e a formulação de uma base teórica inicial sobre a qual se desenvolve o trabalho assentada nas relações entre a materialidade da obra autoral e discurso.

O deslocamento proposto por Said, direcionando a análise para as relações dialéticas entre autor, texto e contexto, apresenta-se como a melhor maneira de analisar as relações discursivas entre sociedade, história e textualidade literária.

1.2 Alteridade e identidade

Não podem representar-se a si próprios; têm de ser representados

Karl Marx

A história das grandes navegações e descobertas ocidentais ocorridas em meados do segundo milênio é normalmente analisada como ponto inicial da história dos territórios da região sul do globo. Desconsidera-se assim, inúmeros estudos arqueológicos, históricos e etnológicos que demonstram que os sistemas sociais existentes às vésperas do encontro imperial não estavam isolados, mas articulados local e regionalmente. São histórias que remetem às relações dos povos das Terras Altas – a grande formação montanhosa andina que se ergue paralela à costa do Pacífico - e Baixas – a parte leste do continente americano, especialmente a floresta tropical -, e também das migrações dos povos provenientes das regiões do alto rio Nilo e dos reinos pré-coloniais na região do rio Congo⁶. O comércio, a guerra e as migrações articulavam essas populações do passado de um modo mais intenso do que observamos atualmente.

A “descoberta” e “conquista” da América (aspas nossa) configuram “o primeiro passo no mundo da descoberta do outro”, afirma o teórico búlgaro Tzvetan Todorov (1939-2017). Tal afirmação, problemática ao levarmos em conta os contatos históricos entre Ocidente, Oriente e os povos ao norte do continente africano é justificado pelo autor búlgaro pelo fato da descoberta da América, ou melhor, a dos americanos ser, sem dúvida, “o encontro mais surpreendente de nossa história” (TODOROV, 1999, p. 6). O palestino Edward Said provavelmente questionaria tal afirmação, visto que o encontro com a alteridade oriental por ele estudado remete a um período bem anterior à descoberta da América. Todorov, no entanto, justifica sua afirmação pelo fato dos europeus nunca terem ignorando totalmente a existência da África, da Índia ou da China. Consideramos a afirmativa de Todorov, portanto, de forma parcial: a descoberta da América foi - possivelmente - o encontro mais surpreendente da história, mas não foi o primeiro passo no mundo da descoberta do outro.

Para além disso, Todorov normaliza os conceitos de “descoberta” e “conquista” pela linguagem sem referenciais caracterizantes, como as aspas aqui utilizadas. O conceito de

⁶ Há muitas obras que tratam do tema, mas destacamos duas leituras realizadas no desenvolvimento deste trabalho. A obra *Os índios antes do Brasil* (2000), do antropólogo brasileiro Carlos Fausto, e a obra *História geral da África* (2010), editada por Joseph Ki-Zerbo, especialmente os três volumes iniciais. Essas obras fornecem uma grande quantidade de informações sobre este tema.

“descobrimento”, há muito questionado por historiadores, pesquisadores e antropólogos, não pode ser adotado sem ressalvas, uma vez que as inter-relações entre os povos do continente americano e africano podem ser datados de tempos muito anteriores ao contato com o Ocidente. Curiosamente, consideramos mais válida a expressão “achamento” utilizada pelo português Pero Vaz de Caminha, na carta enviada ao rei D. Manuel para descrever as terras do Novo Mundo. O território foi “achado” e não “descoberto”.

O termo “Conquista” também merece uma ressalva, seja porque boa parte da população desses territórios só foi ter contato com o colonizador europeu séculos após a “conquista”, seja porque os povos que tiveram esse contato não foram “conquistados” de forma tão simples, sendo comuns as resistências através de rebeliões, saques e revoltas. O uso da palavra sem ressalvas omite esses processos históricos em função de uma pacificação inexistente. Isso não deve obscurecer, no entanto, a assimetria bélica e discursiva desenvolvida nestas relações. A própria definição de “ameríndios” – junção da denominação do continente “América” e indígena - provém de uma relação simultânea de poder e equívoco. Cristóvão Colombo supôs que tivesse chegado à Índia, e foi assim que ficou conhecido o continente no século XVI, e “índios” os seus habitantes. Coloquialmente conhecido como Novo Mundo, quando Américo Vespúcio demonstra que o continente não representava as regiões periféricas do leste da Ásia, como inicialmente pensou Colombo, o continente passou a carregar o nome de seu “inventor”, e passa então a ser chamado de América. É o que nos aponta o historiador francês Michel de Certeau (1925-1986):

Diante dele a América Índia, mulher estendida, nua, presença não nomeada da diferença, corpo que desperta num espaço de vegetações e animais exóticos. (Reprodução da capa do livro) Cena inaugural. Após um momento de espanto neste limiar marcado por uma colunata de árvores, o conquistador irá escrever o corpo do outro e nele traçar a sua própria história. Fará dele o corpo historiado - o brasão - de seus trabalhos e de seus fantasmas. Isto será a América Latina. (CERTEAU, 1982, p. 8)

De acordo com Michel de Certeau, “o que assim se disfarça é uma colonização do corpo pelo discurso do poder. É a escrita conquistadora” (CERTEAU, 1982, p. 8). A escrita enquanto conquista discursiva sobre o “outro”. Apesar do absolutismo *todoroviano* quanto ao uso dos termos “conquista” e “descoberta”, o autor búlgaro acerta ao afirmar que o encontro com o selvagem ameríndio no espaço de tempo que ficou conhecido como “século dos descobrimentos” - entre os anos 1450 e 1550 -, anuncia e funda a identidade presente do Ocidente. Na tentativa de encontrar novos caminhos para a Índia, o europeu deparou-se com os “selvagens” do continente americano. Esses encontros causaram forte impacto sobre o pensamento europeu, já abalado pela relação com um mundo plurilinguístico decorrente do

contato com o Oriente, entre os séculos XI e XIII, quando as Cruzadas europeias alteraram a configuração de um mundo cujo centro era ocupado pelo Oriente.

O encontro com o selvagem marca uma mudança na maneira como a alteridade ocidental havia sido encarada até então. Em *A Gramática do Tempo: para uma nova cultura política* (SANTOS, 2006), o sociólogo português Boaventura de Sousa Santos, aponta três formas distintas nas quais o Ocidente caracterizou a sua alteridade no segundo milênio: 1) Alteridade “civilizacional”; 2) Inferioridade; 3) Exterioridade. Diferente da concepção de Todorov, para Santos, o Oriente foi o primeiro espelho da diferença no segundo milênio, o lugar cuja descoberta descobre o Ocidente, “a civilização alternativa ao Ocidente”. Se o Oriente é para o Ocidente o lugar da alteridade, o “selvagem”, cujo encontro no ano de 1492 marca o período de transição da Idade Média para a Idade Moderna, seria o lugar da inferioridade, “a diferença incapaz de se constituir em alteridade”, afirma Santos. Neste período, o lugar por excelência do selvagem foi a América e a África. Por último, a terceira grande descoberta imperial do segundo milênio, concomitante com a descoberta do selvagem ameríndio, foi a natureza.

Se o selvagem é, por excelência o lugar da inferioridade, a natureza é, por excelência, o lugar da exterioridade. Mas como o que é exterior não pertence e o que não pertence não é reconhecido como igual, o lugar da exterioridade é também um lugar de inferioridade. (SANTOS, 2006, p. 188)

Enquanto primeiro espelho da diferença do Ocidente, o Oriente representava a alteridade civilizacional, uma vez que detinha desenvolvidas formações hierárquicas de poder, além de Escrita e História. Essa alteridade civilizacional também se caracteriza nas relações estabelecidas com as culturas dos povos Astecas, Maias e Incas, localizados no México, na América Central e nos Andes, pois também mantinham uma concepção desenvolvida de hierarquia, coerção e poder.

Uma imagem diferente dos “selvagens” ameríndios vulgarizou-se no século XVI. De Pero Vaz de Caminha à Américo Vespúcio, passando por Cristóvão Colombo e demais viajantes do período, surpreende aos estrangeiros a ausência de vestimentas, e de jugo político e religioso entre os povos da região. Para Colombo, os índios caracterizavam-se pela ausência de costumes, ritos e religião (TODOROV, 1999, p. 42), para o padre português Pero de Magalhães Gandavo (1540-1580)⁷, que esteve no Brasil entre os anos 1558 e 1572, “*A língua deste gentio toda pela Costa he, huma, carece de tres letras - scilicet, não se acha nella F,*

⁷ Pero de Magalhães Gândavo escreveu Tratado da Província do Brasil e tratado da Terra do Brasil, posteriormente reunidos no livro História da Província Santa Cruz a que vulgarmente chamamos Brasil (1576), editado em Lisboa. Dentre descrições de fauna e flora, o livro relata também as diversas tribos indígenas e as capitânias em que se dividia o território brasileiro.

nem L, nem R, cousa digna de espanto, porque assi nano têm Fé, nem Lei, nem Rei; e desta maneira vivem sem Justiça e desordenadamente” (GANDAVO apud CUNHA, 1990, p. 97).

O índio brasileiro diferenciava-se dos povos do norte e das planícies meridionais do novo continente, pois estes eram obrigados a se cobrirem de peles e tecidos por causa do clima. Os povos Incas, Maias e Astecas, do Peru e do México, tiveram seu grau elevado de cultura constatado inicialmente pelos primeiros invasores. Dessa forma, seriam os povos indígenas, especialmente os localizados no território do Brasil, os que despertaram maior curiosidade na Europa, oferecendo ao mundo “a lição de inocência que os intelectuais humanistas estavam reclamando”, como afirma Afonso Arinos em sua obra *O índio brasileiro e a revolução francesa* (FRANCO, 2000, p. 67).

1.3 Carta de Caminha: documento fundador da alteridade brasileira

Não porei aqui mais do que aquilo que vi e me pareceu.

Pero Vaz de Caminha

Integrante da comitiva do fidalgo Pedro Álvares Cabral (1467-1520), o escrivão Pero Vaz de Caminha inicia sua carta ao rei de Portugal com uma afirmação de compromisso e fidelidade ao real. Descreve a D. Manuel suas primeiras impressões acerca da “Terra da Vera Cruz”, avistada logo em seguida ao “Monte Pascoal”⁸. Como Colombo e Gandavo, Caminha surpreende-se com a ausência de fé e de vergonha pelo fato dos povos encontrados andarem nus. “Eram pardos todos nus, sem coisa alguma que lhes cobrisse suas vergonhas”, espanta-se o fidalgo português.

Mais à frente, repete: “A feição deles é serem pardos, maneira de avermelhados, de bons rostos e bons narizes, bem feitos. Andam nus, sem nenhuma cobertura. Nem estimam de cobrir ou de mostrar suas vergonhas; e nisso tem tanta inocência como em mostrar o rosto” (CAMINHA, 1500).

Além da perplexidade pela falta de vestimentas, outro aspecto recorrente na narrativa epistolar de Caminha é a possibilidade de catequização dos povos encontrados. O escrivão informa ao Rei que aquelas pessoas pareciam-lhe “gente de tal inocência que, se homem os

⁸ “Ao monte alto o capitão pôs o nome – o Monte Pascoal e à terra – a Terra da Vera Cruz” (Carta de Caminha).

entendesse e eles a nós, seriam logo cristãos, porque eles, segundo parece, não têm, nem entendem em nenhuma crença”. A impressão de que aqueles povos eram como uma tábula rasa pronta a ser preenchida pela catequização europeia diferia do que até então havia sido visto no período do contato com o Oriente, durante as Cruzadas, e com o norte do continente africano. Não se contentando apenas em relatar a possibilidade de conversão e catequização, Caminha descreve uma primeira tentativa, bem recebida pelos “selvagens”, de iniciação ao culto cristão.

[...]Quando saímos do batel, disse o Capitão que seria bom irmos direitos à Cruz, que estava encostada a uma árvore, junto com o rio, para se erguer amanhã, que é sexta-feira, e que nos puséssemos todos de joelhos e a beijássemos para eles verem o acatamento que lhe tínhamos. E assim fizemos. A esses dez ou doze que aí estavam, acenaram-lhe que fizessem assim, e foram logo todos beijá-la. (CAMINHA, 1500)

A intenção final, portanto, era fazê-los “cristãos e crer em nossa [portuguesa] santa fé [...] porque, certo, esta gente é boa e de boa simplicidade”, a qual poderia imprimir-lhes “qualquer cunho, que lhes quiserem dar. E pois Nosso Senhor, que lhes deu bons corpos e bons rostos, como a bons homens, por aqui nos trouxe, creio que não foi sem causa” (CAMINHA, 1500). A carta de Caminha revela uma convergência entre virtude física e moral, nessa gente “de bons corpos e bons rostos”, que deviam ser salvos de sua inocência “divina” através da missão “sublime” do Ocidente em dar conhecimento da fé cristã.

Assim, Senhor, a inocência desta gente é tal, que a de Adão não seria maior, quanto a vergonha.[...]Porém o melhor fruto, que nela se pode fazer, me parece que será salvar esta gente. E esta deve ser a principal semente que Vossa Alteza em ela deve lançar. (CAMINHA, 1500)

Estão contidos nesse documento o teor sagrado do rei em contraponto à visão do indígena como desprovido de crenças e, portanto, tábula rasa para a evangelização, e a conjunção de virtude física e inocência moral. Diferente do Oriente e sua religião tradicional - o Islã -, o “selvagem” é percebido como uma tela em branco a ser explorada e catequizada em missão divina pelo homem Ocidental.

O indígena representado por Caminha configura-se como um significante vazio passível de ser preenchido de sentido, de boa constituição física e inocência moral. Ao dirigir-se ao desconhecido e topor com um continente estranho, as comitivas de Pedro Álvares Cabral e Cristóvão Colombo desejavam, além da conquista do ouro, impor o “verdadeiro Deus” aos povos do “Novo Mundo”. Todorov caracteriza tanto Colombo como Caminha, como homens medievais, não modernos, especialmente em suas mentalidades religiosas. O teórico búlgaro coloca os documentos de “abertura” da Era Moderna, aqueles que iniciam o

processo de representação para o homem ocidental dos povos que habitavam aquelas terras “estranhas”, regidos sob o signo da Era Medieval. E segue afirmando, com razão, que aqueles homens - Pedro Álvares Cabral, Cristóvão Colombo, etc - que fariam nascer um mundo novo já não poderiam “mais fazer parte dele” (TODOROV, 1999, p. 14).

A representação do “outro” no século XVI seguiu, em muitos momentos, um processo antigo, pelo qual os fenícios, primeiros povos a estabelecerem “tráfico regular com a troca das mercadorias da Ásia com os povos que habitavam a bacia do mediterrâneo” (FRANCO, 2000, p. 29–30), já haviam utilizado: a criação de mitos (e) dos monstros. Para encarecer seus serviços e evitar que os consumidores da Europa se inclinasse a ter contato direto com os produtores do Oriente, os fenícios transformaram as terras distantes de onde traziam suas mercadorias em lugares lendários, terríveis, habitados por entes prodigiosos. Na Grécia antiga, antes de Homero, “já o instinto matreiro dos mercadores fenícios tinha criado a mitologia de que necessitavam” (FRANCO, 2000, p. 30). Mas não é necessário voltar tão longe no tempo. Antes da “descoberta” da América

sabia-se da existência de outros homens, que mal mereciam este nome, porque eram mais animais do que humanos, uma vez que não eram criados à imagem de Deus, os quais habitavam terras prodigiosas de extensão e de riqueza, cuja existência era, também, entrevista em sonhos de conquista e de glória. (FRANCO, 2000, p. 31)

A descoberta de um novo continente apresentou duas formas distintas de representação do elemento novo que encontravam. Na primeira se enquadravam os que mantinham os relatos fantásticos, “submissos ao gosto europeu e às crenças arraigadas fortemente na ingenuidade popular dos velhos países, e que não se animavam ou esforçavam em desmentir a imagem com que a opinião pública observava os chamados Novos Mundos” (FRANCO, 2000, p. 42). No prefácio à *Viagem ao Brasil*, de Hans Staden, Eyckman reconhece que a mentira era uma coisa inevitável nas narrativas de viagem ao Brasil.⁹

Viajantes houve que, com mentiras e narrativas de coisas falsas, fizeram com que homens honestos e verídicos, de volta de terras estranhas, não sejam acreditados, e então se diz geralmente: quem quiser mentir que minta longe e de terras longínquas. (Prefácio Hans Staden FRANCO, 2000, p. 43)

Isso não acontecia simplesmente por submissão, mas também por vaidade. Ou seja, ansiosos por saciarem os desejos da época por relatos fantásticos, os viajantes incorporavam figuras lendárias e entes prodigiosos às suas narrativas sobre os indígenas. Compreendemos o

⁹ Melo Franco detecta que as lendas primitivamente fixadas na Índia - local bastante vago e vasto para nela caberem todas as afirmações sujeitas à crítica e à dúvida em outras regiões mais conhecidas – são gradativamente transportadas para o Brasil pelos cronistas.

compromisso de fidelidade ao real assumido por Caminha junto ao rei D. Manuel como uma tentativa de dissociar-se dessa vertente discursiva em que predominava o tom fantasioso.

Na segunda categoria, a personagem indígena não aparece mais como monstruosa, lendária, mas ao contrário, “como um homem bem constituído física e moralmente, que desfrutava uma existência idílica e descuidosa, sem deveres nem obrigações, no meio de uma natureza acolhedora, próspera e feliz”, nas palavras de Afonso Arinos de Melo Franco (FRANCO, 2000, p. 43–44).

No século XVI destacam-se os relatos de dois religiosos franceses que estiveram no Brasil: André Thevet (1502-1590) e Jean de Léry (1536-1613). O primeiro, um frade franciscano e cosmógrafo, que escreveu *Singularidades da França Antártica, a que outros chamam de América* (1557); o segundo, um jovem sapateiro e seminarista escreveu *Viagem à terra do Brasil* (1578). Assim, o século foi marcado por relatos de viajantes que denunciavam os monstros contidos no Novo Mundo, além da visão dos índios como “página em branco” prontos a serem catequizados, e sua boa constituição física e moral. Afonso Arinos de Melo Franco analisa detalhadamente a influência que o encontro com a alteridade ameríndia causou nos intelectuais europeus da época. As teorias acerca da maldade e da bondade do homem natural, presentes já nas narrativas gregas são intensificadas quando surgem os primeiros depoimentos dos viajantes que aportavam na América no final do século XV. Mas os relatos de viagem não eram a única forma de representação da alteridade da época. Na rota de análise proposta por Afonso Arinos de Melo Franco, aos depoimentos em narrativas de viagens soma-se a própria presença do indígena em solo europeu, cujas jornadas ao exterior tornaram-se frequentes, participando como estrelas em festas e salões como a personificação do *Outro*, o homem natural.

1.4 1550: a Festa de Rouen

Em 1550 um grupo de artistas da época organizaria uma festa com a presença das mais altas personalidades francesas e estrangeiras em França para celebrar a “entrada” de Henrique II e sua esposa Catarina de Médicis. A recepção teve índios brasileiros como destaque principal, figurando como tabajaras e tupinambás e exibindo-se num espetáculo que simulava um “ataque” dos tabajaras (amigos dos portugueses) sobre os tupinambás (amigos dos franceses). Este evento ficou conhecido como a “festa brasileira de Rouen”. Ferdinand Denis

afirma que os índios eram possivelmente de apenas uma tribo, os tupinambás, com os quais os franceses tinham tráfico assíduo. Se fossem de tribos rivais, a farsa possivelmente descambaria para a tragédia. “Eram mais de trezentos os figurantes da cena brasileira, mas os selvagens verdadeiros não iam além de cinquenta”, afirma Melo Franco (FRANCO, 2000, p. 88). Essa representação configurou, nas palavras do jurista brasileiro, o “mais extraordinário espetáculo que até então fora assistido, na Europa, e em que figuraram como personagens os selvagens do Brasil”, numa interessante demonstração da “frequência e importância das relações existentes no século XVI entre os povos primitivos do Brasil e a França” (FRANCO, 2000, p. 89).

É possível que Afonso Arinos de Melo Franco supervalorize a presença dos indígenas na festa de Rouen, mas foi por esse período que o filósofo Michel de Montaigne (1533-1592) encontrou-se pela primeira vez com três índios brasileiros. Deste encontro, e da influência dos cronistas mais famosos da época, como André Thevet e Jean de Lery, resultaria um de seus mais célebres ensaios intitulado *Sobre os Canibais*, uma das mais expressivas sínteses do pensamento humanista da Renascença, nas palavras de Afonso Arinos de Melo Franco¹⁰.

Apesar da visão de Montaigne não se adequar à visão do “bom selvagem” de alguns cronistas, Montaigne deixa transparecer certo romantismo ao avaliar a “nobreza” e “generosidade” da guerra dos “selvagens” com “tanta beleza quanto possa permitir essa doença humana” (MONTAIGNE, 2010, p. 160). E mais à frente:

Não pedem a seus prisioneiros outro resgate além da confissão e do reconhecimento de estarem vencidos; mas não se encontra um, em todo um século, que não prefira a morte a abrir mão, por atitude ou por palavra, de um só ponto da grandeza de uma invencível coragem. (MONTAIGNE, 2010, p. 160)

Vislumbra-se em Montaigne a visão romântica de índios “honrados”, bravos, valentes que lutam por dignidade, retidão moral e reconhecimento. Com essa representação moral elevada dos indígenas, Montaigne relativiza a “barbárie” na qual alguns cronistas inserem aqueles homens. “Não sei que bárbaros são estes”, afirma Montaigne, surpreso com o ordenamento militar daquele “exército” que nada tinha de bárbaro (MONTAIGNE, 2010, p. 152), numa referência à formação dos indígenas para o combate.

Um dos pontos mais relevantes do ensaio está na forma como a visão do indígena brasileiro leva o filósofo francês a repensar os modos de vida da sociedade em que ele próprio está inserido. De acordo com Montaigne, era possível classificá-los como “bárbaros” com

¹⁰ Melo Franco acentua a influência do índio no pensamento europeu dos séculos XVI e XVII, do humanismo naturalista, do Renascimento e do humanismo, citando obras capitais como as de Erasmo, Morus, Rabelais e Montaigne.

relação às regras da razão, mas não com relação aos atos de seus próprios conterrâneos, que ultrapassariam os indígenas de todo ato de maldade.

A visão de homens distintos e, ao mesmo tempo, dignos e moralmente elevados, impacta a personalidade e a reflexão de Montaigne, fazendo-o encarar a própria face da sociedade que habitava e perceber as diferenças de julgamentos entre os atos “nossos” e “deles”. O reflexo não lhe foi agradável de assistir, especialmente no que tange à antropofagia. Montaigne relembra que o costume não era incomum, mesmo entre “vizinhos” e “compatriotas”, não sendo este, portanto, um definidor da “barbárie” do Novo Mundo. Pelo contrário, conclui que, no aspecto moral, a antropofagia dos “vizinhos” era um sinal de barbárie ainda maior do que a dos povos daquele continente distante. “Não fico triste por observarmos o horror barbaresco que há em tal ato, mas sim por, ao julgarmos corretamente os erros deles, sermos tão cegos para os nossos”, afirma Montaigne. E prossegue:

Penso que há mais barbárie em comer um homem vivo do que em comê-lo morto, em dilacerar por tormentos e suplícios um corpo ainda cheio de sensações, fazê-lo assar pouco a pouco, fazê-lo ser mordido e esmagado pelos cães e pelos porcos (como não apenas lemos mas vimos de fresca memória, não entre inimigos antigos, mas entre vizinhos e compatriotas, e, o que é pior, a pretexto de piedade e religião) do que em assá-lo e comê-lo depois que está morto. (MONTAIGNE, 2010, p. 158)

Ao relatar uma canção composta por um prisioneiro que descreve o ritual da antropofagia, Montaigne é categórico ao afirmar novamente que não lhe parece “barbárie de jeito nenhum” (MONTAIGNE, 2010, p. 162)¹¹, e prossegue fazendo alusões à linguagem doce e de som agradável dos indígenas, parecendo, segundo o filósofo francês, as terminações gregas. Ao final, vaticina em tom profético as consequências que aquele encontro terá para os povos que aqueles índios representavam.

[...]Três dentre eles, ignorando quanto custará um dia ao seu repouso e à sua felicidade o conhecimento das corrupções daqui, e que desse comércio nascerá sua ruína, como pressuponho que já esteja avançada (por terem miseravelmente se deixado embair pelo desejo da novidade e terem largado a suavidade de seu céu para virem ver o nosso), estiveram em Rouen na época em que o finado rei Carlos IX lá estava. (MONTAIGNE, 2010, p. 162)

É na parte final que revela-se uma das mais importantes reflexões do ensaio. Já foi dito o caráter irônico de Montaigne ao afirmar que lembrava-se de apenas duas das três coisas

¹¹ “Tenho uma canção composta por um prisioneiro, em que há essa ironia: “que eles venham intrepidamente, todos sem exceção, e se reúnam para jantá-lo, pois comerão ao mesmo tempo seus pais e seus ancestrais, que serviram de alimento e sustento a seu corpo; esses músculos”, diz a canção, “essa carne e essas veias são os vossos, pobres loucos que sois; não reconheceis que a substância dos membros de vossos ancestrais ainda se mantém aí: saboreai-os bem, encontrareis o gosto de vossa própria carne”. Isso não cheira a barbárie de jeito nenhum.” (MONTAIGNE, 2010, p. 162)

que os índios haviam lhe dito quando questionados sobre o que tinham achado de mais admirável naquele mundo para o qual foram trazidos. Irônico ou não, é possível imaginar o mal estar causado pela resposta descrita por Montaigne. Para os “selvagens” do Novo Mundo alguns dos pilares básicos da sociedade europeia do período eram difíceis de ser compreendidos. Primeiro não compreenderam como tantos homens grandes usando barba, fortes e armados, que estavam em volta do rei (é provável que falassem dos suíços de sua guarda), se sujeitassem a obedecer a uma criança, e que não escolhessem, de preferência, alguém entre eles para comandar. Em segundo lugar, os “bárbaros insolentes” questionaram o fato de terem visto homens abarrotados “de toda espécie de comodidades, e que suas metades eram mendigos às suas portas, descarnados de fome e pobreza”, e que estes suportassem tal injustiça sem que “pegassem os outros pela goela ou ateassem fogo em suas casas” (MONTAIGNE, 2010, p. 162).

Ou seja, de uma só vez expôs-se a questionamentos o poder divino do rei e a naturalização da diferença entre as pessoas. Ao final, e aí, sim, claramente irônico, Montaigne aponta para a falta de vestimentas como grande “signo” da selvageria daqueles homens. “Tudo isso não é tão mau assim: mas ora! eles não usam calças”, encerra o filósofo francês.

Influenciado em parte pelos relatos de viajantes, em parte pelo provável contato efetivo com os indígenas na festa de Rouen, nas páginas deste ensaio encontram-se algumas das doutrinas mais subversivas e revolucionárias que jamais sustentou Montaigne e que exerceu enorme influência nas correntes intelectuais europeias que o sucederam¹².

Em 1603, *Sobre os Canibais* seria traduzido para o inglês. Acredita-se que o dramaturgo inglês William Shakespeare (1564-1616) tenha se inspirado no ensaio de Montaigne e em outras obras não-ficcionais do período, como os relatos de André Thévet, Jean de Lery, entre outros, para compor sua última peça, *A Tempestade*, em 1610. Nela, Próspero habita uma ilha para a qual foi levado após uma traição política, tendo com ele sua filha Miranda, e seu escravo deformado Caliban. Muitos textos publicados na segunda metade do século XVI e na primeira metade do século XVII abordavam a temática do colonialismo, ora justificando o empreendimento colonial, ora questionando-o, como o fez Montaigne. Assim como o ensaio de Montaigne foi para a filosofia, *A Tempestade* se configura, no âmbito da dramaturgia, como um dos marcos da representação do encontro do europeu com o “outro”, seu espanto e questionamentos acerca da humanidade do diferente, e acerca de sua própria humanidade. É através do contato com o “outro” que o europeu-ocidental passa a

¹² De acordo com Afonso Arinos, as reminiscências do homem natural do Brasil são frequentes na obra de Montaigne. (FRANCO, 2000, p. 185)

reconhecer-se enquanto tal. Shakespeare, no entanto, não corrobora com a imagem do “Bom Selvagem”, tampouco com a Teoria da Bondade Natural, de Jean-Jacques Rousseau (1712-1778), seu “outro” é feio, ogro, escravizado. Próspero e Caliban reaparecem na segunda metade do século XX como importantes símbolos da representação da alteridade na chamada “literatura pós-colonial”, especialmente em Angola. O autor angolano Ruy Duarte de Carvalho escreve uma trilogia intitulada *Os filhos de Próspero*, Manuel Ferreira intitula *No Reino de Caliban* a sua antologia de contos dos países africanos de Língua Oficial Portuguesa, e o sociólogo Boaventura de Sousa Santos produziu um importante ensaio intitulado *Entre Próspero e Caliban: colonialismo, pós-colonialismo e interidentidade*. Essas obras serão abordadas com maior atenção nos próximos capítulo desta tese.

A representação do “outro” indígena e de seus costumes não se dava apenas através da produção escrita e de uma espécie de representação teatral festiva, como a ocorrida em Rouen, em 1550. A pintura também correspondia uma forma de representação e propagação de um discurso acerca da alteridade ocidental europeia da época. Os pintores realizaram suas obras por longo período baseadas em fontes secundárias, ou seja, nos relatos dos viajantes. Por mais de um século, esses relatos serão a fonte para os pintores realizarem suas primeiras representações pictóricas dos povos Novo Mundo. Quando a comitiva do Conde João Maurício de Nassau-Siegen chegou ao Brasil, em 1637, trazendo os pintores Frans Post (1612-1680) e Albert Eckhout (1610-1665), essa situação se alterou. Se Frans Post foi o primeiro artista europeu a documentar em cores a paisagem brasileira, Albert Eckhout foi o primeiro a apresentar homens e mulheres tupis e tapuias ao público europeu, debruçando o olhar sobre a alteridade ameríndia do Novo Mundo de forma primária e não mais através dos relatos – muitas vezes fantasiosos – dos viajantes.

Albert Eckhout tornou-se conhecido principalmente pelo conjunto de vinte e uma telas a óleo nas quais os motivos brasileiros foram centrais. Tal conjunto é constituído pelos quatro pares de retratos etnográficos dos habitantes do Brasil no século XVII, dentre eles: *Homem Tapuia* (1643) e *Mulher Tapuia* (1641); *Homem Tupi* (1643) e *Mulher Tupi* (1641) e o grande painel *Dança dos Tapuias* (s.d.). Eckhout pintou também os homens e mulheres negros vindos do continente africano.

Na pintura de Eckhout, os Tupis aparecem com alguns traços de contato com o europeu, seja nas vestimentas que utilizam para cobrir suas partes genitais, na capacidade de manejar ferramentas e utensílios que portam nas imagens, e nas construções que aparecem ao fundo do quadro. A mandioca cortada indica, também, que eles cultivavam a terra. No centro,

um personagem de feições doces, e gentis, com cestaria e objetos, além de uma criança no colo.

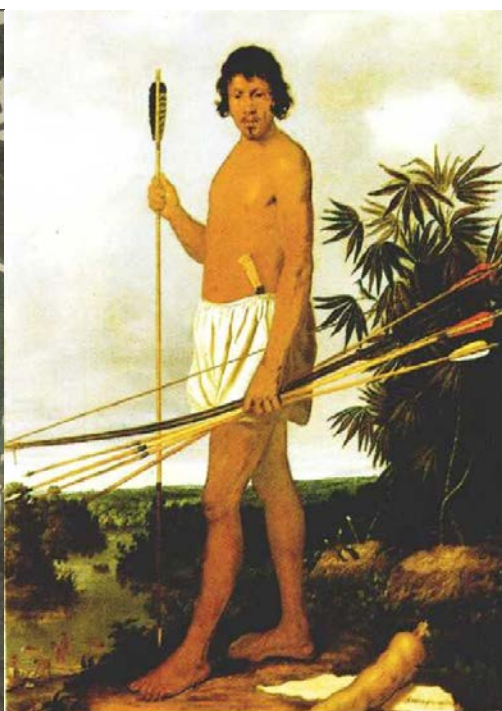
Os Tapuias, ao contrário, são representados em um ambiente sem nenhuma referencia à contatos com o europeu. Completamente nus, com enfeites no rosto que reforçam um aspecto feroz, e uma natureza também indomada povoada por animais peçonhentos como uma aranha, na parte inferior do quadro. A antropofagia apresenta-se como característica fundamental que diferencia as pinturas e a representação dos povos Tapuias e Tupis. Se entre os tupis não há sinais desse aspecto, entre os Tapuias os membros decepados são levados pela mulher em um cesto preso na cabeça, e em suas mãos. O significado que a antropofagia adquiria variava de acordo com os povos nas quais era realizada. Os Tarairiu, que Eckhou chamou de Tapuia, praticavam a antropofagia dos entes queridos reduzindo seu corpo a pó que era misturado à farinha, diferente dos Tupinambás, grupo Tupi, que praticavam a antropofagia para vingar a morte dos parentes mortos, afirma a professora Joelza Ester Domingues (*cf.* DOMINGUES, 2015). Sem a referência ritualística da antropofagia o europeu imaginava que o canibalismo era um hábito da dieta indígena. A imagem de Eckhout não desmente tal caracterização, mas sua representação está atravessada ideologicamente pelas relações políticas entre o reinado holandês e os povos do novo continente. Vejamos os quadros pintados por Eckhout:

Figura 1- Mulher Tupi



(a)

Figura 2 - Homem Tupi



(b)

Figura 3 - Homem Tapuia



(c)

Figura 4 - Mulher Tapuia



(d)

Legenda: Pinturas de Albert Eckhout (a) 1641; (b) 1643; (c) 1641; (d) 1641.

Fonte: DOMINGUES, 2015.

A divisão entre Tupis e Tapuias seguia uma orientação política uma vez que os primeiros eram hostis ao contato com o holandês, e possivelmente aliados dos portugueses, enquanto os Tapuias, ao contrário, eram aliados dos holandeses e hostis aos portugueses. Ao retratar Tapuias e Tupis, povos que são, respectivamente, hostis e amigáveis ao holandês da época, Eckhout fixa mais a perspectiva da dominação holandesa no Brasil do que o próprio Brasil, e atravessa sua pintura com a ideologia política que perpassa diferentes documentos da

época. Percebe-se assim que os relatos sobre a antropofagia ameríndia estavam ligados não apenas as questões fantasiosas dos viajantes, mas também a questões políticas prementes do período.

1.5 A alteridade africana nos descobrimentos

Tudo que nos parece estranho nós condenamos,
e também aquilo que não podemos entender.
Michel de Montaigne

Até aqui temos relatado alguns aspectos da representação da identidade e da alteridade do Ocidente nos primeiros séculos após a “descoberta” do continente americano. É verdadeira a afirmação de Todorov de que o encontro com os selvagens ameríndios constituiu “a grande novidade”, visto que o Ocidente nunca ignorou por completo a presença de povos da África e da China. Se a ideia de “descoberta da África” é ainda mais eurocêntrica do que a de “descoberta da América”, uma vez que as sociedades africanas mantinham intensas e multidirecionadas relações comerciais e culturais com sociedades transaarianas e índicas, comunicando seus vários universos com o do mundo muçulmano do médio oriente e de outras sociedades asiáticas, como afirma Anderson Ribeiro Oliva (2007, p. 56), é inegável, no entanto o novo ritmo, a nova dinâmica que revestiu o contato entre africanos e europeus como revelam os relatos encontrados nos diários, crônicas de viagem e relatórios oficiais dos séculos XV ao XVIII.

Por mais que, para algumas práticas mercantis e culturais medievais, o encontro ocorrido na região próxima do Golfo da Guiné e nas áreas mais ao sul do Equador, pudesse estar marcado por uma nova dinâmica, a ideia de “descoberta” só pode ser entendida a partir dos discursos construídos, pelo que Mudimbe chamou de “biblioteca colonial”. Porém, para todos os efeitos, tal perspectiva deve ser desfeita, até por que, para alguns estudiosos, os primeiros contatos dos ocidentais com os povos da África subsaariana teriam ocorrido mais de quinze séculos antes da data defendida pela ótica dos homens do século XV. (OLIVA, 2007, p. 56)

Em sua tese sobre as representações dos africanos no imaginário Ocidental, o pesquisador brasileiro Anderson Ribeiro Oliva (2007) afirma que um imaginário inédito acerca da África foi elaborado, fruto da combinação de alguns dos ingredientes chegados da Antiguidade e outros do medievo, já modificados, com alguns novos temperos formulados no próprio período. “Porém, em termos de observação geral, as representações confeccionadas no início da era moderna em nada foram revolucionárias no sentido de “melhorar” a imagem elaborada sobre os africanos a partir da Europa” (OLIVA, 2007, p.58).

Em *A Representação do Africano na Literatura de Viagens, do Senegal à Serra Leoa* (1453-1508), o historiador português José da Silva Horta baseia-se em um conjunto de relatos acerca de como essa representação do africano foi realizada em período bastante próximo ao da “descoberta” da alteridade ameríndia. Se Jean de Lery, André Thevet, Pedro Alvares Cabral, Américo Vespúcio e Cristóvão Colombo, Pero Vaz de Caminha e Albert Eckhout marcaram o imaginário europeu acerca do sujeito do Novo Mundo entre os séculos XVI e XVIII, Horta confere papel semelhante às obras de Alvise de Cadamosto (1432-1488), de Gomes Eanes Zurara (1410-1474) e Duarte Pacheco Ferreira, em relação aos povos africanos. Nos tempos posteriores, podemos mencionar também textos como os de Antônio Cadornega, Valentim Fernandes, João Cavazzi, Duarte Lopez e Filippo Pigafetta (1491-1534).

Em sua obra, Horta aponta que é mais importante apreender *como* mais do que constatar o maior ou menor rigor descritivo. Horta procura isolar as grandes áreas temáticas ou “níveis de representação” no interior dos quais, e na sua interrelação, a avaliação que é feita do africano pode ser compreendida. Para o autor português, analisar essas representações coloca-nos em uma problemática mais global: “em que medida essas sociedades (o Outro) são vistas como diferentes e aceites como tal ou apenas como desvios a um padrão ocidental-cristão considerado como norma absoluta (o Mesmo Cultural)?” (HORTA, 1991, p.211). Essa é uma questão central na análise dos discursos produzidos acerca dos povos do continente africano entre os séculos XVI e XIX. Para Horta, “o Outro *presente* - passível, a cada momento, de percepção directa, delimita a margem de recorrência - para efeitos descritivos ou explicativos - à imagem mental de um Outro *ausente*, de coloração fantástica e mítica, que coexiste com o primeiro” (HORTA, 1991, p.212). Se as relações com os povos do norte africano eram realizadas há tempos, os povos da África negra representavam um “homem novo”, ao qual Horta aponta para a aurora de um discurso antropológico.

De acordo com Oliva, em seus relatos sobre a costa ocidental do continente africano, tanto o português Gomes Eanes Zurara, como o italiano Alvise Cadamosto, deixam claro que o estranhamento em relação à cor da pele e à feição física dos homens e mulheres do continente. Eram delimitados pelos navegadores modernos “as fronteiras entre a identidade e a alteridade a partir dos mais evidentes signos existentes entre a semelhança e a dessemelhança de povos e sociedades diversas”, afirma Oliva (OLIVA, 2007, p. 58).

Essa alteridade era marcada em apontamentos que seguiam formato híbrido destacando tanto as qualidades como os defeitos das populações africanas “descobertas”, ora marcados pela força ou destreza, ora marcados pela “feiúra” – a partir dos parâmetros europeus da época -, os relatos que chegavam acerca dos povos africanos ganhavam uma

dupla formatação. O italiano Alvise Cadamosto, afirmava o caráter ambíguo e duplo dessas representações ao informar que os homens abaixo do Saara eram “terríveis de aspecto” e que todos eram “negríssimos (para lá do rio Senegal)” (CADAMOSTO, 1998, apud OLIVA, 2007, p.59), mas que também “são grandes e grossos e bem formados de corpo”, além de serem “os maiores nadadores que há no mundo” (CADAMOSTO, 1988: 111-2; 145; 115-6 apud OLIVA, 2007, p. 59).

Oliva relata que as descrições das sociedades africanas realizadas por Duarte Lopez fomentaram no imaginário de Pigafetta “uma série de ilustrações e passagens que, lançam os africanos para o espaço das representações fantásticas. Nos escritos do italiano os africanos são retratados como “gentes tão feras e bestiais”, que “não se comunicava com elas senão quando vinham resgatar ao Congo, trazendo escravos de sua nação e de Núbia (...)” (OLIVA, 2007, p. 60).

No entanto, os modernos, de uma forma geral, iriam transcender algumas fronteiras imaginárias no esforço de criar os signos demarcatórios da africanidade ou da alteridade. Neste caso, uma das imagens mais impactantes acerca do encontro com o Outro na África subsaariana seria a da antropofagia, assim como já havia acontecido com o ameríndio. Aparecendo em alguns relatos e iconografias do período, a prática recebeu um destaque significativo no imaginário europeu e acabou por agregar mais estigmas negativos às representações elaboradas sobre os africanos. Frutos de uma fusão dos relatos que chegavam das populações antropófagas das Américas, com aqueles confeccionados acerca dos elementos oriundos da mitologia ou dos textos históricos greco-romanos, a antropofagia em África, tratada como uma prática generalizada, só pode ser entendida como uma invenção ou como resultado dos empréstimos entre os imaginários fomentados sobre as “novas humanidades”. Também no continente africano os relatos de viajantes seguiu o modelo de criação de mitos e monstros antropófagos com o intuito de saciar os desejos do leitor europeu por narrativas fantásticas.

Assim como nas obras sobre os povos do Novo Mundo, o fenômeno da antropofagia foi retratado em alguns textos europeus como uma prática cultural cotidiana aos africanos, plenamente justificada pela condição de desumanidade em que eram lançados os homens e mulheres do continente. Aos relatos sobre os supostos sacrifícios humanos e infanticídios praticados pelos povos africanos e ameríndios somam-se os da existência de açougues com carne humana em África, tornando-se eventos dramáticos aos leitores e ouvintes europeus que tiveram contato com as narrativas de alguns missionários que passaram pela região, como é o caso da narrativa de Lopez e Pigafetta

Têm açougues de carne humana, como nós aqui de vaca e de outras alimárias, porquanto comem os inimigos que cativam na guerra; e os seus escravos vende-nos, se podem obter preço maior; se não, entregam-nos aos magarefes, que os cortam em peças e os vendem para assar ou cozer. E o que é maravilhosa história: alguns cansados de viver, ou ainda por generosidade de ânimo, ou por se mostrarem ferozes, tendo para si a grande honra o exporem-se à morte por cumprirem um acto de menosprezar a vida, oferecem-se eles próprios ao açougue (...) e os escravos, quando estão bem gordos, matam-nos e devoram-nos (Lopez e Pigafetta apud Oliva, 2007, p.61).

No processo de desvalorização da alteridade africana e ameríndia, a antropofagia foi considerada como um mero sistema alimentar, despojado de qualquer carga simbólica, “expulso” das práticas sociais naturalmente dependentes de protocolos de comportamento. “A Europa define a antropofagia, em África, como uma prática alimentar comum e corrente, que se transformou, no mundo ocidental, em sinônimo da selvageria africana” (HENRIQUES apud OLIVA, 2007, p.62). Sob esse prisma, o ensaio de Montaigne é ainda mais importante ao revelar que a antropofagia era uma prática também dos povos vizinhos aos europeus.

Esses documentos e imagens causaram grande impacto no continente europeu. O burburinho acerca dos povos do “novo Mundo” era grande. Dos relatos de viajantes, entre personagens monstruosos e belos, puros e ingênuos, pelas “cartas de achamento”, pelos documentos oficiais, pelos ensaios, pelas festas e suas representações teatrais, pela pintura, pelo impacto dos canibais sobre um dos mais importantes filósofos do período, os séculos XVI e XVII foram profundamente marcados pelo encontro do europeu com sua alteridade radical. Além disso, relatos de pesquisadores e estudiosos apontam que as cidades europeias tornaram-se centros de grande interculturalidade com presença corriqueira de africanos, chineses, italianos, indígenas e indianos.

É nesse contexto que quinze anos após a exibição da representação detalhada dos Tapuias e Tupis por Albert Eckhout, o pintor espanhol Diego Velazquez (1599-1660), principal artista do “Século de Ouro Espanhol” produziu *Las Meninas* (1656), obra paradigmática para a representação do homem moderno. Velazquez aponta, pela primeira vez, para além do que está representado na tela, refletindo sobre o autor e o espaço da representação, prenunciando uma mudança paradigmática na interpretação do Homem Moderno cujo (re)nascimento se afigurava.

Não se trata de realizar uma leitura simplista de causa e consequência entre as obras de Eckhout e Velazquez. Não encontramos em nossos estudos indícios de que uma obra tenha influenciado a outra diretamente. A leitura que fazemos aqui refere-se a um processo de forças que dialogam, se opõem, e se influenciam mutuamente. É importante notar, no entanto, que apenas quinze anos se passaram desde a primeira representação “in loco” do indígena, de

Eckhout, até o desnudamento do processo de representação na obra de Velazquez. É como se ao pintar o “outro” indígena e seu olhar que observa atentamente o autor da pintura enquanto alteridade não apenas artística, mas também civilizacional e epistemológica, a pintura de Eckhout, e outras do período libertassem uma espécie de fantasma que passa a habitar o inconsciente do Ocidente. O fantasma do Eu - e do (no) Outro.

1.6 A representação representada em *Las meninas*

A obra de Velazquez mostra um grande aposento real juntamente com várias figuras históricas da corte espanhola contemporânea. Ao centro, a Infanta Margarida, primogênita dos reis, figura principal, acompanhada de outras duas meninas e alguns criados. Ao fundo, à direita, uma personagem na penumbra quase impossível de ser reconhecida, e a sua frente, uma mulher com um pouco mais de luminosidade. Acima da cabeça de Margarida, à esquerda do quadro, um espelho reflete um casal, o rei Filipe e a rainha Maria Ana, deslocados, fora do espaço da pintura, possivelmente posando para o pintor, representado na extremidade esquerda do quadro. À sua frente, sem que possamos ver, uma imensa tela é produzida pelo pintor – autor. Ao fundo, no centro, um homem deixa a sala pela porta. O olhar da maioria dos personagens – pintor, Infanta, uma das meninas, uma criada anã, a pessoa que deixa o aposento, e o último na penumbra – converge para um mesmo lugar, um mesmo centro, para fora do quadro. Vejamos na figura abaixo:

Figura 5 - As Meninas



Legenda: Pintura de Diego Velazquez, 1656.
 Fonte: Wikipedia¹³

Em *Las Meninas* visualiza-se um ponto paradigmático do deslocamento do homem para uma representação na linguagem, que poderia ser representado pela mudança de ponto de vista no quadro, configurando-se o primeiro momento em que a representação é representada em cada um dos seus momentos. Apenas três personagens interagem entre si, enquanto os demais convergem seus olhares para o que está fora do quadro. Para Michel Foucault, no coração da representação, o mais próximo do que é essencial, “o espelho que mostra o que é representado, mas como um reflexo tão longínquo, tão imerso num espaço real, tão estranho a todos os lugares que se voltam para outras partes, que não é mais do que a mais frágil reduplicação da representação” (FOUCAULT, 2000, p. 423).

Um dos argumentos mais importantes de Foucault é que a pintura de Velazquez não tem um sentido final ou fixo. Todas as linhas do quadro e sobretudo aquelas que vem do reflexo central apontam para aquilo mesmo que é representativo mas que está ausente. Com uma simples torção podemos imaginar que, ao invés de ser o rei que estava refletido no espelho e para o qual todos olhavam, que essa personagem fosse o Tupi ou o Tapuia, Tabajara ou Tupinambá, em uma das festas no continente europeu do período. Mas para Foucault, “o espectador cujo olhar transforma o quadro num objeto, [é a] pura representação dessa ausência essencial” (FOUCAULT, 2000, p. 423). Para além do que está representado na tela, *Las Meninas* é também uma pintura que nos diz algo a respeito sobre como representação e sujeito funcionam, trabalham e formam “a mensagem subliminar da pintura”, de acordo com Stuart Hall (HALL, 2003, p. 59).

Foucault chama a atenção para o espectro do espelho no centro do quadro, com uma iluminação quase divina, sem explicação, e a exhibir o “extracampo” - para usar expressão cara à linguagem cinematográfica -, pela primeira vez. Um extracampo que pode ser nós, os espectadores, o homem tapuia, a mulher tupi, ou o rei, mas cuja função principal não é ver, mas revelar a posição do autor e do “triângulo da representação”.

Entre todos esses elementos destinados a oferecer representações [em *Las meninas*], mas que as contestam, as recusam, as esquivam por sua posição ou distância, esse é o único que funciona com toda a honestidade e que dá a ver o que deve mostrar. A despeito de seu distanciamento, a despeito da sombra que o envolve. Mas não é um quadro: é um espelho. Ele oferece enfim esse encantamento do duplo, que tanto as pinturas afastadas quanto a luz do primeiro plano com a tela irônica recusavam. (FOUCAULT, 2000, p. 7)

¹³ [https://pt.wikipedia.org/wiki/As_Meninas_\(Vel%C3%A1zquez\)](https://pt.wikipedia.org/wiki/As_Meninas_(Vel%C3%A1zquez))

Vimos que o contato com a alteridade proporcionou uma mudança na forma como o Ocidente via a si e ao outro. O ensaio de Montaigne sobre os canibais do continente americano evidencia que só após ver o “outro” desprovido de ritos, costumes e jugos políticos que o homem ocidental, enfim, consegue ver a si mesmo, suas mazelas, seus reis “infantis” e suas desigualdades. Foi preciso ver o “outro” em seus detalhes (como na pintura de Albert Eckhout) para que o europeu pudesse retornar o olhar para si mesmo. O espelho em *Las Meninas* nada reflete daquilo que se encontra no mesmo espaço que ele,

Nem o pintor, que lhe volta as costas, nem as personagens no centro da sala. Em sua clara profundidade, não é o visível que ele fita. Na pintura holandesa, era tradição que os espelhos desempenhassem um papel de reduplicação: repetiam o que era dado uma primeira vez no quadro, mas no interior de um espaço irreal, modificado, estreitado, recurvo. Ali se via a mesma coisa que na primeira instância do quadro, porém decomposta e recomposta segundo uma outra lei. Aqui o espelho nada diz do que já foi dito. Sua posição, entretanto, é quase central: sua borda superior está exatamente sobre a linha que reparte em duas a altura do quadro... (FOUCAULT, 2000, p. 8)

A presença do espelho no centro do quadro tornando visível algo da ordem do não-visível (extracampo) - diferente do uso que a pintura holandesa fazia dos espelhos – é um fator de desestabilização que descentraliza o quadro: o pintor, o espelho, a tela, o feixe de luz, a princesa, etc. No sentido da profundidade, a princesa se superpõe ao espelho; no da altura, é o reflexo que se superpõe ao rosto.

O que todas as personagens do quadro olham são também as personagens a cujos olhos são oferecidas como uma cena a contemplar; o quadro como um todo olha a cena para a qual ele é, por sua vez, uma cena... (FOUCAULT, 2000, p. 16)

A revelação do quadro de Velazquez é uma das principais evidências das mudanças pelas quais passava o homem ocidental do século XVII e o entendimento de seu deslocamento ontológico para uma representação na linguagem. Tornar visível a representação implicava tornar visível também quem a produzia. Surgem os “homens de gênio”, os seres segundo os quais recaía a autoridade sobre as representações. Foucault creditará ao quadro de Velazquez o ponto inicial de uma mudança epistemológica no que se refere ao homem. Este irá se tornar empírico e transcendental. Uma vez que há o aparecimento do homem – explicitado pelo aparecimento da representação – há também o seu estudo enquanto ser empírico. O homem se torna objeto do conhecimento e fonte do saber. Não nos parece mera coincidência que na história das ideias do Ocidente a aparição do homem e da representação – tenha acontecido apenas um século e meio após a descoberta da alteridade ameríndia e dos contatos mais intensamente marcados com o Outro africano. Como vimos, os relatos de viajantes estavam em voga na época, influenciando personagens importantes do período e produzindo diferentes

interpretações e representações na pintura (Franz Post, Albert Eckhout, Diego Velazquez), na literatura (Shakespeare) e na filosofia (Montaigne).

Em *Alterity e Transcendence* (1999), Emanuel Levinas (1906-1995) aponta três etapas de mudança no percurso da transcendência do homem, direcionada primeiramente para um campo sagrado, governado por poderes misteriosos, “extra-mundanos” do mundo antigo, para a transcendência em direção ao outro (nos dois primeiros séculos após o descobrimento) e, posteriormente, no retorno para si mesmo. Para Levinas, com as filosofias modernas há uma transmutação da ideia de transcendência, em vez de sua expulsão. A transcendência torna-se a estrutura íntima da subjetividade, nas palavras de Pierre Hayat, no prefácio da obra de Lévinas, é a subjetividade que se encontra no início do movimento da transcendência (Hayat IN LEVINAS, 1999, p. XI). O homem passa a ser ele mesmo a fonte de transcendência.

De acordo com Foucault o homem, a partir de então, goza de uma dupla cidadania metafísica na qual é um ente empírico e um ente a partir do qual a empiria se dá a conhecer. Em outras palavras: o homem é condição e ser condicionado, aquele a partir do qual tudo é possível, todo conhecimento é possível, inclusive o dele mesmo enquanto ser empírico¹⁴. Esse retorno transcendente ao EU, do qual fala Foucault, expõe uma problemática que mantém, ao fim e ao cabo, o “sujeito intacto em seu movimento de transcendência sem que esta última perca seu significado” (Hayat IN LEVINAS, 1999, p. XII). A pergunta que Emmanuel Lévinas faz é: se o movimento de transcendência é, etimologicamente falando, um movimento de cruzamento (*trans*) e de ascensão (*scando*), como realizar a transcendência sem sair de si mesmo? Para Pierre Hayat, o celebrado projeto dos filósofos modernos, no qual o sujeito supera-se criando, em realidade retorna o sujeito para si mesmo, sem realizar uma verdadeira transcendência. Seria, portanto, mais válido falar de uma saída e um retorno a si mesmo.

Hayat aponta que a filosofia de Levinas é construída com base em uma intuição não-construtiva: a do surgimento da transcendência como uma pergunta para o outro e sobre o outro. A transcendência manifestando-se através de uma relação intersubjetiva’, sem no entanto, desapegar-se do antigo privilégio do EU.

Whether transcendence expresses the subject’s ability to distance itself from any real actuality and affirm itself as pure freedom, or whether it refers to the subject’s

¹⁴ “Reason delivers us from the illusion of a ‘world-behind-the world.’ It frees mankind from the fear of an imaginary beyond. The world that, having become for man an object of knowledge, has lost its troubling strangeness, henceforth appears without secrets and open to theoretical investigation and within technology’s grasp.” (Prefácio, p. X)

power of realizing itself in history through its works, its underlying principle is in the idea of the identity of being. (Hayat IN LEVINAS, 1999, p. XII)¹⁵

A imagem da representação sendo representada em *Las Meninas* para nós realiza uma analogia perfeita para o momento da transcendência do homem em relação a si mesmo. Um retorno a si após a ida ao “outro”. Homem e linguagem conjuntamente retornam a si mesmos, o que evidencia a descoberta e o deslocamento do homem para uma representação na linguagem. De acordo com o teórico russo Mikhail Bakhtin, no entanto, esse momento histórico não tratava apenas da aparição da imagem do autor no campo da representação, tratava-se também

do fato que o autor autêntico, formal e primeiro (o autor da imagem do autor) redonda em novas relações com o mundo representado: elas se encontram agora naquelas mesmas medidas axiológicas e temporais, que representam num único plano o discurso do autor junto com ele (mais exatamente: não pode deixar de atuar) nas mútuas relações dialógicas e nas combinações híbridas. (BAKHTIN, 1998, p. 417)

No triângulo da representação exposto por Velazquez encontramos o autor, a transcendência ao “outro” enquanto espectador e o retorno a si mesmo, em um processo dialético em que todos estão nas mesmas medidas axiológicas e temporais. O homem enquanto ser empírico (eu) e transcendental (outro), e vice-versa.

1.7 As forças em mutação

As forças estão em mutação.
Gilles Deleuze

A diferença de Foucault para os estudiosos da semiótica é que o autor francês compreende a semiologia como uma teoria puramente formal, que só é válida se compreendida em um contexto histórico, prático e social. Para Foucault interessam as relações entre poder e saber, as relações entre quem produz a representação, quem é representado e seu significado através do discurso. De acordo com Stuart Hall, o filósofo francês é claramente influenciado pela “virada para a linguagem” (*turn to language*) que

¹⁵ “Está em seu persistente apego ao antigo privilégio do Um. Se a transcendência expressa a capacidade do sujeito de se distanciar de qualquer realidade real e se afirmar como pura liberdade, ou se se refere ao poder do sujeito de se realizar na história através de suas obras, seu princípio subjacente é a idéia da identidade do ser.” (Tradução nossa)

marca a abordagem construcionista para a representação. Para o pensador jamaicano, a especificidade histórico-contextual que Foucault insere na análise dos discursos (e da representação) explicita as formas como o poder e o conhecimento agem em contextos e histórias particulares (cf. HALL, 2003, p.51).

Essas relações entre poder e saber são compreendidas pelo filósofo francês Gilles Deleuze (1925-1975), como lugares instáveis e campo de eternas mutações. Mas para Deleuze não são apenas as forças que estão em constante transformação, as formas também estariam em constante mudança, sendo as mutações de forças que determinariam a mudança das formas. Insistimos aqui na importância da alteridade na concepção da identidade ocidental, e realizamos um esforço na tentativa de pensar as relações de poder/saber não como vias de mão-única, mas vias de mão dupla, baseadas, porém, em relações assimétricas de poder.

A fórmula de Deleuze em *El Poder: Curso sobre Foucault* (2014) parte de três proposições para explicar as mudanças no entendimento do homem.

1. A primeira proposição é a de que há forças componentes NO homem, isto é, há forças componentes que se exercem sobre o homem. Deleuze não diz DO homem, pois isso implicaria dizer que o composto É o homem, e segundo o filósofo francês, não é possível fazer essa afirmação.

2. A segunda proposição é que essas forças interiores ao homem, entram necessariamente em relação com forças de fora. Isso ocorreria em todos os casos. Em todos os casos haveria forças componentes no homem, em todos os casos essas forças entram em relação com forças de fora.

3. A terceira proposição é que da combinação de forças componentes / forças de fora nasce um composto.

Para Deleuze, esse composto não seria necessariamente o homem. As forças componentes NO homem podem entrar em relação com forças de fora de modo tal que o composto não seria o homem, mas outra coisa. Esse composto poderia ser Deus, uma vez que Deus não existe, senão a forma-Deus. A forma-Deus seria um composto de forças componentes NO homem e de fora, não Deus existente.

Uma outra combinação entre forças componentes NO homem e forças de fora, e o composto poderia ser o “homem”. Em outros termos, o que muda é a forma, e a forma muda quando há mutação de forças. E a mutação de forças acontece quando as forças componentes NO homem entram em relação com novas forças de fora.

Teríamos assim um primeiro momento em que as forças componentes no homem entram em relação com forças de fora de tal forma que aquilo que compõem não é, todavia, o homem, mas Deus. Esta época é conhecida como “A idade clássica”. Trata-se de uma época com uma representação longínqua absoluta, fora da esfera do possível contato com o presente em devir, que é inacabado e por isso mesmo sujeito à reinterpretação e reavaliação. Quando as forças componentes NO homem entram em relação com novas forças de fora - o sujeito do Novo Mundo, o selvagem ameríndio, o africano -, o composto desses dois tipos de forças compõem não Deus, mas o homem. A partir dos descobrimentos o homem passa então a ser objeto da empiria do homem racional do renascimento, originando o advento da forma-homem.

Evidentemente, para o pensamento clássico ha um conceito de homem. O importante é que não há forma-homem que determine uma função. Ha uma forma-deus que determina uma função, e fundamentalmente a função-saber. (DELEUZE, 2014, p. 217 original em espanhol)

Para Foucault, a idade clássica está toda montada com a ideia de infinito como fundo, a partir do qual você reduz o finito. Na idade moderna o infinito desaparece e o homem é definido pela finitude, mas ao mesmo tempo, ele ganha essa duplicidade. Ele é a finitude, é o que permite conhecer as suas próprias condições finitas. Ou seja, o homem é um ser determinado, mas é também um ser que determina a sua determinação. O homem é um ser empírico, submetido às leis da natureza, submetido às leis da história, submetido ao passado, mas ao mesmo tempo ele tem a capacidade de se voltar sobre essa determinação. Portanto, o homem se separa da sua condição, tem uma fratura interna, que permite que ele mude o mundo e não seja meramente mudado por ele. Em outras palavras, o homem tem consciência e a consciência produz essa duplicação. Só o homem tem esse tipo de consciência específica.

O que pretendemos evidenciar ao utilizar os conceitos de Deleuze é a entrada no composto da forma-homem de um novo conteúdo – a alteridade ameríndia e africana (em menor medida) - como fator determinante para um novo resultado da fórmula e do composto.

O eixo de referências utilizado para definir africanos e ameríndios é caracterizado pela ênfase em destacar suas marcas físicas e delimitar as fronteiras entre as características do *Eu* em relação ao *Outro*, por meio de uma imagem invertida aos padrões europeus. Se a alteridade ameríndia influenciou filósofos, pintores, escribas, e viajantes, levando alguns deles à reflexões importantes acerca do status e da identidade do Ocidente, a reflexão acerca do continente africano e seus povos, especialmente os subsaarianos, também motivou importantes intelectuais do período – séculos XVI ao XVIII. Nesta época a Europa instalou-se sobre o duplo trono da Grécia e de Roma, pretendendo encarnar o universal e a Razão, afirma

o pesquisador camaronês Nkolo Foé (2013) e, assim como com os viajantes do “Novo Mundo”, também entram em destaque os textos sobre o desconhecido africano.

Se a representação da alteridade ameríndia nos primeiros séculos após a “descoberta” dividiu-se em teorias acerca do “bom” e do “mau” selvagem, na representação dos povos negros do continente africano, as definições foram mais amplas, e calcadas em algumas pré-definições e pré-conceitos que nortearam algumas formas com as quais o Ocidente lidou com a alteridade negro-africana¹⁶. De acordo com Foé, as afirmações contemporâneas de que a África não tem história têm raízes profundas em interpretações de pensadores europeus que se indagaram sobre o grau de humanidade do homem negro (Kant, Hume, Voltaire, Montesquieu, Condorcet), sobre africanos e sobre a África. Na representação dos africanos, na explicação de suas desigualdades e diferenças no espelho com o Ocidente, houve referências à diferenças ontológicas, de caráter determinista, morais e, por último, civilizadoras e espirituais.

A questão da humanidade dos povos vencidos pela Europa aparece como terrível repetição dos dramas sagrados da mitologia antiga. O que caracteriza de fato as narrativas de fundação das sociedades fundadas seja sobre o genocídio seja sobre a escravidão é a permanência de temas agonísticos [gregos]. (FOÉ, 2013, p. 181)

Dois dos principais filósofos a refletirem sobre a escravidão dos africanos no final do século XVII e início do século XVIII foram Montesquieu (1689-1755) e Voltaire (1694-1778). Esses dois pensadores também foram influenciados pela presença do “selvagem” ameríndio em solo europeu. Montesquieu foi o responsável pela teoria da separação dos poderes e reflete a exigência de um período de sede de liberdade e a exigência de fraternidade e igualdade. Transcrevemos na íntegra um trecho do livro *O espírito das leis* (1748), intitulado *Da escravidão dos negros*, no qual Montesquieu afirma

Se eu tivesse que defender o direito que tivemos de escravizar os negros, eis o que diria: tendo os povos da Europa exterminado os da América, tiveram que escravizar os da África a fim de utilizá-los no desbravamento de tantas terras. O açúcar seria muito caro, se não se cultivasse a planta que o produz pelos escravos. Aqueles a que nos referimos são negros da cabeça aos pés e têm o nariz tão achatado que é quase impossível lamentá-los. Não podemos aceitar a ideia de que Deus, que é um ser muito sábio, tenha colocado uma alma, sobretudo uma alma boa, em um corpo negro. É tão natural pensar que é a cor que constitui a essência da humanidade que os povos da Ásia que fazem eunucos privam sempre os negros da relação que eles têm conosco de uma maneira mais acentuada. Pode-se julgar a cor da pele pela dos cabelos, que entre os egípcios, os melhores filósofos do mundo, eram de uma tão grande importância que eles matavam todos os homens ruivos que lhes caíam nas mãos. Uma prova de que o negro não tem o senso comum é que eles dão mais atenção a um colar de vidro do que de ouro, fato que, entre as nações civilizadas, é de uma tão grande consequência. É impossível que nós suponhamos que essas gentes sejam homens, porque, se nós os supusermos homens, começaríamos a

¹⁶ A palavra negro aqui é importante para diferenciar os povos subsaarianos, negros, dos povos africanos ao norte do Saara, como os egípcios.

acreditar que nós próprios não somos nem mesmo cristãos. Os espíritos mesquinhos exageram muito a injustiça que se faz aos africanos. Pois, se ela fosse tal como eles dizem, não teria ocorrido aos príncipes da Europa, que fazem entre eles tantas convenções inúteis, de fazer uma convenção general em favor da misericórdia e da piedade? (MONTESQUIEU, 2000, p.256)

É difícil dizer se o texto de Montesquieu constitui uma crítica irônica da escravidão ou se reflete verdadeiramente os preconceitos raciais do autor. Para Foé, no entanto, a atitude equivocada de Montesquieu revela a contradição profunda que anima a história intelectual dessa época. Fato é que destaca-se, numa primeira vista, a cor constituindo a essência da humanidade, a negação da alma ao negro e sua desumanização peremptória, uma vez que ao aceitar uma humanidade diversa, “começaríamos a acreditar que não somos nem mesmo cristãos” (FOÉ, 2013, p. 189).

Para Foé, não importa o debate em voga sobre o racismo (ou não) ou sobre o anti-escravagismo (ou não) de Montesquieu, importa “o espírito da época, que é o reflexo das contradições históricas de um regime econômico e social entre a sede de liberdade – deixada a si própria, a liberdade produz necessariamente as diferenças e as desigualdades – e a exigência de fraternidade e igualdade universais” (FOÉ, 2013, p. 188).

Conhecido por ser um pensador Liberal e por sua oposição à intolerância religiosa e de opinião existentes na Europa, o filósofo iluminista francês Voltaire¹⁷ fazia duras críticas aos reis absolutistas e aos privilégios do clero e da nobreza, exprimindo ideias reformistas na maioria de seus textos, além da preocupação da defesa da liberdade. Suas ideias influenciaram pensadores importantes da Revolução Francesa. Ao afirmar a existência de uma “unicidade da natureza humana” sobre uma diversidade de culturas e civilizações, Voltaire “mostra que só o costume pode explicar essa diversidade e não a natureza. O costume introduz a diversidade no fundo comum e único da natureza humana, porque seu império” (FOÉ, 2013, p. 186),

mais vasto que o da natureza [...] se estende sobre todos os hábitos, sobre todos os usos; ele espalha a variedade no espaço do mundo inteiro. Isso significa que a natureza espalha sobre ele a unidade; ela estabelece em toda a parte um pequeno número de princípios invariáveis: assim o fundo é o mesmo em toda a parte e a cultura produz frutos muito diversos. (VOLTARE apud FOÉ, 2013, p.186)

Partindo do princípio da unicidade da natureza humana “e do direito de todos os homens à cidadania universal”, Voltaire critica a perseguição de certas nações por outras, porque tal perseguição transgride os princípios de base do código das nações. Assim, “ele

¹⁷ Voltaire produziu cerca de 70 obras em quase todas as formas literárias, assinando peças de teatro, poemas, romances, ensaios, obras científicas e históricas e mais de 20 mil cartas e mais de 2 mil livros e panfletos.

julga severamente os traficantes de escravos, vistos como ‘uma tropa de ladrões’” (VOLTAIRE apud FOÉ, 2013, p.186)

Nós os dizemos [aos Negros] que eles são homens como nós, que eles são redimidos pelo sangue de um Deus morto por eles [mas] nós os fazemos trabalhar como animas de carga: nós os alimentamos [...] mal; se eles querem fugir, cortamos-lhes uma perna, e os fazemos girar com os braços os moinhos de açúcar. Depois disso, nós ousamos falar do direitos dos homens! (VOLTAIRE apud FOÉ, 2013, p. 187)

Apesar de partir do princípio de unicidade da natureza humana e criticar o tráfico e os traficantes de escravos, no entanto, Voltaire realiza uma crítica moralista para justificar a superioridade do “povo que compra” sobre o “povo que vende seus filhos”.

Compramos escravos domésticos só no país dos negros. Nós somos criticados por esse comércio: um povo que vende seus filhos é bem mais condenável que o comprador; esse negócio demonstra nossa superioridade; aquele que se dá a um mestre nasceu para ter um mestre. (VOLTAIRE apud FOÉ, 2013, p. 187)

A revisão crítica dos discursos acerca do africano realizada por Foé perpassa grandes nomes do pensamento europeu dos séculos posteriores aos descobrimentos. De Montesquieu a Voltaire, de Hume a Kant, de Hegel a Vitor Hugo. Foé destaca Hegel como autor de um dos discursos mais violentos sobre a alteridade africana, no qual o filósofo alemão afirma:

Aquele que quer conhecer as manifestações assustadoras da natureza humana pode encontra-las na África [esse continente] do homem em estado bruto [...] no estado de selvageria e de barbárie [e onde] todos os homens são feitiçeiros. (HEGEL apud FOÉ, 2013, p. 179)

Encerramos esse apontamento acerca da forma como a humanidade e a escravidão do negro africano foi retratada e pensada pelos filósofos dos séculos XVI ao XVIII com um dos documentos mais paradigmáticos dessa relação: o *discours sur le Afrique* (1879), de Victor Hugo (1802-1885), escrito para celebrar a abolição da escravatura. Nele o escritor francês aponta que “o destino dos homens é para o sul” e que havia chegado a hora de dar ao velho mundo um aviso: “você deve ser um mundo novo”. Hugo, no entanto, divide o Mediterrâneo em dois lados antagônicos, em que estariam divididos de um lado toda a civilização e de outro toda a barbárie. Nas palavras de Victor Hugo a “Ásia tem sua história, a América tem sua história, a Austrália ela própria tem sua história; a África não tem história”. Hugo enaltece o papel civilizador dos povos colonizadores – especialmente a França e a Inglaterra – como um “colossal trabalho” que pretende tirar a África de seu estado de barbárie e selvageria, para afirmar, em seguida, sob aplausos, que “no século XIX, o branco tornou o negro um homem; No século XX, a Europa tornará a África um mundo”. Na concepção de Hugo, a África era um “problema” a ser resolvido pela Europa (HUGO, 1879).

Para Foé, a diferença marcante entre Hegel e Hugo é que o primeiro conta a história do mundo, enquanto o segundo tenta inventar novos mundos (FOÉ, 2013, p. 179). Hugo saúda a obra civilizatória da Europa branca cuja missão seria fazer do negro um “homem” e da África “um mundo”, o que significava abrir a “velha África à civilização” (HUGO apud FOÉ, 2013, p. 179).

Assim como com os “selvagens” ameríndios, o europeu dos séculos XV, XVI, XVII e XVIII se interrogava sobre a humanidade – ou o grau de humanidade – do Negro. Para Foé,

Essa questão é significativa, pois a defesa ou a condenação da escravidão, a legitimidade ou a ilegitimidade do racismo, a tolerância ou a negação do princípio de reciprocidade entre os povos, dependem da inclusão ou exclusão do Negro na humanidade comum, a aceitação ou a rejeição do Negro como irmão em humanidade. (FOÉ, 2013, p. 181)

É curioso, como lembra Foé, que tal barbárie e selvageria apontada pelo Ocidente não remete para a desumanidade, a violência e os crimes dos assassinos (os negreiros), mas, pelo contrário, o baixo nível de civilização, de cultura, de moralidade e de humanidade das vítimas (os negros) (FOÉ, 2013, p. 182).

O que uma análise dos discursos acerca da alteridade ocidental analisados até aqui nos coloca, apesar das diferenças, é, como bem afirmou Nkolo Foé, a impossibilidade do Ocidente de ir ao encontro de outros povos como amigos. O Ocidente se proíbe tal diálogo porque ele “decreta a inferioridade congênita do Outro ou do vencido. Esse decreto explica a exclusão do negro da humanidade comum e sua transformação em coisa” (FOÉ, 2013, p. 182).

A transformação dos africanos em simples mercadorias completava um processo de desumanização iniciado séculos antes. As representações iconográficas elaboradas nos últimos séculos evidenciam o tratamento desumano nas caravanas que transportavam os africanos escravizados até o litoral, ou mesmo no deslocamento através do Atlântico realizado pelos navios negreiros. Estas representações reforçam a noção de que os africanos se transformavam em objetos sendo transportados ou estocados nos porões de forma passiva e submissa, turvando as resistências ocorridas em solo africano e na diáspora, além da própria participação de africanos neste processo escravista. As imagens da escravidão nas Américas, por outro lado, tentavam reforçar a ideia de que os escravos se reduziam ao binômio trabalho braçal/castigo corporal.

1.8 A saída do mundo antigo e a entrada do tempo novo nas “comunidades imaginadas”

As relações desenvolvidas a partir da descoberta da América transformam o Atlântico em um ponto de convergência cultural, econômica e política entre a Europa, a África e o Novo Continente Americano. O “centro do mundo” (desse mundo) deslocava-se do leste (a busca pela conquista do oriente) para o oeste (a busca pela conquista e colonização da América). No centro deste tripé de relações “atlânticas” – que desenvolveremos com maior especificidade no próximo capítulo – o Ocidente permanecia até o século XIX como o principal produtor de discursos acerca da alteridade. Nos relatos de viagens, nos documentos oficiais, na elaboração de seus pensadores, pensar o “outro” e o que fazia dele específico, ou seja, o que o diferenciava do “Eu” que escrevia, pintava e discursava, configurava-se uma sofisticada dialética da alteridade.

Nesse movimento pendular, enquanto a história, cultura e identidade dos povos que eram subjugados pela força bélica europeia modificava-se radicalmente, e numa velocidade não vista anteriormente, a própria identidade dos povos europeus encontrava-se em alteração. O descobrimento da alteridade radical simbolizada pelos homens do Novo Mundo contribuiu para a alteração do processo de transcendência do homem, não mais direcionado para o mundo do sagrado, mas em direção ao “outro” homem. Mudaram as relações entre as forças NO homem e as forças de fora, como na fórmula de Gilles Deleuze. Saiu-se do mundo fechado, antigo, para o mundo aberto, moderno. Paradoxalmente, ao mesmo tempo em que o mundo abriu-se de seu caráter sagrado, tornou-se um mundo fechado, completo, finito em seu aspecto territorial. Em seu livro intitulado *Comunidades Imaginadas* (1983), Benedict Anderson aponta para as maneiras a partir das quais se deu o declínio dos três pilares sobre os quais se fundava o mundo antigo: (1) a de que determinada língua escrita oferecia acesso privilegiado à verdade ontológica; (2) a de que as sociedades se organizam em torno e abaixo de centros elevados - monarcas que governavam por uma espécie de graça cosmológica (divina - um elo de acesso ao divino), sociedade composta de súditos e não de cidadãos; (3) uma concepção de temporalidade em que a cosmologia e a história se confundem, e as origens do mundo e dos homens são essencialmente as mesmas (ANDERSON, 2013, p. 69).

O declínio dos pilares sobre os quais se fundava o mundo antigo deu-se, em primeiro lugar, como resultado das explorações do mundo não-europeu, as quais “ampliaram violentamente o horizonte cultural-geográfico e, simultaneamente, os conceitos acerca das possíveis formas de vida humana” (ANDERSON, 2013, p.43-44). Benedict Anderson não se refere diretamente ao descobrimento dos indígenas americanos, tampouco ao contato com os

negros africanos, mas apenas ao contato de Marco Polo com Kublai Khan, alguns séculos antes, expresso em seu livro de viagens que ficara famoso ao descrever para o europeus as maravilhas da China e de outros lugares da Ásia (Oriente). Obviamente, no entanto, essa associação com ameríndios e africanos pode ser realizada, especialmente ao constatar as reflexões e o impacto sobre a produção de Montaigne, Montesquieu e Voltaire. Configurava-se uma transformação política radical em sua proposta de separação entre o Estado e a Igreja, ou seja, o Estado passa a ser uma organização humana, cujo poder temporal tende a se afastar dia a dia do espiritual (ANDERSON, 2013, p.48).

O contato com um mundo plurilinguístico e a instabilidade das categoriais sociais, morais e epistemológicas, visíveis no ensaio de Montaigne e nas obras de Eckhout e Velazquez, refletem a saída das condições de um estado socialmente fechado, surdo, em direção às novas condições de relações internacionais e de ligações interlinguísticas. A crise na história da sociedade europeia foi intensificada desde que “a aurora dos descobrimentos geográficos veio dar grande impulso ao humanismo individualista que renascia” (FRANCO, 2000, p. 47).

Na instabilidade das narrativas acerca da alteridade, na transcendência desta alteridade para o outro e seu retorno para o “eu”, nas consequências acerca da invenção da própria identidade ocidental, na zona limítrofe de um novo mundo, surge um novo homem, uma nova “forma-homem”, e novas formas de arte. Benedict Anderson destaca que o século XVIII testemunhará o surgimento de duas formas de criação imaginária: o romance e o jornal. Ambos serão importantes peças de representação do outro ocidental, não raras vezes atuando conjuntamente, ou seja, o romance sendo lançado em capítulos diários em jornais, fato frequente nos séculos XVIII, XIX até o início do XX. Veremos mais adiante de que forma o romance está intrinsecamente ligado a uma nova forma de representação temporal, por ora, cabe-nos ressaltar até aqui a influência da alteridade indígena e africana nas transformações do modo de visão ocidental.

Enquanto Anderson cita o romance e o jornal como importantes formas de criação imaginária surgidas no processo de saída de um mundo antigo e fechado para um mundo moderno e aberto, o teórico inglês Michael McKeon realiza uma abordagem em um sistema mais amplo. Em *Theory of the novel: a historical approach* (2000), a instabilidade enquanto categoria analítica é utilizada por McKeon para problematizar a estabilização da forma romance no século XVIII.

É importante notar como Michael McKeon identifica duas linhas principais de instabilidade, ou "crise epistemológica", ao se referir à história do romance. A primeira lida

com as “questões de verdade” - “Questions of Truth”, nas palavras do autor -, que resultam de uma transição cultural em direção a como dizer a verdade na narrativa. Seriam questões relacionadas ao “saber” como o Idealismo Romântico¹⁸, a Revolução Científica¹⁹, a Revolução Tipográfica, a Reforma Protestante e o Ceticismo Extremo, cada uma reivindicando para si o estatuto de mais verdadeira enquanto narrativa. O chamado “ceticismo extremo” (*extreme skepticism*) aparecia em contraponto ao que Mckeen chamou de “empirismo ingênuo” (*naïve empiricism*) que, por sua vez, desafiava o “idealismo romântico” (*romance idealism*). Para Mckeen, o “empirismo” torna-se vulnerável a contra-crítica realizada pelo “ceticismo extremo” por conta de seu excesso de crença e entusiasmo. O “ceticismo” recapitulava, assim, alguns tópicos do “idealismo romântico” em sua crítica ao “empirismo ingênuo”

Mckeen cita o livreiro John Starkey que em 1672 anunciou sua lista de publicações em um catálogo dividido nas seguintes categorias: “Divinity, Physick, Law, History; Poetry, Plays, Miscelanies, etc” - cada um deles sendo tomado como “verdade”. A tensão entre essas categorias é sintomática da mudança de atitude sobre como a “verdade” passava a ser autenticamente significada, não mais através de uma (única) determinada língua escrita oferecendo acesso privilegiado a uma “verdade ontológica”.

Além disso, na Revolução Científica, na Revolução Tipográfica e na Reforma Protestante podemos notar tanto a influência dominante de certo “Empirismo Ingênuo” (mais uma vez recorremos às palavras do autor), como o surgimento furtivo de um subversivo “Ceticismo Extremo”.

A segunda linha de instabilidade aborda as “questões de virtude” que resultam da instabilidade das categorias sociais; a ordem social externa estaria relacionada com o estado moral, interno de seus membros. Relacionada com questões de poder, essa crise cultural é nomeada por Mckeen como “Questions of Virtue”, e seria representada pelos conflitos entre a Ideologia Aristocrática, Ideologia Progressiva e a Ideologia Conservadora.

O quadro abaixo ilustra o esquema de Mckeen para evidenciar as instabilidades nas questões narrativas e nas questões sociais entre os séculos XVI e XVIII:

QUESTÕES DE VERDADE	QUESTÕES DE VIRTUDE
1) Idealismo Romântico	Ideologia Aristocrática

¹⁸ Epistemologia narrativa reinante que envolvia uma dependência recebida das autoridades e das tradições a priori. (MCKEON, p.384)

¹⁹ Processo que culminou com a separação entre Ciência e Teologia, ocorrido entre os séculos XVI e XVIII, cujas causas principais seriam o Renascimento cultural e científico, a imprensa e a Reforma Protestante.

2) Empirismo Ingênuo 2.1) Revolução Científica 2.2) Revolução Tipográfica 2.3) Reforma Protestante	Ideologia Progressiva
3) Ceticismo Extremo	Ideologia Conservadora

O autor aponta que na cultura aristocrática, ou seja, nas sociedades dominadas pela ideologia aristocrática, não são apenas o poder e a riqueza que frequentemente acompanham um ao outro; a honra também é entendida como implicando mérito pessoal ou virtude. Assim, a hierarquia social é um grande sistema de significação: as formas exteriores de genealogia e posição social são tomadas para significar uma ordem moral análoga, intrínseca. A crise de inconsistência de *status* do século XVII, portanto, ataca os fundamentos morais da ideologia aristocrática.

In the realm of social change, the idea of "personal virtue" occupies the place that "true history" does in epistemology. For progressive ideology, elevated birth is an arbitrary accident which should not be taken to signify worth. [...] But the negation of both aristocratic and progressive ideology left conservative ideology without a positive and stable view of how the social injustice of status ever might be overcome. (MCKEON, 2000, p. 391)²⁰

Ou seja, do ponto de vista conservador, a Ideologia Progressiva apenas substituiu a antiga injustiça social por uma versão nova e mais brutal da mesma, justificada agora por qualquer ficção útil de autoridade herdada.

Mckeeon isolou como princípio central dois padrões recorrentes de dupla reversão. O Empirismo Ingênuo negava o Idealismo Romântico e por sua vez era negado pelo Ceticismo Extremo, em uma abordagem circunspecta da verdade. A Ideologia Progressiva subvertia a Ideologia Aristocrática e por sua vez era subvertida pela Ideologia Conservadora. De acordo com Mckeeon, é nessa dupla reversão que o romance é constituído como uma unidade dialética de partes opostas.

Benedict Anderson ilustra essa diferença fundamental entre os estados antigos e os estados-nação modernos, resultado das tensões e instabilidades descritas nos modos de saber – dizer a verdade – por Mckeeon, como a passagem de um Estado que se organizava em torno de um “centro elevado”, cuja legitimidade derivava da “divindade, e não da população, que,

²⁰ “No domínio da mudança social, a idéia de "virtude pessoal" ocupa o lugar que a "história verdadeira" faz na epistemologia. Para a ideologia progressiva, o nascimento elevado é um acidente arbitrário que não deve ser tomado para significar o valor. [...] Mas a negação da ideologia aristocrática e progressiva deixou a ideologia conservadora sem uma visão positiva e estável de como a injustiça social do status poderia ser superada.” (MCKEON, 2000, p. 391 - tradução nossa)

afinal, é composta de súditos, não de cidadãos”, para uma concepção moderna, na qual “a soberania do estado opera de forma integral, terminante e homogênea sobre cada centímetro quadrado de um território legalmente demarcado” (ANDERSON, 2013, p. 48). Quanto dessa mudança de pensamento já não estaria apontada no relato do encontro de Montaigne com os índios brasileiros, ao ouvir deles, surpresos, o fato de um monte de homens obedecerem a uma criança?

No século XVII a legitimidade automática da monarquia sagrada também começa a declinar na Europa ocidental, com a decapitação de Carlos Stuart, em 1649, a primeira revolução do mundo moderno. No entanto, para Anderson

seria estreiteza pensar que as comunidades imaginadas das nações teriam simplesmente surgido a partir das comunidades religiosas e dos reinos dinásticos, substituindo-as. Por sob o declínio das comunidades, línguas e linhagens sagradas estava ocorrendo uma transformação fundamental nos modos de apreender o mundo, a qual, mais do que qualquer outra coisa, possibilitou “pensar” a nação. (ANDERSON, 2013, p. 52)

Essas condições irão mudar as configurações de poder na sociedade antiga, cujas concepções fundamentais sobre “os grupos eram mais centrípetas e hierárquicas do que horizontais e fronteiriças”.

O poder assombroso do papado, no seu auge, só pode ser entendido em termos de um clero transeuropeu com conhecimento do latim escrito, e também de uma concepção de mundo partilhada praticamente por todos, e segundo a qual a camada intelectual bilíngue, ao mediar o vernáculo e o latim, também fazia a mediação entre a terra e o céu. (O pavor da excomunhão reflete essa cosmologia). Apesar de toda a magnitude e poderio das grandes comunidades imaginadas religiosamente, sua coesão inconsciente foi diminuindo num ritmo constante após o final da Idade Média. (ANDERSON, 2013, p. 43)

O século XVIII visualiza o declínio definitivo dos grandes sistemas culturais que dominavam o mundo antigo e o medievo: a comunidade religiosa e o reino dinástico. Ambos foram, em seu apogeu, “estruturas de referência incontestes” (ANDERSON, 2013, p.39), mas agora, uma nova forma de organização social e de poder se revelava, não mais centrípeta, mas através de uma delimitação precisa de fronteiras. Anderson alinha a aurora dos nacionalismos aos grandes sistemas culturais que o precederam, e a partir dos quais ele surgiu inclusive para combatê-los, sem, no entanto, afirmar que os nacionalismos vieram a uma simples substituição histórica da religião, tampouco que seu surgimento teria sido “produzido” pelo desgaste das convicções religiosas. Configura-se mais como a disputa de *forças* que resulta na mudança das formas, a qual remete Deleuze, ou uma *instabilidade* das categorias morais e de saber, de Mckeeon.

O século XVIII, para Anderson, configura-se assim, como o amanhecer da era do nacionalismo, e o anoitecer dos modos de pensamentos religiosos, configurado por uma intensa instabilidade das instâncias narrativas. O surgimento, o estabelecimento e as particularidades do romance enquanto gênero literário estão interligadas com essa crise, essa instabilidade e esse condicionamento.

Para além do declínio da concepção de acesso privilegiado a uma verdade “ontológica” e uma mudança nas formas de organização das sociedades, uma concepção temporal que confundia cosmologia e história em suas narrativas também entra em declínio, como apontou Benedict Anderson. Como produto das relações dialéticas de ideologias opostas – aristocráticas, progressivas e conservadoras – e do surgimento de novas maneiras de dizer a verdade – reforma tipográfica, protestante, etc – o romance será também o precursor de uma nova temporalidade narrativa.

O teórico russo Mikhail Bakhtin foi um dos que melhor contextualizou o surgimento do romance em oposição à epopeia e a tragédia, gêneros identificados com a antiguidade. Em *Epos e o Romance*, escrito em 1941, mas publicado apenas em 1970, Bakhtin expõe uma mudança que poderia ser evidenciada no romance, “o único gênero por se constituir, e ainda inacabado”, uma demonstração irrefutável das transformações pelas quais passava o pensamento da época.

Enquanto a epopeia era um gênero envelhecido, assim como outros gêneros e até mesmo a tragédia, criados bem antes da escritura e do livro, que mantinham sua natureza “oral e declamatória”, o romance se apresentava posterior à reforma tipográfica, portanto, mais jovem que a escritura e os livros, e adaptado às novas formas de percepção silenciosa, ou seja, à leitura.

Através de uma análise histórico-formal dos gêneros da epopeia e do romance, Bakhtin afirma que “a epopeia jamais seria um poema sobre o presente, sobre o seu tempo”, pois situava-se em um “nível de valores totalmente diferente e inacessível à experiência individual”. Na epopeia estava retratado o “passado absoluto”, o passado nacional épico. Seria, portanto, um mundo isolado da contemporaneidade “pela distância épica absoluta”. A contemporaneidade era um mundo fechado no qual sua transcendência, como afirma Lévinas, direcionava-se para o mundo do sagrado. O passado nacional é épico é um mundo que está totalmente acabado, concluído, imutável, tanto no seu fato real quanto no seu sentido e no seu valor.

Foucault reafirma a idade clássica concebida com a ideia de infinito como fundo e a idade moderna em que o homem é definido pela finitude, “ele é a finitude [...] que permite

conhecer as suas próprias condições finitas”. A epopeia e as narrativas clássicas constituem o lugar do passado absoluto, distante da temporalidade contemporânea, tanto nos seus aspectos formais, quanto éticos e morais. É o tempo do destino, da convergência histórica entre deus, o homem e a natureza e, por consequência, da divisão destes. Com a dimensão plurilíngüe do período do Renascimento, a (re) “descoberta” do oriente pelo ocidente, diversas ideologias serão confrontadas. De acordo com Mckeeon, é o embate ou a *instabilidade* entre essas categorias narrativas e ideológicas que possibilitam a estabilização do romance enquanto forma narrativa e representativa por excelência do Homem moderno, àquele surgido do embate das forças NO homem com novas forças de fora.

Enquanto para Bakhtin “o mundo já havia desmoronado; aquele mundo monolítico e fechado (tal como era na epopeia) dera lugar a um mundo vasto e aberto” (BAKHTIN, 1998, p. 418), para Mckeeon importa evidenciar o caráter instável, o embate de forças, o diálogo entre ideologias, ou “como o passado pode persistir no presente, e ajudar para mediar o estabelecimento de diferenças através da perpetuação da similaridade”. Trata-se de uma variante do embate de forças e formas contido em Deleuze.

Tristão de Athayde (1893-1983), um dos mais importantes críticos e historiadores da literatura brasileira da primeira metade do século passado, oferece-nos uma excelente metáfora para compreender as mudanças e instabilidades presentes na história literária. Para o autor, esta relaciona-se ao modo como os geógrafos fixam a imagem da terra no traçado de meridianos e paralelos.

Os meridianos literários serão os grandes sentimentos humanos, as atitudes essenciais do homem perante os problemas eternos, suas ideias fundamentais. Os paralelos literários serão as épocas e as escolas, as formas que, no correr dos tempos, vão assumindo esses problemas, essas ideias, esses sentimentos. A diferença estará apenas em que esses modos de ser essenciais do espírito são limitados, e limitados, portanto, os meridianos, ao passo que o tempo acrescenta sempre novos paralelos àqueles que o passado traçou. Porque os homens procuram sempre ver as mesmas coisas com outros olhos, sentir o que há dois mil anos sentiam mais com outro coração, mostrar que, se nada há de novo de compreender o que existe embaixo do sol. (ATHAYDE, 1978, p.67)

A alegoria de Athayde acerca dos meridianos literários como os grandes sentimentos humanos (DO homem), e os paralelos como as épocas e escolas, as formas de correr dos tempos (DE fora) aproximam-no do esquema de forças em mutação proposto por Gilles Deleuze. Para além disso, as mudanças na posição do Homem observadas por Foucault, passando a compreender-se como um ser empírico e transcendental - lugar do conhecimento e do sujeito - podem ser compreendidas concomitantemente às mudanças nas relações de saber e poder registradas por Mckeeon, mas também pela forma como Lévinas compreendeu as

relações entre alteridade e transcendência. Como produto das relações dialéticas entre ideologias instáveis e conflitantes, o Romance surge no século XVIII e se estabelece no século XIX em um contexto de uma nova forma de representação do Homem.

O século XIX será essa segunda época em que as forças componentes no homem entram em relação com forças externas de tal modo que o composto das forças é o homem e não Deus. De modo que o século XIX já estará sob a fórmula “Deus está morto”. Essa expressão não significa que Deus não existe e, tampouco, que o conceito de Deus não existe. O século XIX, como resultante das transformações ocorridas nos 2 séculos anteriores, fala de Deus, mas não faz de Deus a forma que deriva da composição das forças no homem e de fora. (DELEUZE, 2014, p.217, original em espanhol)

Como bem aponta Gilles Deleuze, o século XIX é o resultante das transformações ocorridas nos séculos anteriores, nos quais os pilares que fundavam o mundo antigo foram ruindo e sendo substituídos por formas diferentes de poder e saber. Sob a fórmula “Deus está morto”, o século XIX é o resultante de séculos de instabilidades ideológicas e narrativas que alterariam a concepção do Homem clássico, e substituiria os pilares fundamentais sobre os quais estava fundada a sociedade antiga. Para Foucault, é a aparição do Homem como questão que define a modernidade. O "circo antropológico", como chama Foucault, é esse eterno vai e vem entre empírico e transcendental. O Homem é o único animal que sabe que é animal e por isso acha que não é um animal, afirma Foucault.

A representação da alteridade nativa ameríndia e africana no século XIX acontece sob o signo da tensão entre as diferentes formas narrativas - do poema épico e do romance – e sob o signo da formação do “novo” Estado-Nação com a independência do Brasil nas primeiras décadas do século XIX. O nativo deixa de ser a alteridade externa, para tornar-se a alteridade interna, um símbolo de autenticidade e de um momento primordial destinado a sucumbir.

2 BRASIL – ANGOLA – PORTUGAL: INTERCONEXÕES LITERÁRIAS

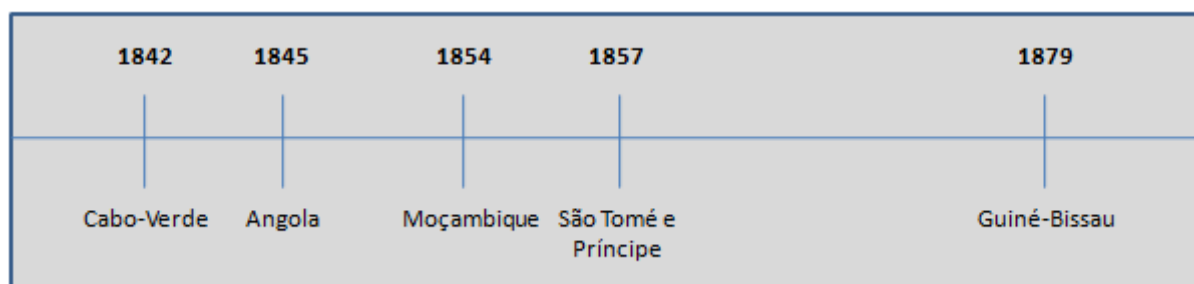
2.1 Relações históricas em *Um rio chamado Atlântico*

O fim do chamado “século dos descobrimentos” configura, além do encontro do Ocidente com o “selvagem”, o início das relações históricas entre dois lugares por excelência da alteridade ocidental, especialmente do que seria conhecido como “Império Ultramarino Português”: Brasil e Angola, ainda não configurados social, cultural e territorialmente na forma dos modernos Estados-Nação que hoje os reconhecemos. A passagem dos estados antigos, organizados em torno de um “centro elevado”, cuja legitimidade derivava da divindade, e não da população (composta de súditos), para as fronteiras rígidas dos Estados-Nação que opera de forma integral, terminante e homogênea sobre cada centímetro quadrado de um território legalmente demarcado (ANDERSON: 2008) só se configuraria alguns séculos mais tarde. Brasil e Angola, nesse sentido, tornam-se, no que tange ao Império Português, nos mais importantes locais de fontes de recursos econômicos, mas também nos locais de produção da diferença e da alteridade.

Atualmente é quase um consenso entre os historiadores afirmar que não se pode entender o que se passava no Brasil dos séculos XVI, XVII e XVIII sem saber o que acontecia em Angola, e vice-versa. Refletir sobre a história dos dois territórios, nestes três séculos, sob a perspectiva de uma história conjunta, evidencia alguns equívocos comuns nas análises da História brasileira. Se por um lado a história colonial do Brasil não se confunde com a continuidade do território, por outro, sempre se pensou o Brasil fora do Brasil mas de maneira incompleta, ou seja, como mero prolongamento da Europa, afirma o historiador brasileiro Luiz Felipe de Alencastro (ALENCASTRO: 2000). Esses territórios surgiram, de fato, de um espaço econômico e social baseado no comércio de escravos que tinha em Angola o seu local central de reprodução de mão de obra, e o Brasil o seu local de produção de atividade escravista. Essa relação centrada especialmente no tripé Angola – Portugal – Brasil configuraria um descontínuo espaço territorial lusófono - no sentido de ter o português como língua oficial - que seria determinante para a formação da identidade destes países. É daí que emergem o que hoje reconhecemos territorialmente e culturalmente como Brasil e Angola.

As relações entre Brasil, Portugal e Angola alteram-se consistentemente no século XIX. A independência do Brasil (1822) fez com que Portugal intensificasse a colonização do

interior dos territórios em África como forma de dar uma resposta às pretensões de outras potências europeias, como Inglaterra, Alemanha e França, que disputavam o ouro e o diamante provenientes da região, para além do valor estratégico das rotas que asseguravam o fluxo do comércio exterior. Para manter-se informado dos acontecimentos em suas colônias em solo africano, Portugal iniciou a instalação dos primeiros prelos em Cabo Verde e Angola, ainda na década de 1840, em Moçambique e São Tomé e Príncipe, na década seguinte, e, mais tardiamente, na Guiné Bissau, em 1879. Na sequência, iniciam-se as publicações dos *Boletins Oficiais do Governo-Geral da Província*, órgão de natureza oficial responsável por dar notícias da colônia, e que teve papel dinamizador da cultura angolana com publicações de natureza literária e ensaística (cf. MOURÃO, 1978; cf. AMORIM; FISCHGOLD; MATOS, 2015).



*Data da instalação do prelo nas colônias portuguesa em território africano*²¹

Apesar do primeiro prelo ter sido instalado em Cabo Verde (1842), foi em Angola que desenvolveu-se a mais intensa produção literária das colônias portuguesas em território africano. Apenas quatro anos após a instalação do prelo em Angola (1845), foi lançado o primeiro livro impresso em solo africano, *Espontaneidades de Minh'alma* (1849), de José da Silva Maia Ferreira (1827-1881). Maia Ferreira foi um amanuense, mestiço, que morou no Brasil entre 1834 e 1845, quando regressa a Luanda e inicia carreira na administração pública. Em um trecho do poema *A minha terra* podemos destacar o elogio e o engrandecimento da “terra de Angola”: “Da minha terra natal; / É pobre, - mas tão formosa / Em alcantis primorosa / Quando brilha radiosa, / No mundo não tem igual!”. Escrito e datado no Rio de Janeiro, o poema evidencia o contato que Ferreira travou com a literatura romântica nacionalista em gestação nas páginas de revistas como a *Nitheroy*²². Apesar do amor à terra que “no mundo não tem igual”, o sociólogo luso-angolano José Carlos Venâncio afirma que a

²¹ Gráfico retirado do livro *Literaturas Africanas I – Volume I*. (cf. AMORIM; FISCHGOLD; MATOS, 2015).

²² A *Nitheroy*, revista *brasiliense* foi publicada por estudantes brasileiros em Paris, em 1836, e teve apenas duas edições. Teve o poeta e ensaísta Gonçalves de Magalhães entre seus redatores, e é considerada uma precursora do romantismo no Brasil.

obra de Ferreira não constitui motivo para que seja considerada precursora da “angolanidade”. Venâncio propõe um estudo da angolanidade²³ na literatura do país e evidencia que os estudos até aquele momento (1987) dividiam-se em duas grandes vertentes: o conteúdo e os aspectos formais, e observa ainda que “nem uma nem outra permitem identificar a angolanidade através da mensagem literária. [...] Esta reside no espaço que vai do conteúdo à forma” (VENÂNCIO, 1987, p.16). Esse espaço é gestado em duas fases distintas para Venâncio. A primeira fase do desenvolvimento da angolanidade termina com a independência de Angola (1975) e é palco de duas componentes culturais: a africana — sobretudo a de expressão *kimbundu* — e a europeia — sobretudo a de língua portuguesa. Segundo o autor,

um sistema novo de significantes é a angolanidade, cujo substrato sócio-histórico é fornecido pelo colonialismo português, vetor de integração das culturas africanas e europeia. A angolanidade surge assim irredutível em relação aos outros dois sistemas, vivendo numa certa instrumentalização do português por influência das línguas africanas (VENÂNCIO, 1987, p.16)

Para Venâncio, a pressuposição da existência de um público leitor pela simples publicação de um livro “seria aplicável a Angola se não se tratasse duma sociedade colonial, onde o público leitor era em grande parte português” (VENÂNCIO: 1987, p.33-34). Maia Ferreira estaria muito mais identificado com a cultura europeia, sendo isso explícito na condição de musa que a mulher europeia apresentava na poesia de *Espontaneidades da minha Alma*. Notável que a dedicatória “às senhoras africanas”, contida na abertura do livro, é ignorada por Venâncio como fator simbólico importante. Mesmo sem considerarmos que há traços visíveis de alguma angolanidade, no que concerne à forma e ao conteúdo, compreendendo que o discurso estaria mais próximo de um estrangeiro em solo africano do que de um *nativo*, não se pode negar à obra seu caráter simbólico de primeiro livro escrito por mestiço, impresso em solo angolano e dedicado ao povo africano, no caso, “às senhoras africanas”, e cujo poema de abertura intitula-se “A minha terra”. Sendo ou não referência de angolanidade, o fato é que Maia Ferreira deu o pontapé inicial a uma literatura produzida e impressa em solo angolano, por autores capazes de chamar Angola – cujos limites territoriais ainda nem haviam sido definidos - de “minha terra”.

²³ O conceito de angolanidade tem diferentes concepções sob o viés histórico, sociológico e antropológico. Para efeito neste texto, pode ser descrito como o patrimônio cultural angolano. Segundo Venâncio, o conceito corresponderá ao que os etnólogos chamam de cultura, tendo em conta que a própria definição de cultura passou por diferentes estágios de compreensão, desde um entendimento das práticas culturais locais até sua integração com outras culturas cosmopolitas.

Nas décadas seguintes o lançamento dos *Boletins Oficiais* e a criação de escolas, como parte da política assimilacionista²⁴ da colônia, incentivara a significativa atividade jornalística que teria lugar em Angola na segunda metade do século XIX. Esse fato marca o início do desenvolvimento da escrita e o aparecimento das primeiras expressões literárias e das primeiras representações dos povos nativos em uma produção cujos representantes eram europeus identificados com Angola ou mestiços de uma pequena elite letrada.

Uma das causas que permitiram que a imprensa em Angola permanecesse eminentemente em mãos de angolanos, segundo Venâncio, seria o fraco desenvolvimento econômico e social da potência colonizadora, o que aparece em diversos outros estudos sobre a situação das colônias africanas e ressalta uma das diferenças entre Portugal e Inglaterra quanto à relação com suas colônias.

O início de uma efetiva produção escrita em Angola acontece simultaneamente à aparição literária do indígena enquanto símbolo de uma identidade nacional no período pós-independência no Brasil. Se, como afirma Alencastro, a história das duas margens do Atlântico – Brasil e Angola – se complementam social, cultural e economicamente até a segunda metade do século XIX, sendo, por isso, mais apropriada uma análise da complementaridade das partes a uma simples análise comparativa, é a partir da ruptura dessa matriz espacial colonial, e do desenvolvimento da escrita em solo angolano, que pode-se desenvolver reflexões comparativas sobre as representações da alteridade dos povos nativos no âmbito da literatura produzida nas margens do que seria, segundo a feliz expressão de Costa e Silva, “um rio chamado atlântico” (COSTA E SILVA: 2003).

Nesse período, no Brasil, o personagem indígena ocupará lugar central na produção cultural e literária do país. Alguns estudiosos apontam o início do indianismo romântico no manifesto de Gonçalves de Magalhães (1811-1882), o Visconde do Araguaia, na revista *Nitheroy*, em 1836. Este movimento é um dos períodos mais duradouros da presença do índio na literatura brasileira, durou cerca de 50 anos e produziu em torno de 30 obras, algumas até hoje vistas como clássicas, como as *Poesias Americanas* (1846), de Gonçalves Dias (1823-1864), o poema épico *A confederação dos Tamoios* (1856), de Gonçalves de Magalhães, e a tríade de romances de José de Alencar (1829-1877), composta por *O Guarani* (1857), *Iracema* (1865) e *Ubirajara* (1874).

Em Angola, a segunda metade do século XIX converge para a transição de um jornalismo preferencialmente colonial para um jornalismo cada vez mais apegado às coisas de

²⁴ A política assimilacionista consistia em dotar os nativos de uma educação ocidentalizada — por isso a criação de escolas e promoção de algumas *vantagens* aos nativos que seriam uma espécie de *colaboradores* do regime.

Angola e do seu povo (TRIGO: 1986), e o surgimento de um primeiro momento importante para a literatura e para a expressão escrita no território. Enquanto no Brasil o romantismo indianista começava a declinar, e o índio saía de cena na produção literária brasileira, a literatura produzida em Angola começava a dar seus primeiros passos mais sólidos. Nessa época surgem com maior regularidade os primeiros textos literários, jornalísticos e históricos sobre a principal colônia portuguesa em África²⁵. O último quarto de século em Angola, foi, dessa forma, marcado por uma dualidade complexa. Se, após a Conferência de Berlim (1884-85), inicia-se o lançamento das bases da ofensiva colonial com o aumento da população branca vinda de Portugal, como parte da política de colonização do solo angolano, há de considerar, em contrapartida, a intensa produção de jornais e periódicos cuja maioria continuava sendo controlada pela elite letrada mestiça angolana. A atenção que a metrópole dispensa a Angola, após a perda da sua principal colônia (Brasil), acaba por legar à região algumas mudanças significativas, especialmente nas últimas décadas do século XIX. Paralelamente à fomentação de imigração para as colônias de um contingente de portugueses empobrecidos que nas colônias teriam alguns incentivos econômicos, Portugal avançou em sua política assimilacionista sobre os povos nativos africanos. Essas transformações – visíveis, sobretudo na capital Luanda — acabariam por se refletir na formação de uma pequena elite intelectual de jornalistas e pequenos funcionários públicos que, em jornais, operavam os primeiros registros escritos produzidos em Angola.

A maioria desses autores eram portugueses radicados, como Ernesto Marecos (1836-1879), Eduardo Neves (1865 – séc. XX), Alfredo Troni (1845-1904) e J. Cândido Furtado (séc. XIX – 1905). A exceção, além do citado Maia Ferreira, era Joaquim Dias Cordeiro da Matta (1857-1894)²⁶. Essa produção jornalística culmina com o lançamento de dois periódicos que, em diversos estudos, são referidos como instrumentos que marcaram a cultura e a literatura angolanas do início do século XX: *Luz e Crença* (1902) e *Angolense* (1907). Para alguns estudiosos, entre os quais a brasileira Rita Chaves (2005), essa seria a primeira

²⁵ A primeira obra da historiografia portuguesa de Angola, contudo, é atribuída a Elias Alexandre da Silva Corrêa, militar brasileiro que, em missão militar em Angola no fim do século XVIII, escreveu e publicou uma obra em três volumes, intitulada *História de Angola*, na qual enaltece os feitos portugueses, sobretudo as ações dos governantes portugueses locais, conforme atesta Flávia Maria de Carvalho, em sua tese intitulada *Os homens do rei em Angola: sobas, governadores e capitães-mores, séculos XVII e XVIII*. Rio de Janeiro, uff, 2013.

²⁶ Cordeiro da Matta foi um dos principais expoentes das letras angolanas na segunda metade do século XIX. Como jornalista sobressaiu em *O Arauto Africano* e *O Farol do Povo* e colaborou com várias publicações como o *Almanach de Lembranças Luso-Brasileiras* (1879-1892) e o *Jornal de Luanda* (1870), dentre outros.

geração de *intelectuais* de Angola, à qual a importante geração dos *novos intelectuais*²⁷ da década de 1940 faria menção.

Para analisar as questões referentes ao romance brasileiro da segunda metade do século XIX, utilizaremos como referencial as teorias do romance e do romantismo, suas alterações quanto à forma narrativa, quanto à filosofia e à sociedade, para estabelecer a base conceitual da discussão que se segue.

Uma das principais alterações ocorridas nas formas de conceber o Ser e sua relação com o ambiente foi o surgimento de novas formas narrativas e a transformação das representações artísticas do Homem na metade do segundo milênio, como visto anteriormente. É a partir do século XV, com o Renascimento, que uma transformação se configura no indivíduo. Isso se dá em um ambiente onde as descobertas imperiais - o oriente, o selvagem e o africano - colocavam em xeque as ideologias europeias, resultando em profundas transformações nas relações de poder e saber.

Essas “descobertas” causam forte impacto sobre o pensamento europeu, seja através da relação com um mundo plurilinguístico, decorrente do contato com o Oriente, seja pela utopia da descoberta da América. A Revolução Francesa, por exemplo, teve no contato com o índio brasileiro (e o selvagem americano), uma importância fundamental para a constituição de seu pensamento político, como observado na obra de Afonso Arinos de Melo Franco. Até o século anterior, a visão de mundo greco-romana, simbolizada pela filosofia e a literatura, estava em profunda relação com a concepção platônica segundo a qual as Formas ou Ideias eram as realidades definitivas por trás dos objetos concretos do mundo atemporal. Essas Formas eram concebidas como atemporais e imutáveis e, assim, refletiam a premissa básica de sua civilização em geral. Essa percepção – embora já questionada por Aristóteles - seria profundamente alterada pela concepção que se impôs a partir do final do século XIV, segundo a qual o tempo é não só uma dimensão crucial do mundo físico como ainda a força que molda a história individual e coletiva do homem.

As mudanças na posição do Homem observadas no capítulo anterior, passando a compreender-se como um ser empírico e transcendental - lugar do conhecimento e do sujeito - podem ser compreendidas concomitantemente às mudanças nas relações de saber e poder. Como produto das relações dialéticas entre ideologias instáveis e conflitantes, o Romance surge e se estabelece nesse contexto de uma nova forma de representação do Homem. Ligado

²⁷ O Movimento dos Novos Intelectuais foi um movimento cultural nacionalista surgido em meados do século XX e que teve nos poetas António Jacinto, Agostinho Neto e Viriato Cruz alguns de seus principais nomes. Foram responsáveis pelo lançamento de importantes periódicos como as revistas Mensagem e Cultura.

ao presente e à escritura, o Romantismo como movimento literário, irá aportar no Brasil ao cabo do declínio dos grandes sistemas culturais da antiguidade – as comunidades religiosas e os reinos dinásticos – e pela ascensão das novas ideias políticas, como liberdade, estado-nação e democracia. Gestadas na Europa, essas ideias foram aqui transformadas e tiveram fundamental importância na formação do “modo de ser” do Novo Mundo, sequioso pela saída de sua situação colonial e pela constituição autônoma de sua identidade.

Para a professora Maria Orlanda Pinassi, a chave de leitura mais interessante para analisar o elemento unificador do romantismo encontra-se no campo do marxismo, “que o apreende enquanto recusa do presente ou forma de oposição ao mundo moderno” (LOWY apud PINASSI, 1998, p.160). Para a autora, as análises do romantismo através da sequência abstrata dos estilos literários – classicismo/romantismo; e as ideias filosóficas – racionalismo / irracionalismo, não conseguem “apreender as relações profundamente antagônicas do romantismo à sociedade industrial” e “não concebe essa relação a não ser em termos de ‘modernização’ da literatura e da renovação das imagens” (LOWY apud PINASSI, 1998, p.160). Pinassi remete ao professor, filósofo e crítico literário brasileiro Gerd Bornheim (1929-2002), para quem o

romântico seria sempre uma fase de rebelião, de inconformismo aos valores estabelecidos e a consequente busca de uma nova escala de valores, através do entusiasmo pelo irracional ou pelo inconsciente, pelo popular ou pelo histórico, ou ainda pela coincidência de diversos desses aspectos. Compreendido como uma busca de novos valores, todo romantismo tenderia a tornar-se classicismo, desde que esses novos valores atingissem o seu máximo desenvolvimento, quer dizer, se estruturassem, se fixassem, se impusessem como uma ordem perfeitamente definida, estática, terminando por isso mesmo, a dar margem a uma nova vazão da dinamicidade romântica, assim sucessivamente. Teríamos, portanto, uma espécie de esquema histórico. (BORNHEIM apud PINASSI: 1998, p.158-159)

Para Pinassi, a particularidade do movimento romântico brasileiro é que ele não era “contra as desigualdades subjacentes à estrutura social capitalista, mas sim, contra os valores transcendentais do passado colonial, dominado pelo absolutismo português” (PINASSI, 1998, p.165). Não se tratava do anti-capitalismo característico em alguns movimentos românticos europeus, mas de um anti-absolutismo que visava a construção de uma identidade nacional mais facilmente incluída na sociedade de mercado internacional.

O Romantismo no Brasil utilizará a forma-romance como um importante instrumento narrativo-discursivo para fortalecer a ideia de nação em um momento de tensões históricas marcado pela chegada da família Real Portuguesa (1808), e pela independência do país (1822). O século XIX na América marca, na expressão de Benedict Anderson, o amanhecer da Era do nacionalismo, processo iniciado na Europa ocidental no século anterior, e no continente africano no século posterior.

Considerada um dos marcos do romantismo brasileiro, a revista *Nitheroy - Sciencias, Lettras e Artes* (1836), ficou marcada no imaginário popular como uma revista de literatura, embora abrangesse espectro bem mais amplo das artes e das ciências. Nas páginas da revista será publicado o “Ensaio sobre a Literatura do Brasil”, de Gonçalves de Magalhães (1811-1882), para o qual Silvio Romero (1851-1914) deu o estatuto de *manifesto romântico brasileiro*. Amplamente aceito pela crítica literária, Pinassi nos lembra que tal termo lhe foi outorgado, nunca autodenominado, e que Otto Maria Carpeaux classificaria os editores da *Nitheroy* como pré-romantismo.

De acordo com Pinassi, o ensaio de Magalhães fica no meio do caminho entre os árcades e os românticos. Não nos interessa definir se o ensaio foi ou não efetivamente romântico, mas demonstrar como as ideias gestadas na Europa estavam influenciando os escritores brasileiros do período.

Para Gonçalves de Magalhães, seria a revolução francesa, que balançou todos os tronos da Europa, a responsável pelo fato do Brasil deixar de ser colônia, sem a qual este passo tão cedo não se daria. E este fato deveria, então, dividir a história do Brasil em duas. “Aqui deve parar a primeira época da História do Brasil. Começa a segunda, em que ele (o Brasil) colocado sobre mais ampla estrada se apresta para conquistar a liberdade, consequência necessária do seu estado de civilização” (NITHEROY: 1836, vol. I, p. 150), afirma o ensaísta brasileiro. A constituição Portuguesa de 1820 e o retorno do rei também foram fatores decisivos para que uma nova ideia absorvesse todos os pensamentos: a ideia da pátria. “Ela domina tudo, tudo se faz por ela, ou em seu nome. Independência, liberdade, instituições sociais, reformas, política enfim, tais são os objetos que atraem a atenção de todos, e os únicos que ao povo interessam” (NITHEROY: 1836, vol. I, p.152), assegura G. de Magalhães.

Percebemos um processo de influência mútua em que o contato com os indígenas do Novo Mundo é responsável por inspirar alguns ideais da Revolução Francesa e, ao mesmo tempo, é esta revolução uma das principais influências para que o Brasil buscasse a autonomia política em relação à metrópole portuguesa. Ressalve-se a particularidade política importante que não houve revolução no Brasil, e que este passou da condição de Colônia para a condição de Império, e não à condição de República como outros Estados-nação na América Latina. Ou seja, tornou-se independente, mas manteve os laços com Portugal. Essa particularidade exigiu o re-ordenamento do Estado e da sociedade, sem que isso, no entanto, alterasse substantivamente os padrões sociais e culturais remanescentes da Colônia.

Ao realizar paralelos entre as mudanças ocorridas na política e na literatura brasileira, Tristão de Athayde (Araripe Junior) divide a história brasileira em três períodos, (1) Colonial (até 1808), (2) Imperial (1808-1870) e (3) Republicano (1870-até os dias que correm). Ressalta, no entanto, de forma clara que, em história, não há

períodos e ciclos de caracterização fixa, de limites incontestáveis. A vida de um povo, como a de um espírito, é um longo tecido a um tempo contínuo e descontínuo. Tudo se liga no tempo e tudo evolui desagregadamente no espaço. Não há uma superfície de expansão homogênea, nem, por outro lado, barreiras naturais definidas que permitam delimitar sem hesitação. Tudo é uma grande curva sem fim, onde a descontinuidade das transformações bruscas acaba se uniformizando no traçado amplo da evolução. (JUNIOR, 1978, p.49)

Datas são meros pontos de referência, afirma Athayde, aos quais não devemos dar excessiva importância. Em seguida, o crítico literário brasileiro prossegue em uma reflexão importante: a de que a serenidade do Império Americano no século XIX era artificial e a de que o Brasil se formara às avessas, começava pelo fim. Ou seja, “tivera Coroa antes de ter Povo. Tivera parlamentarismo antes de ter eleições. Tivera escolas superiores antes de ter alfabetizados. Tivera bancos antes de ter economias. Tivera salões antes de ter educação popular. Tivera artistas antes de ter arte. Tivera conceito exterior antes de ter consciência interna. [...] Começara em quase tudo pelo fim. Fora uma obra de inversão, produto, como vimos, de um longo oficialismo” (JUNIOR, 1978, p.51).

A inversão detectada por Athayde pela qual operam as mudanças na primeira metade do século XIX no Brasil estabelece que nenhuma delas se qualifique como “ruptura”. Mantém-se uma estrutura social escravista (cuja mão de obra provinha principalmente de Angola), com fraca diversificação de sua base produtiva, totalmente voltada para o mercado internacional e extremamente desigual sob todos os pontos de vista: econômico, político, social e cultural (VELOSO; MADEIRA, 2000, p. 69).

Neste contexto de tensões ideológicas e ascensão do nacionalismo, o elemento indígena será utilizado no Brasil como referencial de “pureza” e “primitivismo” pelos autores românticos; o elemento que justificava a independência e a particularidade nacional, reforçando a ideia da *comunidade imaginada* nacional. Em *Literaturas da Floresta: textos amazônicos e cultura latino-americana* (2012), Lúcia Sá aponta para uma distinção no interesse de cientistas e escritores acerca dos índios no início do século XIX. Enquanto os primeiros estavam mais interessados nos “botocudos”, por serem esses “índios selvagens” ainda não incorporados à nação recém nascida, os escritores voltavam sua atenção para os tupis, considerados “índios gentis”. De acordo com a antropóloga brasileira Manuela Carneiro da Cunha, os cientistas se interessavam pelos índios pelo que eles tinham de alteridade em

relação ao homem ocidental, enquanto a literatura tinha como maior preocupação a incorporação de um passado pré-europeu à história do país, ajudando a forjar a identidade da nação recém-nascida (CUNHA apud SÁ, 2012, p. 183).

A grande preocupação dos autores românticos era como explicar e incorporar o passado pré-europeu à história, forjando uma cultura e uma história “verdadeiramente brasileiras”. “No Brasil, ao contrário, os Tupis ocupam o centro das discussões sobre identidade nacional após a independência, seja pelo importante papel simbólico que lhes foi atribuído nesse período, seja pela reação negativa que se seguiu” (SÁ, 2012, p.175).

Esses escritores debruçaram-se sobre os documentos históricos que tinham a sua disposição, a grande maioria escrita por cronistas e viajantes, o que causou certa dependência dos escritores românticos a essas fontes coloniais. Para Lúcia Sá, uma dependência voluntária

que se explica pela intenção explícita desses escritores de criar heróis do passado e fazê-los vivenciar aventuras épicas que viriam a constituir, a partir de então, o passado lendário do Brasil. Nesse contexto, podemos compreender – mas não justificar – a falta de interesse que a maioria desses escritores tinha pelos índios que eram seus contemporâneos. (SÁ, 2012, p. 183-184)

Gonçalves de Magalhães já havia atentado para essa falta de interesse em seu artigo para a Revista Nitheroy, quando critica os “Apóstolos do Novo Mundo, [que] tão solícitos nos desertos do Brasil na propaganda da fé católica, compunham em linguagem tímica alguns hinos de igreja para substituir seus cânticos selvagens; mas não consta que ao trabalho se dessem de verter em linguagem vulgar os cânticos dos índios” (NITHEROY: 1836, vol. I, p. 157). Ou seja, havia o conhecimento (ou a possibilidade dele) acerca dos modos de vida dos indígenas, sem a necessidade de recorrer exclusivamente aos textos coloniais, o que faltava era um posicionamento ideológico que também colocasse o indígena na mesma condição do homem branco.

Para além da incorporação do elemento indígena nas narrativas colocava-se também a questão de qual gênero narrativo melhor representaria a construção dessa incipiente nação moderna. O poema épico *A Confederação dos Tamoios* (1856), de Gonçalves de Magalhães, é um exemplo da instabilidade dos gêneros narrativos e das ideologias do período ao utilizar a forma da poesia épica para retratar uma personagem, o herói Aimbirê, que tinha, segundo Antônio Candido, “demasiadas contradições não resolvidas para ser considerado um verdadeiro herói épico” (CANDIDO apud SÁ, 2012, p.185). Vejamos o trecho em que o herói é apresentado:

Aimbirê, o mais audaz entre os Tamoyos,
Meditava projectos de vingança.
Contra a Lusa colonia Vicentina,
Donde p'ra seus irmãos o lual saía.

De sertão em sertão, de taba em taba
Andava elle incansavel incitando
As tribus dos Tamoyos á revolta (MAGALHÃES, 1857, p.17)

Considerado como introdutor do romantismo no Brasil, o poema épico de Gonçalves de Magalhães pretendia oferecer um símbolo da autonomia e da estética do país recém independente de Portugal. Para José de Alencar, no entanto, a poesia de Gonçalves de Magalhães não estava a altura do assunto, e requeria uma origem “divina ou ao menos heróica” ao povo que Magalhães pretende cantar, como “fizeram Homero, Virgílio e Camões”. A forma como Alencar compreendia e tinha visto o poema épico realizado, afirmava o autor em suas cartas, devia abrir-se “por um quadro majestoso, por uma cena digna do elevado assunto que se vai tratar” (COUTINHO, 1980, p.82). O autor romântico considera que a “causa do poema, o princípio da ação não está de modo algum nas regras da epopeia”, uma vez que derivado de um fato banal, e de importância menor. No início do Canto Segundo somos informados da causa da disputa:

P’ra acabar co’os ataques reiterados
Dos Lusos, confederam-se os Tamoyos.
Bravos são os Tamoyos, e descendem
Da raça dos Tupis. Elles não erram.
Sem tabas, nos sertões, como os terríveis
Ferozes Aimorés, raça Tapuia.
Natural, inspirada poesia
De todos os distingue, os ennobrece. (MAGALHÃES, 1857, p.33)

Alencar considera que “os ataques reiterados dos lusos” é um motivo fraco para o caráter elevado de uma epopeia. Também critica a forma e a métrica utilizadas por Magalhães, justificando o erro do poeta pelo fato do estudo da poesia estrangeira tê-lo feito “perder o gosto apurado e a suavidade e cadência do verso português” (COUTINHO, 1980, p.83).

O Sr. Magalhães tinha os elementos para criar uma cena igual: bastava-lhe pintar com as suas verdadeiras cores o aspecto do campo selvagem, a beleza dos guerreiros índios e dar a este quadro a solenidade própria de um conselho onde se decide dos destinos de um povo.
Mas pela leitura do poema tenho-me convencido que o poeta desdenha esses lances teatrais, esses efeitos cênicos, em que a epopeia e a tragédia nada são.; (COUTINHO, 1980, p.86)

Para Alencar, Magalhães devia, ao menos, elevar a grandeza e a majestade de seus heróis, para se tornar condizente com a poesia épica. Vimos anteriormente nos estudos de Bakhtin a distância que existe entre a narrativa épica e a narrativa romântica moderna no que se refere ao seu sentido de valor. Parafraseando Mckeen, percebemos o quanto o poema de

Gonçalves de Magalhães sintetiza o momento em que o passado persiste no presente, mediando o estabelecimento de diferenças através da perpetuação da similaridade, ou seja, o momento em que a narrativa épica encontra-se em tensão com os dilemas de uma personagem (pré) romântica.

As marcas deste tempo histórico se fazem presentes no corpo da linguagem utilizada por José de Alencar em sua trilogia indianista, na qual percebe-se a complexidade do campo intelectual como espaço de conflitos, tensões e diálogos entrecruzados. Em *Leituras Brasileiras: itinerários no pensamento social e na literatura* (2000), as autoras Mariza Veloso e Angélica Madeira afirmam que

O estatuto da representação não inibe o intercâmbio dos discursos no interior de uma cultura, nem minimiza sua força produtora de sentido. Os discursos não são vistos aqui como reduplicação ou cópia mimética de um real que lhes seja exterior. É preciso sempre ressaltar sua capacidade modeladora e constitutiva do próprio tempo histórico no qual emergiram. (VELOSO; MADEIRA: 2000, p. 53)

A famosa frase de Maiakóvski – “a arte não é um espelho para refletir o mundo, mas um martelo para forjá-lo” – encaixa-se perfeitamente ao projeto idealizado pelos escritores românticos: o projeto de fundar uma nação, utilizando a literatura como ferramenta para moldar uma sociedade de acordo com as tensões ideológicas do seu tempo.

2.2 Cavaleiro português em corpo de selvagem e a representação da Buxila

Eles riam e gritavam: Lá vem a nossa comida pulando!
Hans Staden

A frase do viajante alemão Hans Staden, em seu relato junto aos canibais brasileiros, será o ponto de partida para analisar a representação indígena na obra do escritor e político brasileiro José de Alencar (1829-1877), um dos nomes mais importantes do romantismo nacionalista do século XIX. Alencar escreveu romances que procuravam identificar a gênese e a síntese do que seria o brasileiro da nação recém independente. Para isso, seus romances versavam sobre personagens das mais diversas regiões do país, desde romances com temática urbana como *Senhora* (1875), *Encarnação* (1893), regionalistas (região sul) como *O Gaúcho* (1870) e *O Sertanejo* (1875), e históricos *Guerra dos Mascates* (1873). Foi, no entanto, a trilogia indianista que marcou sua obra de forma mais evidente. O índio ocupa posição de

destaque nesta obra que pretende dar conta da nação que então, de forma incipiente, se formava, com elementos muitos distintos em seu território. As obras de Alencar caracterizam-se por um esforço em compreender e representar as diferentes expressões culturais do território recém independente, traduzir sua cultura.

Em Angola, o nome de maior destaque na produção escrita da segunda metade do século XIX será (juntamente com Cordeiro da Matta) o de Alfredo Troni. Português de nascimento, Troni formou-se bacharel em Direito pela Universidade de Coimbra e foi para Angola no ano de 1873, onde ficou até o ano de 1904, quando veio a falecer. Atuou como homem público e foi um dos mais importantes nomes da chamada *Imprensa Livre* que marcou a segunda metade do século XIX. Dono e editor de jornais, foi em seus periódicos – *Jornal de Loanda*, *Mukuarimi*, e *Os Concelhos do Leste* - que as primeiras críticas ao colonialismo português em solo angolano foram publicadas e marcaram o momento de fundação e consolidação da imprensa em Angola. Por conta disso passou a ser perseguido pela coroa portuguesa e “forçado a se demitir de suas funções públicas depois que a lei de extinção definitiva da escravatura foi regulamentada por ele e aprovada” (NUNES: 2013, p.179).

Foi Secretário-Geral da Província de S.Tomé, depois delegado do Ministério Público em Cabo Verde, juiz de Direito em Benguela e curador dos serviços em Luanda. Tendo aqui adquirido larga notoriedade pelo brilhantismo da sua inteligência e cultura, pelos seus sentimentos humanitários combatendo a escravatura e defendendo os indígenas, autor do regulamento da lei que declarou definitivamente extinto o estado de escravidão, foi, por estes títulos e pelos do seu amor e interesse pelas coisas angolanas, eleito deputado por Angola. (TRONI: 1991, p.90)

A imagem de um homem que lutou pelos direitos dos angolanos, forjada por Carlos Everdosa em sua nota histórica que precede a segunda reedição da obra de Troni, é corroborada pelo prefácio de M. António para a primeira reedição, em 1973, de sua novela intitulada *Nga Muturi*, publicada originalmente em folhetins nos jornais lisboetas *Diário da Manhã* e *Jornal do Comércio e das Colónias*, quase um século antes, em 1882. De acordo com M. António, Troni teria “acedido a um conhecimento da sociedade em que se inseriu, fora do vulgar em homens com o seu tipo de formação, hoje como no tempo em que viveu” (TRONI: 1991, p.11).

Tanto *O Guarani*, de Alencar, quanto *Nga Muturi*, de Troni, foram lançados em folhetins nos periódicos da época no Brasil e em Lisboa, o que reafirma a importância dessas duas formas de expressão - o jornal e o romance - a qual referimos no capítulo anterior. O romance de Alencar foi publicado no *Diário do Rio de Janeiro*, em 01 de janeiro de 1857. Ambos, Alencar e Troni, também ocuparam cargos políticos, sendo o primeiro deputado e

ministro pelo Partido Conservador (Brasil Império), e o segundo foi eleito deputado, em uma eleição que foi posteriormente anulada, e o jornalista destituído de suas funções e transferido compulsoriamente para Moçambique. *O Guarani* foi lançado apenas sete anos após o fim do tráfico de escravos (1850), ponto marcante da ruptura da relação umbilical que o processo de escravidão trouxe para Brasil e Angola. É sintomático que em toda trilogia indianista Alencar praticamente apague o negro da história do Brasil para uma pretensa valorização do elemento indígena com objetivo de reforçar uma identidade brasileira. O elemento negro é excluído e renegado na representação de uma sociedade brasileira que exaltaria a particularidade cultural do elemento indígena em sua constituição. Enquanto Troni foi o responsável direto pela redação do documento que transformava em lei a extinção definitiva da escravatura em Angola, Alencar era contrário a abolição da escravatura no Brasil, como comprovam a correspondência que manteve com d. Pedro II, recuperada em *Cartas a Favor da Escravidão* (2008).

A trilogia indianista de Alencar pode ser compreendida como uma narrativa de temporalidade reversa, ou seja, uma narrativa que recua no tempo do momento em que o europeu ocidental, mais particularmente o português, se estabelece de forma mais efetiva em terras brasileiras no início do século XVI (*O Guarani*), passando pelo contato incipiente do homem branco ainda sem casa ou construções, isolado em meio à floresta e aos indígenas tabajaras e pitiguaras divididos em duas classes - aliados e inimigos (*Iracema*), até a disputa entre Tocantins e Araguaia no período anterior à chegada de Pedro Álvares Cabral na costa brasileira (*Ubirajara*).

A ação de *O Guarani* se passa em uma fazenda no interior do Rio de Janeiro, onde vivem D. Antônio de Mariz e sua família, formada pela esposa D. Lauriana, o filho D. Diogo e a filha Cecília. A casa abriga ainda a mestiça Isabel (na verdade, filha bastarda de D. Antônio), apaixonada pelo moço Álvaro, que, no entanto, só tinha olhos para Cecília. O índio Peri, que salvou certa vez Cecília de ser atingida por uma pedra, permaneceu no lugar a pedido da moça, morando em uma cabana. Peri passa a se dedicar inteiramente à satisfação de todas as vontades de Cecília, a quem chama simplesmente de Ceci.

Acidentalmente, D. Diogo mata uma índia aimoré. Como vingança, a família da moça tenta matar Ceci, mas Peri intercepta a ação. A partir desse momento, a possibilidade de ataque da tribo é cada vez maior. E este não é o único perigo a rondar a casa de D. Antônio. Um dos empregados, Loredano, está ali com o objetivo de se apoderar de uma mina de prata que fica abaixo da casa. Pretendia incendiá-la e ainda raptar Ceci. Quando ele e seus capangas combinam seu plano de ataque, são ouvidos por Peri.

Contra si, o índio tem o ódio de D. Lauriana, que considera sua presença ali uma ameaça a todos. Consegue convencer o esposo a expulsá-lo, mas quando Peri relata a iminência do ataque aimoré, como vingança pela morte da índia, D. Lauriana permite que ele permaneça na casa.

Na segunda obra da trilogia apresenta-se o casal protagonista Iracema e Martim, que se apaixonam à primeira vista, logo nas primeiras páginas do romance, quando Martim encontra Iracema repousando em sua sesta e é surpreendida por um guerreiro estranho. Assustada, ela lança uma flecha que atinge o guerreiro. Ele não tem nenhuma reação ao ataque de Iracema e, ao ver que ele não possui nenhum tipo de má intenção, parte para acudi-lo. Martim é recebido pelo Pajé da tribo Tabajara, de Iracema, e, como de costume, belas mulheres são levadas até ele, que é recebido como um “enviado de Tupã”. Ele recusa e decide ir embora da tribo. Entretanto, Iracema vai atrás dele, pedindo para ele voltar e inicia-se a relação entre os dois. Relação esta marcada de impossibilidades e obstáculos, primeiro porque Martim não pode ficar nos tabajaras pois já tem relações fraternas com os pitiguaras e considera o guerreiro Poty como um quase irmão; depois porque Iracema é a “virgem da tribo” e se ficar com um homem branco, morrerá. Em terceiro, porque Martim possui uma noiva em sua terra natal e fica dividido entre a loira dos castos afetos, que deixou em sua tribo, e virgem morena dos ardentes amores. Todos esses obstáculos são superados e Martim e Iracema tem um filho que nasce enquanto Martim está distante em um combate entre Tabajaras e Pitiguaras, lutando ao lado dos pitiguaras, inimigos dos tabajaras, tribo de Iracema. De tanta tristeza e saudade que sente, Iracema vai enfraquecendo, não tem mais leite para amamentar seu filho, nem tem forças para conseguir alimentar-se. Martim então chega e ela lhe entrega seu filho, chamado de Moacir, e, em seguida, vem a falecer.

Em *Ubirajara* recuamos ao período pré-cabralino. A narrativa fala de Jaguarê, um índio jovem, caçador, que luta para se tornar guerreiro, até que vence o grande guerreiro Pojucã, e finalmente é reconhecido como herói. Passa, então, a ser chamado de Ubirajara, o senhor da terra, passando a ser chefe da tribo dos araguaiaias. Em dado momento, encontra Araci, uma virgem tocantim, filha do chefe Itaquê, e é recebido por este como pretendente de Araci. Para tanto, precisa, no entanto, enfrentar outros pretendentes. Forma-se portanto um triângulo amoroso, visto que havia uma pretendente de sua tribo chamada Jandira, com a qual o índio já iria constituir família.

Em seguida o pai de Araci descobre que o Ubirajara era da tribo inimiga e o prende. Os araguaiaias invadem a aldeia dos tocantins e as duas tribos lutam, até que Ubirajara

consegue dobrar o arco de Itaquê e se torna o chefe das duas tribos, que se juntam e passam a se chamar Ubirajaras. O herói se casa com Araci e com Jandira, e se tornam uma só família.

O romance busca enaltecer e afirmar alguns valores representados na figura dos índios, tais como a lealdade, a bravura, a valentia, etc. Defende itens da cultura indígena como a poligamia, e culpa os portugueses pelas consequências do processo de colonização que, segundo a visão da obra, acabou fazendo com que o índio brasileiro perdesse sua identidade cultural. Exaltando a natureza brasileira como paradisíaca, e o índio como um herói, o autor utiliza uma linguagem rica em adjetivos

A novela *Nga Muturi* (Senhora Viúva), de Alfredo Troni (1845-1904), foi publicada apenas oito anos após *Ubirajara* (1874), e narra a história de uma menina, negra *fula*, cujos primeiros acontecimentos se passam “numas terras muito longe”, da qual tem “uma vaga recordação”, e para a qual é levada, a mais de 300 km ao norte, ainda criança, por causa do quituxi²⁸. A figura ancestral do quituxi é o elemento que desencadeia a trama narrativa, o direito de um natural resgatar a sua responsabilidade por prejuízos causados a terceiros através da entrega de um sobrinho ou sobrinha, elementos de sua família extensa. A menina que viria a ser Nga Ndreza (Senhora Andreza) e por fim Nga Muturi (Senhora Viúva), levada pelo tio da casa de sua mãe, em Novo Redondo (cidade hoje denominada Sumbe, 280 quilômetros a sul de Luanda), ficaria com o destino traçado numa assembleia presidida por um “soba que estava rodeado de homens mais velhos, debaixo de uma grande árvore no largo da libata” (TRONI, 1991, p.38-39). Mostrada a um homem que “tinha o ventre muito inchado e um olhar igual ao reflexo metálico das chapas de cobre que traziam os pretos de Luanda, que passavam na sua terra” (TRONI, 1991, p. 39-40), este homem se tornaria seu senhor (muari) e faria dela sua criada de quarto e concubina” (Nunes, p.182). A escravidão da sobrinha, a lei da terra é, assim, um costume tradicional, realizado, segundo a narrativa, debaixo de uma grande árvore no meio do largo da libata, pelo soba rodeado de “homens velhos”. Após a morte do muari, Nga Ndreza se torna Nga Muturi, herda os bens do senhor, apesar de não ter filhos, e precisa encarar a sociedade na qual vive em uma outra posição social. As relações são alteradas.

²⁸ Segundo a nota de Troni, quituxi é um crime. Quando alguém é levado diante do soba e se sujeita à prova do juramento, se é infeliz ou se o ganga (sacerdote) está comprado pela parte contrária, é condenado em tantas peças de fazenda ou cabeças de gado. Se não tem com que pagar é escravizado, mas tem direito a dar um sobrinho ou sobrinha, filho de irmã, a qual se sujeita ao pagamento. Quando lhe tiram a criança, e às vezes já mulher, considera-a a mãe como morta e faz o seu tambi (óbito). (TRONI, 1991, p.72)

Analisaremos neste capítulo apenas as relações entre a novela de Troni e os dois primeiros romances de José de Alencar, especialmente as relações entre Peri e Ceci, Martim e Iracema, e entre Nga Ndreza e seu muhari (senhor).

O caráter inovador na trilogia de José de Alencar está no fato de, pela primeira vez, os indígenas aparecerem no romance brasileiro, como protagonistas e, também, como heróis. Em *Nga Muturi*, a personagem nativa é, pela primeira vez numa narrativa em prosa em território angolano, retratada com alguma simpatia e compreensão. Mas a primeira questão que se coloca em *O Guarani* é: seriam Peri e a cultura indígena os verdadeiros protagonistas da história?

Apesar de escrito para ser uma ode ao elemento indígena, podemos afirmar que o verdadeiro protagonista do romance de Alencar é, na verdade, D. António Mariz. O fidalgo português, que havia participado da fundação da cidade do Rio de Janeiro, é o elemento em que todas as honrarias convergem. Constantemente enaltecido em suas virtudes, o fidalgo comandava seus subordinados através da “superioridade moral que a inteligência e a coragem exercem sobre as massas” (ALENCAR, 1967, p.11), afirma o narrador. É D. António Mariz, a maior autoridade moral do romance, quem legitima a humanidade do indígena, ao exclamar que “os índios são homens!” (ALENCAR, 1967, p.27), em uma repreensão a seu filho, D. Diogo, após saber que este havia matado uma índia da tribo dos aimorés. Apesar desta afirmação, não é raro que personagens questionem a humanidade dos índios. O fato do romance se passar no início do século XVII, época em que esse tema era mote de debates acalorados, faz com que os indígenas tenham sua humanidade questionada ou negada em muitos momentos por algum personagem da trama, ou pelo próprio narrador. Concentremo-nos na materialidade do texto:

Quando o narrador se refere à luta entre Peri e o tigre, no início do romance, refere-se à estes como “os dois selvagens das matas do Brasil”, ou seja, o índio e o animal se equivalem nesta referência; Lauriana, mulher de D. António Mariz, é outra personagem que despreza o indígena e que não via em Peri mais que “um cão fiel que tinha um momento prestado um serviço à família, e a quem se pagava com um naco de pão” (ALENCAR, 1967, p. 80). O narrador, porém, concede à Lauriana o subterfúgio de não ser por “mau coração” que pensava dessa forma, e sim por “prejuízos de educação”. Para a função de fundar a ideia de nacionalidade havia a necessidade de educar não apenas Lauriana, mas também o público leitor da época, o qual ainda possuía as mesmas dúvidas e ações de Lauriana.

Às boas intenções do narrador, no entanto, sobrepõem-se o eurocentrismo e a moral cristã, ideologias presentes e entrecruzadas no texto. A imagem de Peri como um “cão fiel”,

expressa por Lauriana, e refutada pelo narrador, aparece contraditoriamente em pelo menos outras três passagens. No trecho destacado abaixo, é o próprio narrador que se refere à Peri como um “cão fiel”:

O índio fechou por fora a porta do quarto que dava para o jardim, e metendo a chave na cintura, sentou-se na soleira como o cão fiel que guardava a casa do senhor, resolvido a não deixar ninguém aproximar-se. (ALENCAR, 1967, p.149)

Em outro momento, para defender Ceci, Peri deita-se “aos pés do leito de sua senhora” (ALENCAR, 1967, p.172), em uma imagem típica da devoção canina. Por último, um dos momentos mais emblemáticos da negação da humanidade do indígena, ocorre quando Isabel, a filha bastarda de D. António Mariz com uma indígena, não parece ter compaixão ou mesmo credulidade na humanidade do indígena (e por consequência, dela mesma). Pelo contrário, quando Ceci sente falta de Peri, em um dos raros momentos em que a melancolia, a tristeza e a insatisfação romântica aparecem no texto, Isabel fala a Ceci: “Ali está a tua rôla esperando que a chames, e o teu veadinho que te olha com seus olhos doces; só falta o outro animal selvagem” (ALENCAR, 1967, p.23). Esse animal selvagem é Peri.

Pelas imagens e descrições da obra de Alencar, visualizamos o indígena como simples cão domesticado cuja função é defender Ceci. Esse discurso, embora negado em algumas passagens, atravessa a trama por meio das personagens e do narrador.

Em *Nga Muturi* não há questionamento acerca da humanidade da buxila. Os discursos que atravessam a narrativa, no entanto, parecem interrogar a igualdade entre africanos negros e colonos brancos. Em outras palavras, a humanidade não é questionada mas sua “inferioridade” é evidenciada, especialmente nas relações de violência apresentadas na trama.

Em prefácio para a obra de Troni, M. António afirma que a personagem título da novela “é um exemplo de criouldade cultural, não biológica” (TRONI, 1991, p.24). M. António escreveu o prefácio no ano de 1973, período no qual o discurso luso-tropicalista era utilizado pelo Estado Novo Português para justificar um colonialismo mais “brando” que o diferenciaria dos outros colonialismos, e com isso, pretendia-se abrandar as lutas e os movimentos por independência. Mais adiante veremos como poucos anos antes, com o suporte do governo português, Gilberto Freyre realizou uma viagem pelo continente africano divulgando suas ideias. Em seus discursos, Freyre apontava que o português nos trópicos foi favorecido por suas condições de miscibilidade, mobilidade e aclimatabilidade, e que “as sociedades coloniais de formação portuguesa têm sido todas híbridas, umas mais, outras menos” (FREYRE, 2004, p.73).

Ainda que representada com certa simpatia pelo narrador, não há nada no texto que corrobore com a visão luso-tropicalista *freyreana* de M. António segundo a qual o português nos trópicos teria se hibridizado em uma criouldade cultural harmoniosa e da qual Nga Andreza seria um exemplar. Pelo contrário, toda a relação entre as personagens do colono e de Nga Andreza é realizada sob o signo da violência. Concentremo-nos novamente na materialidade textual da narrativa de Troni.

Quando o patrão encontra Nga Ndreza com o Ebo, “um bonito moço da Ginga, forte e esbelto, com uns olhos que eram os seus pecados” (TRONI, 1991, p.37), este a pune mandando outros dois negros amarrem-na no mastro do pátio, levantarem-lhe os panos e darem cinquenta chicotadas, “ainda se lhe apertam os músculos da parte açoitada com esta lembrança, mas custa-lhe mais a vergonha que sentiu” (TRONI, 1991, p.37-38), ressalta o narrador. Nas pouco mais de sessenta páginas em que estão comprimidos dezenas de anos, o narrador relata ainda outras duas agressões do muhari (nome do patrão) à Nga Ndreza. Por conta das agressões praticadas em vida pelo colono Nga Muturi “não quer homem. Surra e serra são dois fantasmas que se levantam diante da sua imaginação, quando tem alguma veleidade amorosa” (TRONI, 1991, p.61).

Ao colocar um foco de visão sobre uma protagonista negra, autóctone, Troni de certa forma evidencia – consciente ou inconscientemente – as agressões do colonizador português em solo angolano. Em nenhum momento o homem branco aparece como nobre e honrado, à feição das personagens *alencarinas*. Mas essa evidência é realizada sem colocar em causa a supremacia moral da sociedade ocidental construída pelos colonizadores. Mesmo com toda violência que lhe é imposta, para Nga Muturi “a terra do *Muene Putu* é muito melhor que o mato”. *Muene Putu* é o reino de Portugal. E é alguém deste lugar, *Putu*, que Nga Muturi quer para Bebela, a escrava que havia sido adotada após esta se tornar mucama do senhor branco. Não transparece na narrativa qualquer indício de “amor romântico” em suas personagens. Encontramo-nos no terreno da sobrevivência através da única forma de ascensão social permitida às mulheres negras no período. Por isso, Nga Muturi deseja que Bebela encontre um homem branco.

Percurso oposto ocorre na narrativa de *Iracema*. Nela, o “nobre” português apaixona-se pela índia “virgem dos lábios de mel, que tinha os cabelos mais negros que a asa da graúna, e mais longos que seu talhe de madeira” (ALENCAR, 1967, p.258). Toda a relação entre Iracema e Martim afronta os limites sociais da narrativa, com o propósito de desestabilizá-los. Martim é um homem português, branco, que possui uma noiva portuguesa, enquanto Iracema é a filha dos tabajaras, que larga a família, e sua própria tribo por amor àquele homem, cuja

única relação prévia com nativos acontece justamente com uma tribo rival, os pitiguara. É a própria Iracema que por livre vontade deixa sua aldeia para acompanhar o homem branco ao qual se apaixonou, e muda de trincheira ao acompanhar Martim em sua luta com os pitiguara contra os tabajara, sua tribo original. Juntos, Iracema e Martim, caminham pela mata acompanhados de Poti, guerreiro pitiguara, que igual fascínio tem pela servidão ao homem branco. Ao avistar seu irmão, Caubi, que se aproximava para guerrear com Martim e os pitiguaras, Iracema declara para Martim:

- *Senhor de Iracema, ouve o rôgo de tua escrava; não derrama o sangue do filho de Araquém. Se o guerreiro Caubi tem de morrer, morra êle por esta mão, não pela tua.*
Martim pôs no rosto da virgem olhos de horror:
- Iracema matará seu irmão?
 - *Iracema antes quer que o sangue de Caubi tinja sua mão que a tua; porque os olhos de Iracema vêem a ti, e a ela não.* (ALENCAR, 1967, p. 284-285)

Iracema mata o próprio irmão por amor ao homem branco. É verdade que Iracema empenha-se ao máximo para evitar derramamento de sangue entre as aldeias, e que o ressentimento e o remorso estão sempre sondando sua personalidade. Mais à frente, Iracema salvará Martim de seu embate com Irapuã, um dos guerreiros tabajaras:

A espada do cristão batendo na clava do selvagem, fêz-se em pedaços. O chefe tabajara avançou contra o peito inerte do adversário.
 Iracema silvou como a boicininga; e arrojou-se contra a fúria do guerreiro tabajara. A arma rígida tremeu na destra possante do chefe e o braço caiu-lhe desfalecido (ALENCAR, 1967, p.285).

Em seu ensaio comemorativo para o centenário de lançamento de *Iracema*, o crítico brasileiro M. Cavalcanti Proença afirma que “o encanto de uma comparação consiste, sobretudo, em fazer-nos descobrir, entre dois objetos, a similitude que não seríamos capazes de notar à primeira vista” (PROENÇA, 1967, p.348). Uma característica da trilogia indianista alencarina é a forma como o mundo da narrativa vai se refletindo no espelho das comparações, ponto especialmente revelador das fraturas e tensões ideológicas presentes no texto. Em *Iracema*, a personagem indígena é sempre retratada de forma delicada, ingênua, pura. É nela que Martim, o branco “enviado por Tupã”, a qual os índios deviam servir, podia “colher em seus lábios o beijo, que ali viçava entre sorrisos, como fruto na corola da flor. Podia amá-la, e sugar desse amor o mel e o perfume, sem deixar veneno no seio da virgem” (ALENCAR, 1967, p.280).

Ao contrário da buxila - fula retratada por Troni, nenhum gesto de violência alcança Iracema. Ela é a responsável por todos os seus atos e paira soberana sobre os acontecimentos. Sucumbe apenas ao “amor romântico” que sente por Martim. E mesmo após abandonar a

aldeia em que vivia, e na qual era considerada uma “enviada por tupã”, seus conterrâneos ainda a mantêm em grande consideração e imploram por seu retorno.

O narrador de Troni, do outro lado do Atlântico, retrata o colonizador português e a sociedade local de forma menos benevolente. À violência física imposta pelo colonizador soma-se a violência simbólica em um processo de transformação que altera a alcunha da personagem por três vezes, cada uma delas designando um período da vida e uma posição social distinta. De Nga Ndreza, nome inicial de seus tempos “no mato”, para Nga Muhatu, quando se torna mucama do muhari (colono); e, por fim, Nga Muturi (Senhora Viúva), quando se torna viúva do colono. A retirada de Nga Ndreza de sua terra, separando-a da mãe, no interior do Novo Redondo, inicia o processo de descaracterização da personagem. Essa separação entre mãe e filha é representada de forma forçada e violenta, como podemos perceber nos trechos a seguir: “lembra-se de uma mulher a quem chamava mama, enfezada e triste, mas resignada”; “e a mama tomou-a então nos braços silenciosa, deixando cair uma lágrima bem quente sobre o seu rosto”; “mas a mama soluçava tristemente queixas sentidas, iguais às que ouvira quando aconteceu a morte do soba. Parecia um *tambi*” (TRONI, 1991, p.32). *Tambi*, explica o narrador, é um óbito em que há sempre a imolação de um animal que é comido no meio do choro continuado: um boi, um carneiro ou cabra; os pobres fazem o seu *tambi* matando uma galinha, como a mãe de Nga Ndreza.

Quando saiu o Sol, abanaram-na [Nga Ndreza] docemente, e ela deparou com a mama, que tinha uma galinha na mão que acabara de matar. Cozinhou-a no fogo, e com o nfunji apresentou-a ao irmão e a ela. Que todos comeram, mas a mama soluçava tristemente queixas sentidas, iguais às que ouvira quando aconteceu a morte do soba. Parecia um *tambi*. (TRONI, 1991, p.32)

A cerimônia do quituxi é demarcada socialmente na narrativa com a imolação de uma galinha, e não de um boi ou carneiro, e é realizada porque o tio, irmão da mama, irá leva-la embora. “Ela seguiu-o muda e inconsciente, mas voltando-se, viu a mama com as mãos na cabeça chorando bem triste” (TRONI, 1991, p.32). Iracema e Nga Muturi são personagens diametralmente opostas em suas relações com o homem branco português e habitam mundos distintos nas ficções aqui analisadas.

A leitura comparada de relações tão diferentes nas obras em questão evidenciam também uma cisão interna na obra de José de Alencar. Em diversas partes de *O Guarani* insinua-se uma atração amorosa entre Peri e Ceci. O “amor” de Peri, no entanto, é diferenciado do amor que Loredano e Alvaro nutrem por Ceci. O de Peri seria uma espécie de “culto, uma idolatria fanática”, enquanto o de Loredano seria um “desejo ardente”, e o de Alvaro seria “afeição nobre e pura”. Nas palavras do narrador “um era uma loucura

[Loredano], o outro uma paixão [Álvaro], o último [Peri], uma religião” (ALENCAR, 1967, p.41). Mais uma vez, Peri estaria próximo da idolatria de um animal por seu dono, impossibilitado de sentir desejo ou “afeição nobre” por Ceci, características reservadas somente aos “brancos”.

Não é, no entanto, a impossibilidade de amar que se revela aos indígenas em *O Guarani*. Esses são brevemente narrados acerca do amor por suas mulheres, filhos e irmãos. O que se apresenta é a impossibilidade de um amor (seja um desejo ardente ou uma afeição nobre) entre um indígena e uma branca. Na parte final do romance, quando Peri e Ceci fogem sozinhos pelas matas, o narrador parece sugerir que os personagens irão se declarar um ao outro:

-E tu? Perguntou ela confusa e trêmula de emoção.
-Peri... é teu escravo, respondeu o índio naturalmente.
A menina abanou a cabeça com uma inflexão graciosa:
- A rolinha não tem escravo.

Os olhos de Peri brilharam; uma exclamação partiu de seus lábios:
- Teu...

Cecília com o seio palpitante, as faces vermelhas, os olhos úmidos, levou a mãozinha aos lábios de Peri e reteve a palavra que ela mesma na sua inocente faceirice tinha provocado.
- Tu és meu irmão! disse ela com um sorriso divino. (ALENCAR: 1967, p.232)

Alencar faz suspense com a possibilidade de uma relação amorosa entre um índio, tantas vezes descaracterizado de sua humanidade e comparável a um animal, e uma branca, símbolo da beleza, das virtudes e do cristianismo europeu. É possível imaginar o escândalo que seria em 1857, data do lançamento da obra em folhetins nos jornais, a descrição dessa relação entre Peri e Ceci. Alencar recua e não concretiza a relação. Peri e Ceci são irmãos, não amantes.

O crítico brasileiro Antonio Paulo Graça difere a impossibilidade do romance entre Peri e Ceci do amor infeliz, trama abundante no Romantismo. Para o autor, trata-se de um amor improvável. Em *Iracema* Alencar concretizaria a relação romanesca-sexual entre um europeu e uma indígena. Em *O Guarani*, o autor sugere mas censura a relação entre um homem indígena e uma mulher branca que se concluiria em *Iracema* com os núcleos alterados. Para Graça, a inversão desses pólos revelam o percurso acidentado da ficção nacional.

Se o papel de nossas produções do imaginário era abrir clareiras libertárias no interior de uma densa floresta de preconceitos, podemos dizer que falhamos rotundamente. Em outros termos, nem mesmo no plano imaginário a sociedade brasileira parece disposta a construir uma nação mais plural. O mito da democracia racial sai arranhado quando se chama para o debate outro elemento, o patriarcalismo. Dito de maneira rude, nossa pátria racial é capaz de aceitar o caldeamento entre brancos e índias, jamais entre brancas e índios. Da mesma

maneira, aceita-se a relação entre brancos e negras, mas dificilmente entre negros e brancas. (GRAÇA: 1998, p. 34)

Não parece casual a citação de Graça ao mito da “democracia racial”, conceito difundido pelo sociólogo pernambucano Gilberto Freyre (1900-1987), para criticar a censura das relações entre Peri e Ceci. Em *Casa Grande & Senzala* (1933), Freyre dedica um capítulo inteiro à influência do elemento indígena na sociedade brasileira. Com ênfase nos costumes e na culinária, o autor pernambucano hierarquiza as culturas europeias e indígenas, e credita a degradação da população indígena ao contato da “raça atrasada com a raça adiantada” (FREYRE, 2004, p.157). Ao examinar os motivos pelos quais as relações amorosas entre homens europeus e mulheres índias eram muito mais usuais e aceitas pela sociedade da época que o seu inverso, Freyre cita Capistrano de Abreu para quem

a preferência da mulher gentia pelo europeu teria sido por motivo mais social que sexual: ‘da parte das índias a mestiçagem se explica pela ambição de terem filhos pertencentes à raça superior, pois segundo as ideias entre eles correntes só valia o parentesco pelo lado paterno.’ (ABREU apud FREYRE, 2004, p.160)

Já para os homens portugueses, estes teriam sido levados pela “força das circunstâncias, gostassem ou não de mulher exótica”, pois não havia quase nenhuma branca em solo brasileiro. E sem a mulher indígena não se teria povoado “tão larga costa”,

O certo é que sobre a mulher gentia fundou-se e desenvolveu-se através dos séculos XVI e XVII o grosso da sociedade colonial, em um largo e profundo mestiçamento, que a interferência dos padres da Companhia salvou de resolver-se todo em libertinagem para em grande parte regularizar-se em casamento cristão. (FREYRE, 2004, p. 161)

Também em Angola as relações entre homens negros e mulheres brancas era usual e pouco “aceitável”. Alguns estudiosos apontam um processo sazonal na constituição interna sócio-racial da sociedade angolana que, num primeiro momento, seria definida por castas (negro/branco) e passava, com a miscigenação entre homens brancos e escravas negras, ocorrida no século XIX, para uma sociedade de classes (rico/pobre). Essa miscigenação, no entanto, dificilmente ocorria com o homem negro, seja pela falta de mulheres brancas, seja pelo patriarcalismo que permitia – não sem questionamentos (conferir a forma como Henrique Galvão retrata os cafrealizados portugueses), a relação de uma mulher negra com um homem branco, mas não uma relação contrária, como visto anteriormente. Em ambos os territórios, Brasil e Angola, é equivocado o sentido da miscigenação dar-se pela “ambição de ter filhos pertencentes à raça superior”, como afirma Gilberto Freyre. O que estava em jogo era mais os meios de ascensão social possível, do que evolução racial.

A “libertinagem” entre o homem europeu e a mulher indígena é outra contradição no texto de Alencar. Ao apresentar D. António Mariz como o bastião da moralidade cristã, o homem cujos subordinados respeitavam por sua honra e inteligência, o narrador desconsidera o motivo pelo qual Lauriana tratava Isabel com tanto desprezo e repugnância; Isabel é filha bastarda de D. António Mariz com uma indígena, carrega os traços indígenas na pele, e por isso Peri sempre lhe causava espécie, pois a lembrava “de sua mãe infeliz, da raça de que provinha, e da causa do desdém com que era geralmente tratada” (ALENCAR, 1967, p.80).

O fato do baluarte da virtude e da moralidade ter uma filha bastarda sendo casado com uma mulher europeia não coloca em xeque a imagem de “homem nobre, digno e honrado” do fidalgo português. A redenção para essa (única) falha de caráter acontece quando D. António Mariz pede a Diogo que trate Isabel como irmã que ela sempre fora. Evidencia-se, novamente, um conflito com as descrições de Gilberto Freyre, para quem a libertinagem seria resultado da ausência de mulher branca e pelo fascínio desta pela “raça superior”. D. António Mariz não procurou a mulher indígena (mãe de Isabel) pela escassez de mulher branca, mas, pelo fascínio que as indígenas despertavam nos europeus quando estes aportavam em território americano.

Outro ponto a ser destacado na obra é a servidão voluntária de Peri. A segunda metade do século XIX foi um período de acalorados debates acerca da legitimidade da escravidão no país, período em que foram assinadas as Lei Eusébio de Queiroz (1850 – apenas 7 anos antes do lançamento de *O Guarani*), que proibia o tráfico de escravos africanos para o Brasil, a Lei do Ventre Livre (1871), e a Lei Áurea, em 1888. Fatos que alteraram significativamente as relações entre Brasil e as então colônias portuguesas em África, especialmente Angola.

Na biografia dos autores o tema da escravidão coloca-se como cisão principal. Enquanto Alfredo Troni foi o responsável por redigir o documento que poria fim à escravidão “oficial” em Angola, um dos motivos que o levaram a se eleger com expressiva votação no território, a correspondência de José de Alencar demonstra um autor que acreditava que ainda não havia chegado o momento de “libertar os escravos”.

Se o negro foi um elemento negligenciado na obra indianista de José de Alencar, o elemento “escravo” está presente indiretamente em *O Guarani* e, mais discretamente, em *Iracema*. No primeiro a humanidade de Peri e dos indígenas é constantemente questionada, e sua condição de escravo também é tensionada pela narrativa; em *Iracema*, todos os indígenas almejam servir Martim, os tabajaras, os pitiguara, Iracema, e até Araquém, seu pai e pajé dos Tabajaras.

Em meio a tantos conflitos, insurreições e fugas dos negros escravizados no período, os indígenas de Alencar se contrapõem ao desejo voluntariamente a submissão ao homem branco. Não raras vezes, Peri se auto-intitula “escravo”, a despeito da negação dessa condição por outros personagens. Peri deseja intensamente ser escravo de Ceci. Além disso, Peri é normalmente descrito como “alegre, mas tímido e submisso” (ALENCAR, 1967, p.43), cuja vida pertencia à Ceci, que não lhe negava a posse.

-Quando correres algum perigo, lembra-te que Cecília as deu (um par de pistolas) para defenderem e salvarem a tua vida.

-Porque é tua, não é, senhora?

-Sim, porque é minha, e quero que a conserves para mim.
(ALENCAR, 1967, p.44)

E mais à frente o narrador reafirma

Mas Peri entendia que apesar disto seria uma profanação consentir que um olhar de quem quer que fosse visse a senhora no seu traje de banho; nem mesmo o dele que era seu escravo. (ALENCAR, 1967, p.45)

A explicação para a escravidão voluntária de Peri estava em um sonho que o indígena tivera com Ceci, antes mesmo de conhecê-la, em que esta lhe dizia “Peri, guerreiro livre, tu és meu escravo, tu me seguirás por toda parte, como a estrela grande acompanha o dia” (ALENCAR, 1967, p.78). Mais que um escravo voluntário, Peri era um escravo que tinha devoção por sua senhora (Ceci) e que ficava tímido, modesto e submisso perante o reconhecimento de seu instinto bárbaro acerca da “superioridade de educação” das criaturas civilizadas (ALENCAR, 1967, p.79). Em *Iracema*, o pajé Araquém (pai de Iracema) afirma que foi Tupã quem trouxe o hóspede a sua cabana, e por isso, “o estrangeiro é senhor na cabana de Araquém” (ALENCAR, 1967, p.259), e dessa forma é tratado com reverência em toda a narrativa.

Em uma época em que os negros insurgiam-se contra a escravidão os indígenas de *O Guarani* e *Iracema*²⁹ compunham o estereótipo do “escravo perfeito”; um escravo idealizado para quem a escravidão é feita por amor ao senhor, que não luta por liberdade, e que resiste mesmo quando o senhor lhe manda embora:

-Minha filha te agradece o sacrifício, Peri, continuou o fidalgo,; mas nem ela nem eu queremos que abandones tua tribo.

-A senhora mandou, respondeu o índio.

-Ela queria ver se tu lhe obedecias: conheceu a tua dedicação, está satisfeita; consente que partas.
-Não!

-Mas os teus irmãos, tua mãe, tua vida livre?

-Peri é escravo da senhora.

-Mas Peri é um guerreiro e um chefe.

²⁹ Não é possível analisar esse aspecto em *Ubirajara*, uma vez que o romance se passa em período anterior ao contato com o homem branco.

-A Nação Goitacás tem cem guerreiros fortes como Peri; mil arcos ligeiros como o vôo do gavião.
 -Assim, decididamente queres ficar?
 -Sim; e como tu não queres dar a Peri a tua hospitalidade, uma árvore da floresta lhe servirá de abrigo.
 (ALENCAR, 1967, p.85)

O mesmo acontece quando Martim pede a Iracema que retorne à cabana de seu pai, o pajé Araquém, e ela lhe responde:

- Iracema não pode mais separar-se do estrangeiro.
 - Assim é preciso, filha de Araquém. Torna à cabana de teu velho pai, que te espera.
 - Araquém já não tem filha.
 Martim tornou com gesto rudo e severo:
 - Um guerreiro de minha raça jamais deixou a cabana do hóspede, viúva de sua alegria. Araquém abraçará sua filha, para não amaldiçoar o estrangeiro ingrato.
 [...] - Iracema te acompanhará, guerreiro branco; porque ela já é tua esposa.
 Martim estremeceu. (ALENCAR, 1967, p. 282)

Essa descrição idealizada do indígena é particularmente inverossímil, especialmente se levarmos em consideração o que relata Gilberto Freyre sobre a colaboração do indígena no trabalho agrário e doméstico. Para Freyre, o índio não era tão facilmente adaptável à escravidão quanto o negro. Pode-se creditar muitos fatores para essa suposta maior “aptidão” do negro sobre o índio para a escravidão, por exemplo, o negro estava em um continente desconhecido, trazido em navios negreiros, muitos morriam no trajeto ou chegavam enfraquecidos, e sem o conhecimento do território e das florestas locais. Soa contraditório e demasiadamente ideológico que Peri fosse o escravo perfeito, uma vez que as culturas ameríndias no tempo das descobertas eram nômades em sua maioria, sendo esse um dos motivos pelos quais as mulheres índias não se tornarem “tão boas escravas domésticas quanto as africanas, que mais tarde as substituíram vantajosamente como cozinheiras e amas de menino do mesmo modo que os negros aos índios como trabalhadores de campo” (FREYRE: 2004, p.164), na polêmica afirmação de Freyre.

O papel esperável do índio no imaginário pós-colonial brasileiro, segundo o crítico brasileiro Alfredo Bosi, seria o do rebelde, afinal, era “o nativo por excelência em face do invasor; o americano, como se chamava, metonimicamente, versus o europeu”. Na ficção romântica alencarina, no entanto, o índio entra em comunhão perfeita com o colonizador.

Peri é, literal e voluntariamente, escravo de Ceci, a quem venera como sua Iara, “senhora”, e vassalo fidelíssimo de dom Antônio. No desfecho do romance, em face da catástrofe iminente, o fidalgo batiza o indígena, dando-lhe o seu próprio nome, condição que julga necessária para conceder a um selvagem a honra de salvar a filha da morte certa a que os aimorés tinham condenado os moradores do solar (BOSI, 1992, p.177)

Em *Nga Muturi* a escravidão não é pintada com tintas românticas, ou metaforizada em uma submissão voluntária à raça nobre e superior. A retirada violenta de Nga Ndreza de sua

terra e sua viagem para Luanda nada tem de romântica, pelo contrário, é traumática para a personalidade da personagem. A partir dela, segue-se um processo de descaracterização e transfiguração cultural da personagem, através da adoção de códigos sociais da sociedade colonial concomitante à negação de seus traços culturais originais. A negação da cultura autóctone pelo colonizador é um traço marcante nos diferentes processos coloniais da virada do século XIX para o XX. Por isso, não bastava a Nga Ndreza, ao transformar-se em Nga Muhatu, servir como mucama ao seu patrão, era necessário esquecer sua cultura e adotar os signos da sociedade colonial luandense da época. Logo que chega à Luanda, após ser vendida para o patrão branco, inicia-se a descaracterização de Nga Ndreza, quando “a mandaram lavar, e desmanchar-lhe o lindo penteado seguro pela ngunde e tacula que lhe fizera a mama, tirando-lhe as miçangas e os búzios e todos os enfeites. Que lhe vestiram uns panos bonitos”. Uma das condições primeiras do processo de escravização dos povos africanos era o deslocamento espacial, dentro e fora do continente, para melhor descaracterizá-los e re-caracterizá-los sob diferentes signos sociais.

Essa re-caracterização consiste no processo de assimilação que foi largamente utilizado pelo império português e consistia fundamentalmente por aprender a língua portuguesa e os costumes sociais dos brancos, o que criaria uma diferença de classe entre os próprios negros: os que detinham o conhecimento dos significantes ocidentais, e os que não os detinham. Nga Ndreza, então, passa “alguns anos naquela vida. Tinha aprendido um pouco a língua dos brancos, e já não era desajeitada no vestir dos panos como quando viera” (TRONI, 1991, p.35). A assimilação, contudo, não se restringia ao aprendizado dos signos dos brancos, mas também, e principalmente, pelo apagamento e troca de memórias de sua própria história para ser melhor aceita pela sociedade que, no entanto, fora obrigada a se integrar.

Nga Ndreza conheceu então o que era, e o que devia parecer. Esqueceu-se da primeira época da sua vida, e respondia com reticências duvidosas às perguntas que lhe faziam sobre sua origem. Que não sabia bem – isto com ares maliciosos – quem era o pai, mas que se lembrava de um branco quando era pequenita, que a tomava nos braços e a sentava no colo à mesa. – Exactamente o que vira fazer à filha da mucama de um amigo do muari. E como era fula, todas as comadres que a iam visitar com a ideia de lhe beber o vinho e comer o presunto que o patrão comprava, diziam que sim, que ela tinha sangue branco. (TRONI, 1991, p.35-36)

É significativo, também, que Nga Muhatu sintasse envergonhada de ser açoitada “como os negros”, preferindo que o patrão tivesse-lhe dado um tiro ou uma facada. Em outra passagem percebemos que a própria Nga Muhatu também possui uma escrava, de nome Bebeca. Trata-se, além do evidente processo de *embranquecimento*, de um processo de criação de classes sociais distintas entre os próprios negros, Nga Muhatu “esteve muito tempo

a falar, dizendo que ela não era negra, nem tinha os costumes das que diziam isto”. A personagem não apenas renega sua identidade, tenta apaga-la e esquecê-la, mas também deseja que Bebeca, sua escreva adotada, apague a sua.

Sem reconhecer-se como negra, Nga Muhatu também não é identificada como branca pela sociedade colonial luandense. Sua identidade fula retorna quando é enganada por não conhecer a fundo os trâmites burocráticos da sociedade colonial. A ascensão social de uma escrava negra e sua mudança de status não implica em novo reconhecimento como uma “branca”. O tema central da narrativa configura-se na descaracterização cultural e ascensão social de uma buxila em uma sociedade tensionada por alterações em suas hierarquias sociais. Como a personagem que ao perceber que o falecido havia deixado uma fortuna para Nga Muturi, exclama: “É uma desgraça, [...] algum desses filhos da terra amiga-se com ela e dá-lhe cabo de tudo” (TRONI, 1991, p.46). A narrativa desnuda o receio que a ascensão social dos negros pudesse transfigurar as marcadas hierarquias na virada do século. Retrata-se um universo de personagens em que há um excesso de homens brancos, nomeados em suas posições sociais – juízes, delegados e escriturários -, negros ajudantes escravos (pouco referenciados), outras mulheres concubinas, amigas de Nga Muturi, e o patrão. O que não é representado ou referenciado de forma alguma é a mulher branca em solo angolano. Henrique Galvão, em sua crónica *O branco que odiava as brancas*, que serviu de inspiração para Ruy Duarte de Carvalho, escreve com certa inquietação que o homem (um inglês) não gostava de brancas, “apesar delas serem mais valiosas que a fortuna” (GALVAO, 1929, p.181).

Em *O Guarani* e *Iracema* a descaracterização também se concretiza. Os românticos imaginavam um Brasil surgido da hibridização entre o índio e o europeu (o elemento negro foi negligenciado pelo movimento literário), uma espécie de teoria do luso-tropicalismo³⁰ segundo a qual a miscigenação brasileira deveu-se a características intrínsecas como o “bom selvagem”. Considerando-se as ideologias conflitantes no país, o romantismo brasileiro será um movimento de carácter apaziguador dessas instabilidades. Ou seja, um conservadorismo disfarçado de vanguardismo. Bosi afirma que o romantismo alencarino “mostrou-se receoso de qualquer tipo de mudança social, parecendo esgotar os seus sentimentos de rebeldia ao jugo colonial nas comoções políticas da Independência” (BOSI, 1992, p.176).

Há, portanto, uma imposição ideológica do narrador, uma tentativa de reordenação da sociedade escravista brasileira, que consistia em aparentar a escravidão e a servidão como

³⁰ Conceito criado por Gilberto Freyre para descrever a originalidade e a individualidade histórica da adaptação da cultura portuguesa em ambientes tropicais. Enaltecia a hibridização e a miscigenação, mas é comumente associada à certo relativismo acerca da violência da colonização portuguesa.

funções essenciais de índios (e negros) em face da superioridade moral e civilizacional do branco. O batizado do indígena, destacado por Bosi, é um episódio paradigmático do texto. Não há reconhecimento de humanidade na alteridade. Somente pela possibilidade de sua descaracterização através da conversão à religião cristã que as personagens são tratadas como humanas. Neste ponto, é marcante o momento em que D. António Mariz, que “conhecia o caráter dos nossos selvagens, tão injustamente caluniados pelos historiadores” (ALENCAR, 1967, p.77), afirma: “É um cavalheiro português no corpo de um selvagem” (ALENCAR, 1967, p.35). A expropriação da alma indígena, afirma Graça, quase passa despercebida.

Quando o nobre opõe português a selvagem apenas indica o óbvio. Mas quando polariza cavalheiro e corpo, trapaceia com seu ouvinte (e Alencar com seu leitor). Corpo, na verdade, se opõe a alma, a espírito. O índio, para D. Antonio Mariz, portanto, oferece seu vigor físico, sua saúde corporal, à alma portuguesa. (GRAÇA, 1998, p. 39)

A conversão não é do corpo, mas da alma. A maior virtude do romance seria também seu maior pecado. José de Alencar procura construir um herói indígena virtuoso e forte, cujas relações afetivas são democratizadas com o branco, porém, o destino reservado ao herói é o de um morto-vivo, encarnado na possibilidade e no limite do indígena na sociedade brasileira, “cujo destino é renunciar à sua cultura, à sua família, emascular-se e, por fim, atirar-se ao sacrifício” (GRAÇA, 1998, p.35).

Em *Iracema*, a personagem também atira-se ao sacrifício enquanto aguarda o retorno de Martim. Algum tempo após sua morte, Martim retorna trazendo consigo um “sacerdote de sua religião, de negras vestes, para plantar a cruz na terra selvagem.

Poti foi o primeiro que ajoelhou aos pés do sagrado lenho; não sofria êle que nada mais o separasse de seu irmão branco. Deviam ter ambos um só deus, como tinham um só coração.

Ele recebeu com o batismo o nome do santo, cujo era o dia; e o do rei, a quem ia servir, e sobre os dous o seu, na língua dos novos irmãos. [...] Germinou a palavra do Deus verdadeiro na terra selvagem; e o bronze sagrado ressoou nos vales onde rugia o maracá. (ALENCAR, 1967, p.308)

A conversão dos indígenas à religião dos brancos culmina com sua possibilidade de descaracterização e assimilação de novos signos culturais. No entanto, para fazer jus à obra de Alencar, é necessário dizer que o estereótipo do índio “bom selvagem”, “escravo voluntário” do homem branco, não é o único representado na trilogia. Os “índios selvagens” também aparecem na trama e podem ser analisados em contraste com a representação de Peri e Iracema.

Enquanto Peri é exaltado em suas virtudes, em sua força e beleza física, astúcia e inteligência, ou seja, “é um cavalheiro português no corpo de um selvagem”, os aimorés não

tem a benevolência do narrador, de D. António Mariz ou de qualquer outro personagem da história. Trata-se de um povo “sem pátria e sem religião, que se alimentavam de carne humana e viviam como feras” (ALENCAR, 1967, p.61), nas palavras surpreendentes do próprio Peri. No contexto dos nacionalismos emergentes do século XIX, nem mesmo Peri consegue ver os aimorés – sem pátria, nem religião - como humanos.

Quando os aimorés cercam a casa de D. António Mariz para vingar a morte de uma índia da tribo pelas mãos de D. Diogo, nem assim é possível vê-los em sua humanidade, e mais que isso, compreendê-los em sua fúria. Eram regidos única e exclusivamente pela “Lei do Talião”, “o único princípio de direito e justiça que reconheciam” (ALENCAR, 1967, p.61).

Enquanto se ocupavam com esse trabalho (preparar setas inflamáveis para incendiar a casa de D. António Mariz), um prazer feroz animava todas essas fisionomias sinistras, nas quais a braveza, a ignorância e os instintos carniceiros tinham quase de todo apagado o cunho da raça humana. (ALENCAR, 1967, p.180)

Enquanto Peri é a idealização do índio gentil, o estereótipo do escravo perfeito, os aimorés eram os índios “selvagens” não incorporados ao projeto de nação híbrida a qual a tríade indianista pretende dar contornos. Não apenas pela reação ao assassinato de uma indígena de sua tribo, mas também por outro fato ainda mais paradigmático: a antropofagia, ritual indígena tão comumente associado às afirmações da não-humanidade e barbárie dos indígenas. Alencar reproduz a mesma diferenciação produzida por Eckhout em suas pinturas acerca dos Tapuias e dos Tupis: os bons índios são aliados, os maus são inimigos ferozes e antropofágicos.

Além da referência à Eckhout, a descrição de Peri como prisioneiro e sendo preparado para o ritual antropofágico é tributária de outros dois textos que fizeram bastante sucesso entre os autores românticos do período já citados no capítulo anterior: o relato do viajante alemão Hans Staden, entre os tupinambás, e os ensaios do filósofo francês Michel de Montaigne, sobre o contato que travara com três indígenas em solo europeu. José de Alencar foi um leitor atento dos cronistas como demonstram as extensas notas de rodapé incluídas em *Iracema e Ubirajara*. Hans Staden relata como foi o processo de preparação do ritual antropofágico que participou na condição de prisioneiro:

Muitas mulheres estavam empenhadas em arrancar as raízes, e eu fui obrigado a gritar-lhes em sua língua: “Aju ne xé pee remiurama”, isto é: “Estou chegando, sou a vossa comida. (STADEN, 1998, s/n)

Não se sabe o quanto de verídico há no relato de Staden, de qualquer forma, temporalmente o relato está datado em meados do século XVI, cinquenta anos antes do

período em que passa a ação de *O Guarani*. Staden cita o contato com as tribos Tupiniquins, Carajás, Maracajás e Guaitacás. Lembremos que Peri é um índio da “nação Goitacás”, o que nos sugere uma simples divergência ortográfica.

Alencar parece ter absorvido especialmente duas descrições de Staden do ritual antropofágico para a construção dos capítulos em que Peri luta e se torna prisioneiro dos aimorés:

1) O fato que o ritual não é feito para saciar a fome, mas para um rito festivo cujo cerne seria a vingança à outra violência cometida contra a tribo³¹.

Tinham em tanta conta a glória de trazerem um cativo do combate e sacrificá-lo no meio das festas e cerimônias que costumavam celebrar, que nenhum selvagem matava o inimigo que se rendia; fazia-o prisioneiro.” (ALENCAR, 1967, p.183)

2) A esposa de túmulo, a mulher escolhida entre as mais belas mulheres da tribo que irá alimentar, ornar e deitar com o prisioneiro antes que o ritual se concretize³².

Durante o tempo que os guerreiros falavam, a pequena índia escolhia os melhores frutos, as bebidas mais bem preparada, e oferecia-as ao prisioneiro, a quem estava encarregada de servir. (ALENCAR, 1967, p. 184)

A índia, escolhida para ser sua “esposa de túmulo”, olhava Peri, um índio “manso”, e comparava-o com os aimorés, os índios “selvagens”, demonstrando a diferença que essa própria índia aimoré percebia entre as duas etnias:

Comparava suas formas esbeltas e delicadas com o corpo selvagem de seus companheiros; a expressão inteligente de sua fisionomia com o aspecto embrutecido dos aimorés; para ela Peri era um homem superior e excitava-lhe profunda admiração. (ALENCAR, 1967, p.184)

Alencar insere dentro do ritual antropofágico, através da esposa de túmulo de Peri, o componente do “amor romântico”. A índia aimoré se apaixona por Peri, e “com os olhos ardentes, os lábios entreabertos, trêmula de ciúme e de vingança, levantou sobre o peito do índio a faca de pedra com que lhe cortara os laços há pouco; mas a arma caiu-lhe da mão e vacilando apoiou-se no seio que ameaçara” (ALENCAR, 1967, p.191). E completa:

A menina que fora incumbida de servir ao prisioneiro, e o acompanhara ao lugar do sacrifício, conservava-se a alguma distância e olhava tristemente todos esses

³¹ “Não fazem isto para saciar sua fome, mas por hostilidade e muito ódio, e, quando estão guerreando uns contra os outros, gritam cheios de ódio: deve marã pá, xe remiu ram begué, sobre você abata-se toda desgraça, você será minha comida. Nde akanga juká aipotá kurine, eu ainda quero esmagar a tua cabeça hoje. Xe anama poepika re xe aju, estou aqui para vingar em você a morte do meu amigo. Nde roó, xe mokaen será kuarasy ar eya riré etc., tua carne será, ainda hoje, antes que o sol se ponha, o meu assado. Tudo isso, fazem-no por grande inimizade.” (STADEN, 1998, s/n)

³² “Quando trazem para casa um inimigo, os primeiros a bater nele são as mulheres e as crianças. Depois colam nele penas cinzas, raspam-lhe as sobrancelhas, dançam em volta dele e atam-no direito, de forma a não poder fugir. Depois dão-lhe uma mulher, que o alimenta e também se entretém com ele. Se ela recebe um filho dele, criam-no até que fique grande e depois, quando lhes vem à mente, matam-no.” (STADEN, 1998, s/n)

preparativos; pela primeira vez seu instinto natural parecia revelar-lhe a atrocidade desse costume tradicional de seus pais, a que ela tantas vezes assistira com prazer. Agora que ia representar como heroína do drama terrível, e como esposa do prisioneiro devia acompanhá-lo até o momento supremo, insultando-lhe a dor e a desgraça, o seu coração confrangia-se; porque realmente amava Peri, tanto quanto era possível a uma natureza como a sua amar. (ALENCAR, 1967, p.192)

É a introdução do “amor romântico”, um traço de distinção do “civilizado” com o “selvagem”, que retira a índia de sua condição “bárbara” e a faz questionar a violência que tantas vezes assistira com prazer. Mas a ela não é dada a possibilidade de amar por completo, ama o “quanto era possível a uma natureza como a sua amar”. A possibilidade do amor romântico não era concedida aos indígenas. Como visto anteriormente, o amor de Peri não era um amor romântico, mas um amor próximo da devoção, próximo da “religião”, a única, afinal, que Peri teria na trama. Apenas Isabel (uma mestiça criada por D. António Mariz) e Alvaro representam o legítimo amor romântico na trama. O amor impossível, que luta contra todos os reveses (Alvaro havia prometido a D. António Mariz que casaria-se com Ceci) e que termina com um beijo no leito de morte. Isabel e Alvaro morrem juntos, beijando-se. A única cena fielmente romântica do romance.

Além do aspecto festivo do rito e da esposa de túmulo retirados do relato de Staden, Alencar parece se basear também em Michel de Montaigne, ao destacar os traços que relatam a admirável firmeza dos combates dos indígenas, que não sabiam o que era fuga ou pavor, pelo contrário, tratavam bem, e por muito tempo, seus prisioneiros. Peri, ao ser preso pelos aimorés, demonstra o mesmo destemor. Em seu ensaio *Sobre os Canibais*, Montaigne, assim como Staden, frisa que o ritual antropofágico “não é, como se pensa, para se alimentarem, assim como faziam antigamente os citas, mas para simbolizar uma vingança extrema” (MONTAIGNE, 2010, p.158). Mas Montaigne, diferentemente de Alencar, relativiza a violência dos indígenas ao fazer uma autocrítica da própria barbárie do homem branco ocidental. Em suas palavras “Não fico triste por observarmos o horror barbaresco que há em tal ato, mas sim por, ao julgarmos corretamente os erros deles, sermos tão cegos para os nossos”. E completa: “Portanto, podemos muito bem chamá-los de bárbaros com relação às regras da razão, mas não com relação a nós, que os ultrapassamos em toda espécie de barbárie” (MONTAIGNE, 2010, p.160).

Afora a inclusão do amor romântico da índia aimoré por Peri e a exclusão da autocrítica acerca da violência do colonizador europeu, Alencar é bastante fiel aos relatos de Staden e de Montaigne, especialmente do primeiro, de quem retirou toda a ordem de acontecimentos dos rituais antropofágicos: a prisão, os preparativos, a esposa de túmulo, e o momento em que os aimorés carregam o prisioneiro segurando-o pelas cordas.

Como pudemos observar, a tentativa de fundar uma história brasileira através da exaltação do elemento indígena não se sustenta se lida as entrelinhas do texto alencarino. José de Alencar foi um pesquisador bastante rigoroso, o que o capacitaria para análises mais profundas dos costumes e tradições indígenas. Mas observa-se aqui a imposição da ideologia do romancista sobre a pesquisa etnográfica. Para Antonio Paulo Graça, sob a placidez do texto romântico esconde-se um mito cruel no qual

o indígena deve renunciar à sua cultura, à sua religião não para sobreviver, mas para merecer o destino sangrento dos mártires. Alencar, inconsciente e involuntariamente, despertou e deu forma artística aos fantasmas do imaginário brasileiro. Talvez tenhamos que ler Alencar contra Alencar, para assim, salvá-lo de si mesmo e descobrirmos em seu texto uma alegoria ainda mais cruel e dolorosa, por ser apresentada envolta nos véus do silêncio, moldada pelas estratégias narrativas da poética do genocídio. (GRAÇA, 1998, p.40)

Ou seja, o romancista brasileiro alcança seu objetivo por linhas tortas, Alencar atira no que viu e acerta o que não viu. O que transparece em uma leitura de Alencar contra Alencar não é a convivência pacífica e a hibridização entre indígenas e brancos, mas a hierarquização, a descaracterização, e o patriarcalismo das relações. Se a trilogia indianista de Alencar encontra-se atravessada pela tensão da ideologia presente na época, pelos textos de cronistas e viajantes, e pela liberdade intrínseca ao fazer literário, fornecendo-nos uma produção ambígua em que o indígena figura paradoxalmente como protagonista (pela primeira vez) e como material subjugado, *Nga Muturi* também encontra-se em suas análises posteriores atravessada pela tensão de ser ou não, assim como a obra de Maia Ferreira, considerada como novela fundadora da narrativa angolana ou, de outra forma, como literatura colonial de expressão portuguesa. O pesquisador português Pires Laranjeira (1995, p. 48) aborda a narrativa no campo da primeira hipótese, enquanto o ensaísta angolano Luis Kandjimbo aponta para o entendimento da segunda opção. Também aqui, talvez o mais importante seja a leitura de Alfredo Troni contra Alfredo Troni.

Em seu prefácio para a reedição da obra em 1973, o pesquisador português M. António afirma que Troni havia “acedido a um conhecimento fora do vulgar em homens com o seu tipo de formação, hoje como no tempo em que viveu”, e que a personagem título da narrativa é “um exemplo de criouldade cultural, não biológica” (TRONI, 1991:24).

O modelo que acho apto ao entendimento dos produtos culturais do referido intercurso, é o crioulo, na acepção que me parece ser-lhe a devida, de estruturação, a diversos níveis, com vária proporção das culturas originárias, de formas de equilíbrio de matriz ecológica, não eliminando o dinamismo que lhes esteve na origem, que antes prossegue (TRONI, 1973, P.10)

Como visto anteriormente, a “crioulidade” a qual M. António se refere não aconteceu no plano biológico (Nga Muturi não teve filhos), e no plano cultural, ela foi imposta à personagem como condição de sobrevivência. Para o pesquisador português Manuel José Matos Nunes, o texto desmente “qualquer fusão natural e harmoniosa de culturas, sendo no plano da desigualdade civil e cultural que se move essa personagem no processo de ascensão social que o texto relata” (NUNES, 2013, p.182), sem, no entanto, nunca conseguir ultrapassar as limitações da sua deficiente aculturação, sendo enganada por diversas vezes por pessoas que julgava poder confiar. Também no âmbito afetivo é enganada levando-a a renunciar novas relações amorosas.

A narrativa pode ser dividida em duas partes, uma primeira ainda sob o jugo do seu senhor, e o segundo após a morte deste, e seu processo de gestão de uma ascendência social ainda sem rotas definidas. Na primeira, nos lembra Nunes, a desigualdade é expressa fundamentalmente numa relação individual, “no segundo é uma desigualdade mais lata, perante uma sociedade com a qual era impossível relacionar-se de forma correta” (NUNES, 2013, p.184).

A tensão sobre a qual repousa a obra de Troni merece ser melhor esmiuçada. Seria ela um exemplo de literatura colonial portuguesa em solo angolano, ou podemos considerá-la como peça fundadora da incipiente narrativa angolana do período? Uma das características da literatura colonial é o fato de o “o centro do universo narrativo ou poético se vincular ao homem europeu e não ao homem africano”, afirma Manuel Ferreira (FERREIRA, 1986, p.14). Neste contexto, o homem negro aparece animalizado ou coisificado e, mais raramente, é apresentado de forma paternalística, sendo o branco “elevado a categoria de herói mítico, o desbravador de terras inóspitas, o portador de uma cultura superior” (FERREIRA, 1986, p. 14).

Nenhuma dessas definições se enquadra na proposta discursiva da obra de Troni. Curiosamente, enquadra-se em muitos aspectos na obra de José de Alencar, considerado, paradoxalmente, o patrono das letras e da literatura no Brasil, e um dos pilares na formação discursiva da recém fundada “nação brasileira”. Pires Laranjeira aponta a diferença que o conceito de literatura colonial adquire em locais como o Brasil e as ex-colônias portuguesas em África. De acordo com Laranjeira,

Em África, significa a literatura escrita e publicada, na maioria esmagadora, por portugueses de torna-viagem, numa perspectiva de exotismo, evasionismo, preconceito racial e reiteração colonial e colonialista, em que a visão do mundo, o foco narrativo e as personagens principais eram de brancos, colonos ou viajantes, e, quando integravam os negros, eram estes avaliados superficialmente, de modo

exógeno, folclórico e etnocêntrico, sem profundidade cultural, psicológica, sentimental e intelectual (LARANJEIRA, 1995: 26 apud NUNES, 2013, p.185)

Tampouco podemos enquadrar a obra de Alfredo Troni nessa perspectiva. Apesar de português, Troni fixou moradia em Angola por décadas, e sua narrativa, como vimos, apresenta uma personagem fula em seu papel principal, não caracterizando-a de modo folclórico. Nunes concorda com o ensaísta Luis Kandjimbo que não considera *Nga Muturi* como peça fundadora da narrativa angolana, e desafia as impressões luso-tropicalistas – que geraram indignação em autores africanos que lutavam pela independência na época - e afirma que Mário António “aproveitava então a oportunidade para lançar mais uma pedra no edifício da sua apologia da criouldade fazendo eco do famigerado luso-tropicalismo de Gilberto Freire, doutrina tão cara à ideologia fascista do Estado Novo em Portugal” (KANDJIMBO, 2015)³³. Kandjimbo remete à discussão acerca da formação de um cânone literário angolano chamado “Onze clássicos da literatura angolana” (2014), sob a qual *Nga Muturi* havia sido relançada³⁴. Seria fácil concluir que na obra de Troni o retrato da sociedade colonial constitui o modelo fundador do que viria a ser a literatura colonial, afirma Kandjimbo, para quem seria Cordeiro da Matta, em “Delírios” (1886), o precursor de uma estética literária angolana concorrendo para a definição de novos padrões de beleza e da condição feminina. Neste sentido, *Nga Muturi* não representaria qualquer modelo a seguir. “Sendo assim com o devido critério da seletividade, não me coíbo de excluir do cânone literário angolano as obras que reflitam a ausência de protagonistas angolanos e a negação da sua autonomia no plano ontológico. É o caso da obra em questão”, afirma Kandjimbo.

Uma análise do texto aponta pelo menos quatro razões pelas quais *Nga Muturi* não pode ser considerada literatura colonial, ao contrário do que afirma Kandjimbo: (1) por não fazer apologia implícita ou explícita do Império e da missão civilizadora dos portugueses; (2) pelo retrato do colono e do aparelho colonial não ter qualquer traço de heroicidade, aproximando-se mais do risível; (3) pelo fato da chamada sociedade crioula surgir não da convivência natural e pacífica entre europeus e africanos, mas antes resultado da estratégia de sobrevivência dos naturais e da violência e opressão do poder colonial; (4) pelo foco narrativo estar situado sobre uma personagem da terra, “mostrando-a como anti-heroína, é certo, mas

³³ Artigo publicado em Mutamba, suplemento cultural do Novo Jornal, nº 387, Luanda, 03.07.2015) acesso em 02.07.2016 http://angodebates.blogspot.com.br/2015/07/opinio-por-que-razao-muturi-nao-e_4.html

³⁴ O debate a que Kandjimbo se refere é similar ao que envolve o nome de Monteiro Lobato, no Brasil. Nos últimos anos, a adoção da obra de Monteiro Lobato com termos racistas na rede pública de ensino tem sido foco de debates entre os que querem a sua inclusão “crítica” e os que querem a sua exclusão.

conferindo-lhe um grau de humanidade que emociona e desperta a simpatia do leitor” (NUNES, 2013, p.185).

Kandjimbo parece interessado (e preocupado) em definir quais obras farão parte do “cânone oficial da literatura angolana”, aquele que será estudado em escolas e universidades, e que poderá ser utilizado como forma de afirmação nacional. Sua preocupação é relevante, sem dúvida, mas melhor que selecionar – excluir ou incluir – obras que serão impostas aos estudos, melhor seria que obras, como a de Troni, personagem importante do período em Angola, sejam analisadas criticamente, seja no viés estético quanto ideológico. E neste sentido, a novela *Nga Muturi* oferece elementos que nos ajudam a reconstruir o contexto social em que se desenvolveu a literatura angolana no século XIX, revelando importantes dados de como se organizavam as hierarquias políticas e sociais da época e, lançando olhar protagonista pela primeira vez para a “buxila” (escrava) *Nga Ndreza* (senhora Andreza) que se torna, posteriormente, *Nga Muturi* (senhora viúva). Aqui temos o que difere a narrativa de Troni da narrativa colonial do século XIX, a qual Kandjimbo pretende enquadrá-la. Ao focalizar em uma personagem nativa moradora do Novo Redondo e levada de navio para Luanda, a narrativa fornece contraponto evidente ao que convencionou-se chamar de “literatura colonial”, caracterizada, essencialmente, pelo fato de o centro do universo narrativo ou poético se vincular ao homem europeu e não ao homem e à mulher africanos. Esse gênero literário, no qual predominavam ideias de inferioridade e animalidade do homem negro, terá seu auge nas décadas de 1920 e 1930, nas figuras de Henrique Galvão (1895-1970)³⁵ (do qual falaremos mais adiante), Hipólito Raposo e António Gonçalves Videira, perdurando até meados do século XX. A impossibilidade de enquadrar genericamente alguns autores (como Troni) da segunda metade do século XIX como autores coloniais demonstra o início de uma cisão que irá fomentar os primeiros passos de uma literatura que terá enorme protagonismo e servirá de base para as manifestações nacionalistas quase um século depois. Essa literatura, no entanto, não está livre de ambiguidades, “se por um lado, na representação do universo africano lhes falece uma perspectiva real e coerente, por outro enjeitam a exaltação do homem branco, embora possam, como é natural no contexto da época, não assumir uma atitude de oposição, típica daquilo que viria a ser a autêntica literatura africana de expressão portuguesa” (FERREIRA, 1992, p.14).

³⁵ Henrique Galvão (1895-1970) foi uma figura histórica bastante controversa na história recente de Portugal e Angola. Capitão do exército português, inspetor da administração colonial e escritor, ficou mundialmente famoso, em 1961, por ter organizado e comandado o assalto ao paquete Santa Maria, numa tentativa de provocar uma crise política contra o regime de Salazar.

Se, como afirma Manuel José Matos Nunes, *Nga Muturi* é “a representação literária da sociedade crioula de Luanda – com seus colonos e mucamas, os desejos de ascensão social por parte dos naturais, os sincretismos culturais e religiosos – [...] feita, como se percebe, por alguém que verdadeiramente não lhe pertence” (NUNES, 2013, p.183), podemos afirmar que era, também, produzida para quem não a conhece. Troni faz uma crônica da ascensão social na sociedade luandense da época descrevendo para o público de Lisboa como se relacionam as diferentes categorias sociais em Luanda. Por conta disso, os significados do léxico nativo e das corruptelas do português estão em itálico e com notas ao fim de cada capítulo.

A miscigenação da população portuguesa e autóctone, retratada na novela, acontecia não sob a benevolência “sem preconceitos” do colonizador português, como pretendem os discursos luso-tropicalistas e alencarinos, mas sob a violência física e simbólica, do apagamento cultural e da imposição de códigos culturais ocidentais aos nativos.

Nga Muturi representa, desse modo, o maior receio da sociedade colonial do século XIX, a ascensão social através da miscigenação e a alteração de uma sociedade castas para uma sociedade de classes. O debate que envolve a obra, se deve ser adotada no cânone oficial angolano é supérfluo. Se procura-se uma “angolanidade” tal qual foi definida em meados do século XX pela influência do Pan-Africanismo e da *Négritude*, é certo que não se encontrará. Marcado pelo seu tempo, *Nga Muturi* é o reflexo de seu autor. Um português que foi para Angola e lá criou laços afetivos com a terra e as pessoas da terra. *Nga Muturi* permanece sendo a primeira obra em prosa produzida em solo angolano cuja representação do nativo acontece com alguma simpatia, e cujo léxico linguístico é mantido, mesmo que marcado tipologicamente de forma distinta, e com notas explicativas ao final. Sua publicação em Lisboa possivelmente causou impacto ambíguo nos leitores, uma vez que representa a violência colonial em uma protagonista com a qual são levados a simpatizar, ao mesmo tempo que demonstra como a miscigenação e a cafreização estavam alterando a composição social de Luanda. Um longínquo ponto de partida para uma mudança no discurso do colonizador sobre o colonizado, que será esquecido nas décadas seguintes quando a literatura colonial é utilizada por Salazar como propaganda do Estado Novo Português e, representada por nomes como Henrique Galvão, se tornará um dos símbolos discursivos sobre os quais se apoiará a ideologia colonial portuguesa no século XX. Associada à biografia de Troni e sua luta pelos direitos dos nativos e por um outro tipo de colonialismo, *Nga Muturi* configura-se, assim, não a obra precursora da moderna narrativa angolana, mas a primeira obra em prosa a exibir a violência colonial sob o ponto de vista de uma escrava.

Não se inscrevendo Nga Muturi em qualquer uma das duas hipóteses assinaladas - literatura angolana ou literatura colonial - teremos de a considerar como aquilo que realmente é: a narrativa dum escritor português sobre temas angolanos, não deixando por causa disso de ser literatura portuguesa [...]. Quando muito, poderíamos dizer estar perante uma narrativa de um escritor português produzida em ambiente colonial. O que não será exactamente o mesmo de narrativa colonial. (NUNES, 2013, p.185)

No que se refere à crítica literária brasileira, apesar da trilogia indianista de Alencar conter muitos dos elementos que caracterizam a chamada “literatura colonial”, é preciso cuidado ao negar a influência da cultura indígena sobre ela. Para Lúcia Sá, se essa acusação a José de Alencar e outros indianistas é verdadeira, também se pode dizer que “a maior parte dos críticos do indianismo foi ainda mais longe, negando às culturas indígenas o próprio direito à história. O indianismo, na maioria das vezes, é descrito como um movimento europeizado que pouco ou nada deve aos índios brasileiros, os quais terminam, assim, completamente suprimidos da história literária. Sua contribuição à literatura brasileira, de acordo com esse discurso, é completamente nula, e nada pode ter derivado deles: de um ponto de vista cultural, eles não existiram” (SÁ, 2012, p. 201).

A questão em Alencar não é a negação do elemento indígena, mas a hierarquização das culturas por trás do discurso da hibridização. O mérito do romancista se explicita ao final do romance, em que Peri e Ceci escapam das águas da grande enchente subindo numa palmeira.

A inundação tinha coberto as margens do rio até onde a vista podia alcançar; as grandes massas d’água que o temporal durante uma noite inteira vertera sobre as cabeceiras dos confluente do Paraíba, descera das serranias, e de torrente em torrente, haviam formado uma tromba gigantesca que se abatêra sobre a várzea. (ALENCAR, 1967, p.242)

O mito do dilúvio foi o ponto de convergência encontrado pelo autor para o “gran finale” do romance. Este mito indígena já havia sido registrado por André Thevet (1516-1590), outro viajante-cientista europeu que exerceu grande influência sobre os escritores românticos. Thevet foi um frade franciscano francês que viajou ao Brasil e esteve entre os indígenas no século XVI, onde colheu relatos diversos. Sua descrição dos mitos indígenas são particularmente válidas para a interpretação dos objetivos do narrador de *O Guarani*. Vejamos como Thevet descreveu este mito:

Quanto ao tal dilúvio, dizem eles que as águas subiram tanto que chegaram a cobrir até mesmo as montanhas mais altas dessa terra, fazendo com que todas as pessoas pudessem afogadas. Acreditam nisto tão firmemente quanto nós no que se refere aos fatos narrados pelas Sagradas Escrituras. Entretanto, sua história é bastante suscetível de conter erros, visto que não sabem escrever para guardar a memória dos fatos, e todo o seu conhecimento não vai além dos relatos que escutaram seus pais. [...] Segundo relatam, depois que as águas baixaram e se escoaram, apareceu um grande Caraíba, o maior que jamais esteve entre eles, trazendo consigo para aí, de

terras muito longínquas, um povo que vivia nu assim como eles presentemente. Este povo multiplicou-se até os dias de hoje, sendo deles que os selvagens presumem descender. Não me parece estar fora de cogitação a possibilidade de ter havido outro dilúvio além daquele dos tempos de Noé. Mas desde que não dispomos de nenhum testemunho escrito deste fato, prefiro encerrar por ora este assunto. (THEVET, 1978, p.172)

Trata-se de um mito de fundação que o próprio Thevet associa ao mito de Noé. Neste momento, Peri e Ceci incorporam dois mitos: o judaico-cristão, consagrado pela Bíblia; e o indígena, relatado por Thevet. Alencar encontra dessa forma o fecho perfeito para seus propósitos: a história mítica indígena converge com a história mítica ocidental, em um mito fundacional da “nação” brasileira.

2.3 A descaracterização e a inferioridade do Guarani e da Buxila

Recapitulando o que ficou esparso e disseminado pelas várias partes dessa análise comparada, encontramos obras situadas na segunda metade do século XIX, que demonstram semelhanças e diferenças em suas formas de composição, divulgação e orientações ideológicas. Os dois movimentos geram consequências nas décadas seguintes em Angola e no Brasil. Em Angola, a virada do século será marcada pelo lançamento de *Luz e Crença*, e *Voz de Angola clamando no deserto*, duas publicações que visavam justamente a questionar e denunciar a violência dos colonos portugueses em solo angolano sem, no entanto, questionar o colonialismo em si mesmo. No Brasil, após o declínio da temática indígena no início do século XX, o tema será retomado pelos modernistas, mas em abordagem diversa da romântica. O modernismo utilizará o romantismo como exemplo negativo de representação do elemento indígena e procurará representá-lo de maneira diversa.

A tríade indianista de José de Alencar pretende apresentar o índio como instrumento de consolidação de uma identidade nacional recém conquistada, em que este seria apenas uma roupagem simbólica para a composição de um herói que, em realidade, é enaltecido em traços ocidentais. *Nga Muturi*, por sua vez, materializa essa roupagem nas descrições das vestimentas a que a personagem principal é obrigada a utilizar. Talvez aqui tenhamos a principal diferença dos processos ideológico-narrativos entre as obras: enquanto o personagem de Alencar permanece visualmente um indígena, culturalmente marcado como um “quase” ser humano, *Nga Muturi* é visualmente modificada para ascender socialmente, à

posição de mucama do colono. O destino de ambos converge na necessidade de renunciar à sua própria cultura (e apagá-la no caso de Nga Muturi). Peri e Poti são batizados e Nga Muturi é re-caracterizada com roupas ocidentais, e passa a seguir os códigos de conduta do colonizador português. Mesmo assim, nenhum deles é efetivamente aceito pelas personagens brancas dos romances, Peri não é aceito por D. Antonio Mariz e Ceci, e Nga Muturi não é aceita pela sociedade colonial luandense. Essa parece ser, até hoje, a possibilidade e o limite do indígena na sociedade brasileira. A relação amorosa apontada, mas não concretizada, entre Peri e Ceci, realiza-se de forma invertida – homem branco e mulher indígena – em *Iracema* e *Nga Muturi*, nesta última, como vimos, sob o signo da violência. Se Capistrano de Abreu afirma que a mulher gentia brasileira tinha a ambição por ter filhos de uma raça superior, *Nga Muturi* explicita que, após serem retiradas de suas terras, a intenção explícita era criar laços com o colono, não por questões de superioridade, mas por questões práticas e de vantagens sociais.

Se a trilogia indianista de Alencar compõem uma pretensa representação do elemento indígena de forma a valorizá-lo com vias a justificar um passado mítico pré-colonial, reafirmando a independência brasileira, *Nga Muturi* é a representação da retirada violenta de uma nativa de sua terra, sua escravização e posterior descaracterização e re-caracterização sob os costumes e signos coloniais. Ambos, no entanto, só conseguem compreender o homem branco ocidental enquanto paradigma da evolução da humanidade. Se o primeiro tem caráter apaziguador das instabilidades e conflitos discursivo-ideológicos do Brasil da época, *Nga Muturi* aparece como uma sutil denúncia dos maus tratos que o colonialismo português realizava em solo angolano.

Sobressai, no entanto, a forma como a alteridade é retratada de forma negativa nas duas obras. Sem questionar o colonialismo – no caso de *Nga Muturi* – ou a superioridade moral de Antonio Mariz, o que os autores realizam é uma pretensa obra humanista que reafirma a superioridade dos homens brancos sobre os negros angolanos e índios brasileiros. O destino reservado aos heróis das tramas é o de “mortos-vivos”, ou seja, encarnam a possibilidade e o limite do indígena na sociedade brasileira e luandense da época, “cujo destino é renunciar à sua cultura, emascular-se e, por fim, atirar-se ao sacrifício”. Nesse ponto, Isabel, a filha bastarda de D. Antonio Mariz com uma índia brasileira, se porta como Nga Muturi ao renegar sua identidade. Isabel não gostava de ver Peri porque este lhe lembrava quem era, e Nga Muturi mentia a respeito de sua procedência e sentia raiva quando seu senhor colonial a trata como a outros negros.

Em *O Guarani* a humanidade do indígena é constantemente negada (ou metaforizada), em *Nga Muturi* ela colocada em uma hierarquia social mais baixa do que a identidade branca ocidental. Se a escrava negra luandense ascende socialmente – embora esta ascensão não seja totalmente aceita pela sociedade, que continua a enganá-la por não conhecer todos os meandros da burocracia colonial – ao índio brasileiro sequer é cogitada a possibilidade de ascensão social, fato ainda mais surpreendente, uma vez que o Brasil já havia se tornado independente e o índio estava sendo utilizado como elemento de uma caracterização da particularidade nacional. O que talvez seja a diferença fundamental dessas obras para com o seu tempo, é que *O Guarani* e *Iracema* apontam para um caráter apaziguador das tensões do contexto da época, enquanto que, de certa forma, mesmo sem questionar o colonialismo frontalmente, *Nga Muturi* afirma nas entrelinhas o direito dos povos autóctones ao fim da escravidão, um dos fatores de maior tensão social na sociedade colonial luandense do período. Portanto, se a trilogia indianista de Alencar é um elemento apaziguador, *Nga Muturi* é uma obra que, sob sua narrativa leve e condensada, e de forma sutil, tensiona a sociedade colonial angolana da década de 1880. Ao fim e ao cabo, com as contradições iminentes às obras artísticas, a trilogia de Alencar e a obra de Troni ocupam posições opostas nas sociedades as quais pertencem. A primeira com caráter apaziguador, a segunda como denúncia, refletem as posições de seus autores no âmbito pessoal e ideológico.

3 MAKUNAIMA E NAMBALISITA: REPRESENTAÇÕES DOS MITOS NA ETNOGRAFIA, NA LITERATURA E NO CINEMA

3.1 Algumas datas importantes

Em outubro de 1911, o etnógrafo alemão Theodor Koch-Grünberg (1872-1924) foi procurado por um índio taurepang chamado Mayuluaípu, “vestindo uma limpa roupa de linho” (KOCH-GRUNBERG apud SÁ, 2012, p.41), pouco antes de sair de Koimelemong para visitar o monte Roraima. Treze anos depois, logo após completar seus estudos, o padre franco-português Carlos Estermann (1896-1976) desembarcaria em terras africanas e empreenderia uma viagem ao sul de Angola, em direção aos povos nômades do sudoeste angolano. Em 16 de dezembro de 1926, na chácara Pio Lourenço, perto de Araraquara (SP), Mário de Andrade (1893-1945) se enclausuraria até o dia 23 de dezembro do mesmo ano, a tempo de comemorar o natal, para escrever. Quase quarenta e três anos depois, em novembro de 1969, Joaquim Pedro de Andrade (1932-1988) lançaria seu terceiro longa metragem, obra de grande influência para o movimento Tropicalista e o Cinema Novo brasileiros. Pouco mais de dez anos após o filme de Joaquim Pedro de Andrade, Henrique Abranches (1932-2004) ganharia o Prêmio Nacional de Literatura de Angola, com o romance *A Konkhava de Feti* (1981), cujo início de redação deu-se quase vinte anos antes, enquanto o autor estava em uma prisão da PIDE (Polícia Internacional e de Defesa do Estado), a polícia política portuguesa. No mesmo ano, o poeta, antropólogo e cineasta Ruy Duarte de Carvalho (1941-2010) iniciaria as filmagens de *Nelisita: narrativas nyaneka* (1982 /1983), primeiro filme inteiramente falado em uma língua africana e vencedor do prêmio Fespaco (Festival de Cinema do Burquina Faso) no ano de 1984.

Todas essas datas e autores convergem para um centro de interesse comum e que será analisado nas páginas que seguem: a representação das personagens Makunaíma e Nambalisita³⁶.

Originários das tradições orais dos povos taurepang, localizados na região norte do Brasil, na fronteira com a Venezuela, e dos povos ovakwanyama, provenientes da região sul de Angola, na fronteira com a Namíbia, Makunaíma e Nambalisita atravessam as obras acima

³⁶Para organizar as referências às obras utilizaremos a partir de agora Nambalisita, para referir às recolhas de Carlos Estermann, Nambalissita, com dois ss (esses), para a representação literária de Henrique Abranches, e Nelisita, para o filme de Ruy Duarte de Carvalho.

citadas como um espectro mutante, cujos signos e significados variam, sempre afeitos a uma matéria mítica. Muitas serão as diferenças de composição espacial e geográfica do herói ameríndio (entre Brasil, Guiana, Venezuela), enquanto a personagem africana permanece representada no mesmo espaço geográfico, o sudoeste de Angola, alterando-se, no entanto, sua representação e significação temporal e ideológica.

Em que pese a profunda relação econômica, política, social e cultural de Brasil e Angola entre os séculos XVI e XIX, período de intensa colonização portuguesa, não há indícios de intercâmbio e influência na produção destes mitos originários. O mesmo não se pode dizer das suas representações posteriores, na literatura e no cinema, uma vez que o (assim poderíamos chamar) “modernismo tardio” angolano teve grande influência da literatura e da cultura brasileira, inclusive do movimento modernista brasileiro surgido na década de 1920, do qual *Macunaíma* é um dos principais símbolos.

Ocorre um processo em que os mitos dos povos autóctones é reinterpretado pelas formas artísticas escritas e audiovisuais lançando as personagens para o centro de um processo de identificação cultural das chamadas “comunidades imaginadas” (cf. ANDERSON, 1983-2008), que supera a relação formal e epistemológica radicalmente distinta entre elas: a etnografia enquanto tradução primeira das formas culturais coletivas da alteridade; a literatura enquanto produção individual escrita; e o cinema, forma recente de expressão baseada no registro instantâneo das imagens, cujo específico de sua linguagem situa-se em dois níveis complementares, um fílmico e um imagético (cf. METZ, 1977, p.76).

Propomos fundar um espaço, “estabelecer um território”, nas palavras de Marcel Detienne, “certo de que não se trata de procurar a essência, e sim descobrir suas formas móveis e múltiplas” (DETIENNE, 2004, p. 53), através de uma desmontagem lógica que nos permita colocar em perspectiva valores e escolhas das possíveis articulações entre os elementos míticos e suas variantes significativas intersemióticas.

3.1.1 Os autores e o universo da recolha dos mitos

A recolha e compilação de mitos, contos e lendas originárias dos povos sem escrita de diversas partes do mundo, produziu uma vasta bibliografia no decorrer do século XX. Theodor Koch-Grünberg e Carlos Estermann ocupam lugar central na produção e fixação das narrativas dos povos ameríndios da região norte do Brasil e dos povos bantos do sudoeste

angolano. Trata-se, portanto, no que se refere especificamente ao resgate da matéria oral dos povos dessas regiões, de dois marcos na ampla bibliografia coletada, publicada e difundida entre os “leitores civilizados” no decorrer do século XX. A estes, juntam-se o suíço Héli Chatelain (1859-1908), autor de *Folktales of Angola* (1897), a primeira compilação do gênero realizada em Angola; a trilogia intitulada *Missôso* (1961, 1962, 1964), de Oscar Ribas (1909-2004), além das obras de Cordeiro da Matta, do padre Charles Mittleberger e Alfred Hauenstein, no plano angolano. No contexto brasileiro destacam-se *O selvagem* (1876), estudo sobre o índio brasileiro realizado a partir de viagens do general Couto de Magalhães (1837-1898) pelo Pará, que inclui 25 narrativas tupis, publicadas em nheengatu e português, a coletânea *Contos Populares do Brasil* (1885), de Sílvio Romero (1851-1914), e o *Poranduba Amazonense* (1890), de Barbosa Rodrigues (1842-1909).

Theodor Koch-Grünberg recolheu as narrativas indígenas durante uma expedição à região compreendida entre o monte Roraima e o médio Orinoco, entre 1911 e 1913. Era a segunda viagem do etnólogo alemão pela região, já tendo passado entre 1903 e 1905 pelo alto Rio Negro, como comprovam os estudos sobre línguas e os costumes indígenas lançados pelo autor após o primeiro contato com o Brasil amazônico (MEDEIROS, 2002, p. 15). Carlos Estermann, por sua vez, passou mais de cinquenta anos na região sul-sudoeste de Angola, sendo responsável por obras incontornáveis acerca da cultura dos povos daquela região, e faleceu um ano após a conquista da independência. A obra do padre português apresenta recolhas realizadas essencialmente em dois períodos: o primeiro, quando recém-chegado ao território angolano, em 1927, na região dos ovakwanyama; e o segundo entre os períodos de junho de 1963 (período em que integrou a Missão da Quihita) até o ano de 1968 (período em que integrou a Missão do Munhimo), na região dos povos ovanyaneka. Enquanto Estermann contou com o auxílio de muitos informantes, Koch-Grünberg, em sua viagem ao monte Roraima, teve a companhia de outra importante personagem que exerceu a função de tradutor, o índio Mõseuaípu, mais conhecido pelo apelido de Akuli. A coleta de Estermann deu-se apenas nos idiomas Nhaneca e Cuanhama, considerando o Humbe como um dialeto³⁷.

Esse processo marca uma mudança no perfil dos escritos coloniais que até então era marcado pela produção de crônicas que, em sua maioria, passavam-se nos centros onde o contato era mais efetivo, como Luanda, Rio de Janeiro, São Paulo, Recife e Benguela, para os

³⁷ Segundo Estermann, a desproporção no número total de informantes divididos em seis homens e doze mulheres dava-se por conta da maior disponibilidade das mulheres em relação aos homens, nos tempos duros da guerra pela independência angolana na década de 1950-1960. Estermann faz um agradecimento especial à Antônio Constantino Tyikwa, espantado pelo memória prodigiosa com que proferia as histórias e da dicção perfeita do idioma.

materiais etnográficos produzidos após uma maior penetração no interior dos territórios, o que alterava também o perfil do conhecimento dos povos contatados.

Makunaíma e Nambalisita são transpostos para a literatura através das obras de dois importantes autores da literatura brasileira e angolana: Mário de Andrade e Henrique Abranches. O primeiro destacou-se como figura de ponta no grupo dos modernistas de São Paulo, juntamente com Oswald de Andrade, Tarsila do Amaral, Victor Brecheret, Anita Mafalti, Menotti Del Pichia, dentre outros. Henrique Abranches inicia sua carreira literária nas revistas *Mensagem* e *Cultura*, epicentro do movimento pela modernização da literatura angolana, e foi personagem importante no processo de independência do país, juntamente com intelectuais como Agostinho Neto, Luandino Vieira, Pepetela, António Jacinto e Viriato da Cruz. Abranches foi diretor dos serviços museológicos de Angola entre os anos 1976 e 1979, período no qual publicou diversos ensaios na área da antropologia, dentre eles *Sobre o Feiticismo* (1978) e *Reflexões sobre a Cultura Nacional* (1980). Ao lado de Ruy Duarte de Carvalho e Oscar Ribas destaca-se entre os nomes mais importantes da pesquisa antropológica angolana do período pós-independência. Mário de Andrade e Henrique Abranches transpõem a matéria original dos mitos sob visões divergentes de mundo, arte e política, resultado de processos históricos particulares vividos pelos autores.

Será Ruy Duarte de Carvalho, intelectual de múltiplas facetas, que adaptará em 1982 o mito angolano para o cinema, quase simultaneamente ao lançamento da obra de Henrique Abranches. Rui Duarte (nome com o qual o autor assinou seus filmes), formou-se em Cinema na escola de Londres, e em 1975 retornava à Angola já tendo lançado seu primeiro livro de poemas intitulado *Chão de Oferta* (1972). Sua função foi realizar filmes etnográficos com os povos distantes das regiões de Luanda e Benguela, como parte de um projeto de Estado-Nação angolano que necessitava (re)conhecer os povos que integravam seu território, além de, juntamente com António Ole e outros, manejar os instrumentos e a estrutura de audiovisual montada pelos portugueses em solo angolano. Logo após a independência trabalhou como diretor na recém-fundada TPA - Televisão Popular de Angola - sob o comando de Luandino Vieira, que então ocupava o cargo de Ministro da Cultura e foi companheiro de Pepetela, então Ministro da Educação.

Chamemos esses autores de a “novíssima” safra da geração dos *Novos Intelectuais de Angola*, que referenciava sua influência nos *Intelectuais de Angola* do final do século XIX, e chegava ao poder sob a figura do médico e poeta Agostinho Neto. Ruy Duarte de Carvalho dirigiu uma série de filmes cuja natureza transitava entre o etnográfico e o ficcional nos anos 1975 e 1989, quando dirigiu seu último filme. Alguns desses filmes encontram-se perdidos,

outros podem ser encontrados em uma página na internet intitulada *RDC Virtual*³⁸ dedicada ao autor em importante trabalho de conservação material realizado pelas pesquisadoras portuguesas Manuela Ribeiro Sanches, Marta Lança, Ana Balona e Inês Ponte.

Nelisita: narrativas nyaneka (1982), de Rui Duarte, é uma transposição da narrativa mítica de Nambalisita para uma representação cinematográfica com atores que integravam as sociedades locais. Uma espécie de “*etnificação*” inspirada no cinema-direto do qual o cineasta francês Jean Rouch é um dos principais nomes.

Joaquim Pedro de Andrade integrava o chamado *Cinema Novo* brasileiro, importante movimento cinematográfico surgido na década de 1960, influenciado pelo neorrealismo italiano do pós-guerra, e por autores como Roberto Rossellini (1906-1977) e Vittorio de Sica (1901-1974). O movimento teve entre seus integrantes nomes como os do baiano Glauber Rocha, Nelson Pereira dos Santos, Cacá Diegues e Ruy Guerra, dentre outros. O *Cinema Novo* vinha como uma resposta à hegemonia das chanchadas na década anterior e inspirava-se no neorrealismo italiano especialmente na maneira como este driblava as limitações materiais e econômicas para a realização dos filmes.

Falaremos sobre as representações cinematográficas de Makunaíma e Nambalisita mais adiante. Por ora, centremo-nos nas relações entre a literatura brasileira e a literatura angolana na primeira metade do século XX, especialmente entre os movimentos do modernismo e do regionalismo brasileiro e sua influência sobre os autores angolanos da metade do século passado.

3.1.2 Modernismo brasileiro e vanguarda

Após o protagonismo alcançado durante o romantismo do século XIX, especialmente na trilogia indianista de José de Alencar, a temática e as personagens indígenas saem da cena literária na produção brasileira. É nesse período que são lançadas obras importantes de autores que não apostavam mais no romantismo como forma de expressão, menos ainda no romantismo indianista.

³⁸ O colóquio *Paisagens Efêmeras*, realizado em dezembro de 2016 reuniu pesquisadores que trabalham com a obra do autor angolano e lançou um canal na internet (<https://vimeo.com/rdcvirtual>) com os filmes disponíveis do autor. Trata-se de excelente iniciativa que disponibiliza filmes pouco vistos e de grande valor histórico, etnográfico e cinematográfico.

O início do século XX marcava os últimos suspiros de um parnasianismo e de um simbolismo bem menos revolucionário se comparado ao de outros países (cf. HELENA, 1989, p. 9). Tristão de Athayde afirma que o período que se estende do fim do simbolismo ao início do modernismo da década de 1920 seria um “período poético sem nome” (ATHAYDE apud BRITO, 1964, p.91), e relata os diversos “fins” ocorridos nas duas primeiras décadas do século XX, como o fim do naturalismo no romance (Aluísio Azevedo), o fim do ornamentalismo na prosa (Coelho Neto), o fim do parnasianismo na poesia (Bilac, Raimundo Correia, Alberto de Oliveira), fim do simbolismo (Cruz e Sousa, Alfonsus de Guimarães), fim da crítica racionalista (Sílvio Romero, José Veríssimo, Araripe Junior - “que foram por tanto tempo a consciência racionalizada de nossas letras” (BRITO, 1964, p. 136).

O pesquisador brasileiro Mário Silva Brito em sua obra historiográfica sobre o modernismo brasileiro, cita a euforia do novo século no Brasil, com o saneamento econômico, o saneamento público, a construção dos portos, cais, docas e edifícios. A ampliação da estrada de ferro, a penetração do sertão através das explorações do general Rondon e a criação do Serviço de Proteção aos Índios. Fábricas, usinas, e o desenvolvimento da agricultura e das lavouras de café, cacau e açúcar personificavam a euforia modernista da época. Realiza-se em 1910 a Primeira Exposição Nacional, que, segundo Brito, valeria como “um inventário de nossa capacidade de produzir e onde a indústria indígena, orgulhosa e faceira, apresenta os seus melhores resultados” (BRITO, 1964, p.23). Encontra-se em primeira fase a ideologia do progresso, da modernidade, e da afirmação da nacionalidade.

Nesse momento de afirmação uma nova geração se levanta e adota uma posição orgulhosa e isolacionista em relação ao meio cultural dominante. Apresentam-se, como afirma Brito, não como vítimas ou incompreendidos, mas como “bravos lutadores confiantes em si mesmos” (BRITO, 1964, p.136).

Essa nova geração teria em Oswald de Andrade (1890-1954) um de seus principais nomes. Em 1912 o poeta paulista regressa da Europa trazendo na bagagem o *Manifesto Futurista*, de autoria de Filippo Tommaso Marinetti, publicado em 20 de fevereiro de 1909, no jornal francês *Le Figaro*, no qual o italiano anunciava “a coragem, a audácia, a rebelião” como elementos essenciais da poesia futurista, e também a destruição de museus, bibliotecas, e “academias de toda a natureza” (MARINETTI, 1909). Apesar do *Manifesto Futurista* ter sido publicado no mesmo ano no Brasil nos jornais *A República*, do Rio Grande do Norte e o *Jornal de Notícias*, da Bahia, foi somente com o retorno de Oswald de Andrade que a expressão tornou-se conhecida quando, em artigo para o *Jornal do Comércio*, de São Paulo, Oswald refere à Mário de Andrade como “meu poeta futurista” (HELENA, 1989, p. 17). Para

além da cruzada contra o academicismo, e do compromisso da literatura com a nova civilização técnica, o Manifesto de Marinetti também afirmava coisas polêmicas como a glorificação da guerra, do militarismo e o patriotismo, expresso em algumas ideias reiteradas que constituem o núcleo temático do manifesto como a “higiene do mundo, que implicará a busca de definir uma identidade nacional, ainda que pela violência da guerra”; o antimuseu; a anticultura; a antilógica; o culto ao moderno; o princípio das “palavras em liberdade” e da “imaginação sem fios”. Através dessas ideias revela-se a oposição ao passado, às cidades mortas, a negação das ideias positivistas do século XIX, o culto da máquina (sempre antropomorfizada no Manifesto), a destruição da sintaxe juntamente com a valorização da escrita fora das redes “lógico-gramaticais”, ou seja, “a escrita baseada na associação livre de elementos” (HELENA, 1989, p.20). Segundo Gilberto Mendonça Teles, em *Vanguarda Europeia e Modernismo Brasileiro* (1972) a história do Futurismo pode ser dividida em três fases que focalizam aspectos distintos do manifesto: a primeira de 1905-1909 com a defesa do princípio do verso livre; a segunda de 1909-1914, com valorização da imagem sem fios e das “palavras em liberdade”; e a terceira, de 1919 em diante, com a fundação do fascismo e o Futurismo se transformando no porta-voz oficial do partido.

O Manifesto de Marinetti seria o primeiro de grande impacto de uma série de Manifestos de vanguarda que seriam lançados nas três primeiras décadas do século XX. Destacam-se os Manifestos Cubista³⁹, Modernista, Surrealista⁴⁰, Dadaísta⁴¹, Expressionista⁴²,

³⁹ Surge primeiramente na pintura. Por volta de 1909 já existe uma vanguarda pictórica conhecida pelo nome de Cubismo. Em 1913 aparecerá o manifesto síntese dessa tendência, publicado em Paris por Guillaume Apollinaire. “O que principalmente chamará a atenção neste manifesto, comparado ao das vanguardas futuristas italiana e russa, é o esforço de conjugar o intento de destruição a um outro, de construção, como se pode ver no fragmento a seguir transcrito. [...] Cubistas rejeitam a tridimensionalidade do renascimento e procuram um *novo modo de representar o mundo*. (HELENA, 1989, p. 29–30)

⁴⁰ O movimento surge entre 1922-1923 em torno da revista *Littérature* com André Breton, Phillipe Soupault, Louis Aragon, Max Ernst, Benjamin Peret, Robert Desnos, Antonin Artaud, entre outros. O primeiro manifesto lançado data de 1924. O segundo, de 1930. São longos ensaios críticos, diferindo dos outros manifesto de vanguarda que eram curtos e concisos. “O Surrealismo tem sido visto como caudatário de duas décadas de experimentalismo estético e de agressividade polêmica das vanguardas que o precederam. Mas o movimento pretende ir além disso, promovendo uma revolução no campo da linguagem enquanto tal, isto é, na capacidade de continuamente “dar forma a uma consciência sempre superada da realidade seja ela qual for” (HELENA, 1989, p. 38).

⁴¹ Fundado na suíça em 1916, é o movimento de vanguarda que apresenta o maior número de manifestos depois do Futurismo. A palavra de ordem é a destruição, e o caráter de improviso atribuído à arte dadaísta, sempre lúdica e reaproveitadora de materiais (é o ready-made) que, deslocados de seu contexto primitivo, mudam de função e efeito.

⁴² Nunca se organizaram num grupo único nem assim se autodenominaram. Pode-se dizer que houve uma década expressionista na literatura alemã (1910-1920) e que prolongou-se no teatro, cinema e dança pelos anos 1920.

etc. Esse movimento e essa série de manifestos⁴³ produzidos pelas “vanguardas históricas” simbolizam um período de crise pelo qual passava o mundo do início do século XX, e desencadeiam perspectivas que mobilizaram produtivamente o novo século. Como afirmou Mario da Silva Brito, trata-se de “uma época nova que espera também de uma arte nova, que exprima a saga desses tempos e do porvir” (BRITO, 1964, p. 24).

Ainda de acordo com Brito os modernos recusam ideologicamente e não se declaram inseridos na escola de Marinetti, havendo inclusive os que o combatiam, mas eram “todos considerados futuristas pelos inimigos das novas tendências”, sobre a qual aplicavam uma espécie de “etiqueta” futurista com sentido pejorativo significando “falta de equilíbrio” e “ligada à ideia de loucura, de patológico” (BRITO, 1964, p. 161-162). Tudo era futurismo e todos eram futuristas, bastava se afastar um milímetro dos padrões convencionais.

Em 1917 Anita Malfati, outra personagem fundamental para o Modernismo brasileiro, retorna de um período de estudos nos Estados Unidos onde encontrou artistas como Máximo Gorki e Marcel Duchamps. Em dezembro do mesmo ano, com o apoio de Di Cavalcanti, Malfati realizaria a primeira Exposição de Arte Moderna do país⁴⁴, expondo todo o trabalho desenvolvido em anos de experiência artística e humana na Alemanha⁴⁵ e nos Estados Unidos, com obras que apresentam traços do expressionismo e do cubismo. Segundo Brito, a inauguração da exposição foi um sucesso, e por lá passaram artistas, jornalistas e escritores, como informa a edição do *Jornal do Comércio* (Edição de S.Paulo), de 13.12.1917 (BRITO, 1964, p.43). Três nomes fundamentais da intelectualidade paulistana, que seriam responsáveis pela Semana de Arte Moderna cinco anos depois, frequentaram a exposição de Malfati: Oswald de Andrade, Tarsila do Amaral e Mário de Andrade. Este último aparece na lista de visitantes fornecidas diariamente à imprensa em pelo menos sete oportunidades, fora as que não assinou o livro de presença, como informa Brito (BRITO, 1964, p.55).

O escritor Monteiro Lobato (1882-1948) seria o responsável por uma virulenta crítica publicada uma semana depois, no dia 20 de dezembro de 1917, na edição da noite *d'O Estado de São Paulo*. No artigo Lobato afirma que “tôdas as artes são regidas por princípios imutáveis, leis fundamentais que não dependem do tempo nem da latitude”. E reafirma sua

⁴³ Os manifestos de vanguarda mais importantes do período podem ser consultados no apêndice desta tese.

⁴⁴ Há uma polêmica em torno da exposição de Lasar Segall, inaugurada no dia 02.03.1913 e encerrada no dia 05.04.1913 que viria a ser a verdadeira primeira exposição de arte moderna no Brasil. Sobre isso, Mário de Andrade reconhece que “Lasar segall está de posse duma data” e que “isso ninguém pode lhe tirar, ou quer”. Mas Mário afirma que é Anita e sua exposição quatro anos depois que têm posição legítima no despertar do movimento modernista, não tendo a exposição de Segall exercido nenhum papel na eclosão do movimento.

⁴⁵ Anita Malfati já havia realizado uma exposição em 1914, após retornar de um período na Escola de Belas Artes de Berlim, embora sem a definição de “arte moderna”.

intransigência para com os tipos de arte que surgiam nos grandes centros, desembarcando no Brasil logo em seguida: “Sejamos sinceros: futurismo, cubismo, impressionismo, e “tutti quanti” não passam de outros tantos ramos da arte caricatural”. E prossegue seu ataque até chegar à arte Moderna: “eis o escudo, a suprema justificação. Na poesia também surgem, às vezes, furúnculos desta ordem, provenientes da cegueira nata de certos poetas elegantes, apesar de gordos, e a justificativa é sempre a mesma: arte moderna” (LOBATO apud BRITO, 1964, p.46-47). O poeta elegante e gordo era, provavelmente, Oswald de Andrade.

A hostilidade de Lobato ao moderno é por seu lado uma manifestação de despeito que se evidenciará principalmente na sua crítica de arte baseada na concepção primária de uma pintura fotográfica, de uma escultura naturalística, o que se origina por certo da ingênua convicção num progresso contínuo, na superioridade de nossa civilização ocidental sobre as demais (MILLIET apud BRITO, 1964, p.50)

A crítica de Monteiro Lobato o coloca como um dos inimigos das novas tendências e ilustra o ambiente polarizado entre “futuristas” e “antifuturistas” das artes na época. Sempre avesso às inovações artísticas, a crítica de Lobato afeta Anita Malfati emocionalmente e economicamente, com a devolução de quadros já vendidos e uma certa aura de escândalo rodeando a exposição. Mas a agressividade de Lobato teria causado também efeito contrário, ajudando a consagrá-la e congregando em torno da pintora o grupo de “modernos” paulistanos. Brito é categórico ao afirmar o efeito reverso produzido pela crítica de Monteiro Lobato e sua importância para a reunião dos “modernos” paulistanos em torno da exposição de Anita e de um ideal de arte moderna (cf. Brito, p.52). Nomes como Oswald de Andrade, Di Cavalcanti, Mário de Andrade, Guilherme de Almeida, Agenor Barbosa, Ribeiro Couto, dentre outros dispõem-se imediatamente ao lado da artista marcando a exposição como a primeira etapa de uma arrancada inovadora nas artes, na música e nas letras.

Mais: à incompreensão histórica de Monteiro Lobato, que antecedeu Hitler ao rotular de teratológica a arte moderna, se deve o despertar da consciência antiacadêmica, a arregimentação de forças novas, o preparo do assalto que terminaria por determinar a derrocada dos bastiões tradicionalistas. (BRITO, 1964, p.53)

Independente das etiquetas com as quais Lobato e os contrários a qualquer inovação tentavam rotular o grupo de modernistas, é certo que o Movimento Futurista exerceu importante influência de ordem técnica na valorização do “versilibrismo” (verso-livre), da imaginação sem fios e das palavras em liberdade dos autores do movimento. Tal fato é admitido, com ressalvas, por Mário de Andrade, no *Prefácio Interessantíssimo* aos poemas de *Paulicéia Desvairada* (1921):

Não sou futurista (de Marinetti). Disse e repito-o. Tenho pontos de contacto com o futurismo. Oswald de Andrade, chamando-me futurista, errou. A culpa é minha.

Sabia da existência do artigo e deixei que saísse. Tal foi o escândalo, que desejei a morte do mundo. Era vaidoso. Quis sair da obscuridade. Hoje tenho orgulho. Não me pesaria reentrar na obscuridade. (HELENA, 1989, p. 21)

Somente em 1917 os dois Andrades, pilares do Modernismo brasileiro se encontram. Segundo Mario da Silva Brito, Oswald era repórter do *Jornal do Comércio*, e ficou empolgado com o discurso de Mário proferido em uma conferência patriótica no Conservatório Dramático e Musical. Para conseguir publicar o artigo, Oswald teria “brigado a tapa” com um colega de outro veículo, mas conseguia, no dia seguinte, publicar no “Jornal do Comércio” o discurso de Mário de Andrade na íntegra (BRITO, 1964, p. 73–75).

Antes, porém, que Oswald e Mário de Andrade afinassem seus interesses e propostas artísticas em uma direção convergente, outro fato ligado às artes plásticas também teria função centrípeta para os artistas que orbitavam àquela época sob o signo do vanguardismo. Dois anos após a exposição de Anita Malfatti, o escultor Victor Brecheret (1894-1955) retorna ao país após seis anos em Roma. Mário da Silva Brito aponta para a diferença de recepção que as esculturas de Brecheret colheram da crítica, inclusive de Monteiro Lobato (o mesmo que não soube aceitar a pintura de Malfatti), e, por conta disso, “os jovens vanguardistas de São Paulo o exaltam e cercam-no de aplausos, criam oportunidades para a expansão do seu nome, solicitam o interesse dos poderes públicos pela sua arte e chegam a obter-lhe, futuramente, a tutela e os favores do govêrno” (BRITO, 1964, p.115). Brito aponta que Brecheret representava “a primeira vitória da causa e do espírito modernistas” (*Idem*). No espaço de dois anos o movimento passou da pintura incompreendida e atacada de Anita Malfatti à recepção benevolente da escultura de Brecheret. Uma vitória importante que abriria a década mais produtiva e relevante do movimento modernista brasileiro.

Por volta de 1920 o consumo da palavra *futurismo* era grande em São Paulo e, no ano seguinte, os renovadores já aceitavam a classificação de futuristas e estão em plena polêmica e até em xingamentos. Fazem mais: “passam a impor a palavra, dividem o terreno entre os que os acompanham e os que os combatem. Agora somente há futuristas e antifuturistas” (BRITO, 1964, p.132). Estão em conflito o velho e o novo, “a defesa dos anseios dos tempos novos, e, do outro, os conservadores, os saudosistas de uma época ultrapassada. À inércia opõe-se o dinamismo, ao passado o porvir, à tradição a renovação (ou talvez a revolução), ao ontem o hoje. É, numa palavra, a ruptura”, afirma Brito (1964, p.136). Essa polarização, no entanto, é enganosa, na medida em que sob o manto modernista já se denunciavam múltiplas tendências e divergências que, anos mais tarde, com a sua consolidação, seria o catalisador de rupturas dentro do próprio movimento e levaria ao seu fim enquanto tal. Mas em 1920, às

vésperas do centenário da independência, havia uma espécie de reminiscência do mesmo sentimento que “no século anterior, gerara o romantismo e levava os nacionais a uma atitude antiportuguesa, jacobina até” (BRITO, 1964, p.138). Mais uma vez recorremos a Mario da Silva Brito, que ilustra bem o espírito da época:

Nessa hora cinzenta, de transição, aguarda-se um surto novo, definido. Espera-se enfim, qualquer coisa que ainda não se sabe o que seja. Mas está claro que o que existe não satisfaz e já parece superado. Há uma nova linha a seguir, um novo rumo a descortinar. Mas por enquanto são indecisões e rateios. Por enquanto são o simbolismo e o parnasianismo desmanchando-se. (BRITO, 1964, p.89)

Nos dias 13, 15 e 17 de fevereiro de 1922 realizam-se no Teatro Municipal de São Paulo os eventos da Semana de Arte Moderna, primeira manifestação de impacto geral do modernismo brasileiro. O Movimento deslocava-se do eixo representado por Anita Malfatti e Victor Bracheret nas artes plásticas para o polo representado por Heitor Villa-Lobos, na música, Mário de Andrade e Oswald de Andrade, nas letras. De acordo com Mário de Andrade, a Semana de Arte Moderna ecoou na imprensa e abriu caminho para a difusão dos três princípios fundamentais do modernismo brasileiro: “o direito permanente à pesquisa estética; a atualização da inteligência artística brasileira; e a estabilização de uma consciência criadora nacional” (ANDRADE, 1942, p. 45). Ainda de acordo com Mário, “o movimento modernista “foi uma ruptura, foi um abandono de princípios e técnicas consequentes, foi uma revolta contra o que era a Inteligência nacional” (ANDRADE, 1942, p.25). Numa história política e literária marcada pela construção ao avesso, como apontado por Tristão de Athayde, o modernismo brasileiro configurava-se a primeira grande ruptura no âmbito estético.

As exposições de Anita Malfatti e as obras de Victor Brecheret seriam o estopim de um processo que se fortaleceria após a Semana, através dos manifestos, revistas e obras que lhe deram segmento (HELENA, 1989, p. 50). Uma breve análise da quantidade, qualidade e relevância das publicações ocorridas entre 1922 e 1929 demonstra o solo fértil no qual aconteciam os debates entre a intelectualidade brasileira do período, especialmente no eixo SP-RJ-BH, mas também na Bahia, em Fortaleza e em Porto Alegre. Vejamos, por ordem cronológica, as principais revistas e seus editores:

1) Klaxon (SP, 1922 - maio 1922 - jan 1923): Oswald de Andrade, Menotti Del Pichia, Guilherme de Almeida, Mario de Andrade, Manuel Bandeira.

2) Estética (RJ, 1924 - set 1924 - março 1925): Prudente de Moraes Neto e Sergio Buarque de Holanda, Mario de Andrade, Manuel Bandeira e Carlos Drummond de Andrade.

- 3) A Revista (BH, 1925 - jul 1925 - jan1926): Carlos Drummond de Andrade e Martins de Almeida
- 4) Revista do Brasil (SP, 1925)
- 5) Terra Roxa e Outras terras (SP, 1926)
- 6) Festa (RJ, 1927)
- 7) Verde (Cataguases, 1927 - set 1927 - jan 1928 / maio 1929 – 2ª. fase)
- 8) Revista de Antropofagia (SP, 1928 - maio 1928-fev 1929 1ª. dentição / março-ago 1929 2ª. dentição)
- 9) Arco e Flecha (Bahia, 1928)
- 10) Maracajá (Fortaleza, 1929)
- 11) Madrugada (Porto Alegre, 1929)

A pesquisadora Lúcia Helena (re) agrupa os textos da fase heróica - a década de 1920 - do modernismo brasileiro em torno de quatro núcleos⁴⁶: Deflagradores, Primitivistas, Interiorizadores, Particularizadores, compreendendo os textos selecionados enquanto “manifestos” de vanguarda da época.

Os deflagradores tem como principais textos a conferência de abertura da Semana de Arte Moderna, proferida por Graça Aranha; e o editorial do primeiro número da revista Klaxon, atribuído à Mario de Andrade.

Dentre suas principais características destacam-se: (1) A modernidade como tarefa coletiva a ser ainda construída; (2) a consciência menos absoluta e mais objetiva, cujos princípios norteadores são o atual e a correlação entre nacional e internacional; a lição do cinema como a criação artística mais representativa; a autonomia em relação ao futurismo; (3) Não traz receitas ou soluções, mas indica uma procura, uma busca; (4) Objetiva construir o presente artístico baseado na alegria.

Os primitivistas concentram o maior número de obras, manifestos e revistas da fase “heroica”, na década de 1920, focado especialmente nas relação entre modernidade e nacionalidade. O Manifesto Pau-brasil tinha entre seus principais objetivos a (1) valorização dos estados brutos da cultura coletiva; (2) a decomposição irônico-paródica dos suportes intelectuais da cultura brasileira; (3) a conciliação da floresta e da escola, ou seja, o

⁴⁶ Jorge Schwartz ao apontar os manifestos e textos críticos das vanguardas latino-americanas inclui os textos “Prefácio Interessantíssimo” e “A Escrava que não é Isaura”, de Mário de Andrade, na lista de Manifestos. Inclui também o editorial de Carlos Drummond de Andrade publicado no primeiro número de A Revista, intitulado “Para os Céticos”. Além de outros textos publicados em Leite Crioulo e um último manifesto de Oswald intitulado Ordem e Progresso, publicado no primeiro número de *O Homem do Povo*, em 27/03/1931.

entrelaçamento de uma cultura nativa com uma atitude intelectualizada. O Manifesto Regionalista, escrito mas não lançado por Gilberto Freyre, influenciou a criação do *Centro Regionalista do Nordeste*, em Recife (1924). A estes se somam o editorial do segundo número de *A Revista* (BH); o editorial do número 1 da revista *Terra Roxa*, o Manifesto Antropófago e o Nhengaçu verde-amarelo.

Os interiorizadores apresentaram-se a partir da Carta-manifesto de Joaquim Inojosa aos diretores da revista *Era Nova*, de João Pessoa, no dia 05 de julho de 1924; e do Manifesto do grupo *Verde*, lançado no terceiro número da revista de mesmo nome, em novembro de 1927.

Os particularizadores publicaram o Poema-Manifesto como editorial no primeiro número da revista *Festa* (RJ, 1927), de autoria de Tasso da Silveira sob o lema: “A arte é sempre a primeira que fala para anunciar o que virá”; e o Manifesto assinado por Guilherme César e Achilles Vivacqua, no primeiro número do jornal *Leite Criôlo* (BH), em 13 de maio de 1929.

Para Helena, a revista *Verde*, de Cataguases, teve papel relevante no contexto da época, tendo sido um elo entre o Manifesto Pau-brasil e a Revista de Antropofagia (HELENA, 1989 p.58), ambos contidos no núcleo “primitivista”, sendo este último uma espécie de “termômetro do impasse a que tinham chegado os modernistas em face de seu projeto-piloto: como enlaçar o “direito permanente à pesquisa estética” com o peso da tradição?” (HELENA, 1989, p. 63).

Qualquer divisão de um período intenso como esse em grupos e datas estanques é obviamente problemática quando analisada em suas particularidades. Mas em uma abordagem geral oferecem um quadro das vertentes, divergências e debates que se travavam sob o signo do modernismo vanguardista da época cujo valor histórico é inegável. De acordo com Lúcia Helena, os programas das vanguardas muniam-se de destrutividade em sua sistemática agressão à velha ordem de valores estéticos e culturais. São “o sintoma de um mundo em crise” (HELENA, 1989, p. 39-40). Dentre todas as correntes do modernismo brasileiro listadas acima, a que mais nos interessa é o movimento primitivista, cujo centro de convergência seria ocupado pelo polo das letras e pelos dois “Andrades” do movimento.

Em obra que analisa as influências e diálogos entre as literaturas “Luso-Afro-Brasileira”, o pesquisador português Salvato Trigo afirma que a vertente “primitivista” da Semana de Arte Moderna afirmava-se como a mais indicada para abrigar o Brasil, para atualizar as letras nacionais. Para Trigo, era preciso importar ideias nascidas em centros culturais mais avançados, sem que isso implicasse, no entanto, na renegação do sentimento

brasileiro, afinal, o que se aspirava era tão somente à aplicação de novos processos artísticos às inspirações autóctones, e, concomitantemente, a colocação do país, então sob notável influxo do progresso, nas coordenadas estéticas já abertas pela nova era. O Brasil pré-modernista avançava materialmente, aproveitava-se dos benefícios da civilização, mas, no plano cultural, não renunciava ao passado. Estava preso aos mitos do bem dizer, do arduamente composto, das dificuldades formais (BRITO, 1964, p. 28–29). Para Lúcia Helena, essas investidas iconoclastas do período modernista se voltavam contra a tradição literária ao mesmo tempo em que apresentavam um culto firme de origens marcadas pela formação das utopias matriarcais, na valorização do folclore estrito senso e na correlação entre nacionalismo e universalismo. *Macunaíma*, que analisaremos mais adiante, seria um exemplo de valorização do folclore em suas diversas expressões.

3.1.3 Influência da literatura brasileira na modernização da literatura angolana

As relações entre Brasil, Portugal e Angola, vistas no capítulo anterior, adquirem no século XX uma diferença de método entre os chamados movimentos de modernização e a vanguarda das literaturas desses territórios. Para Salvato Trigo o ponto de convergência entre esses movimentos das chamadas literaturas “Luso-Afro-Brasileiras”, na expressão do autor, é, como já vimos, uma investida iconoclasta contra os respectivos códigos estéticos tradicionais, um movimento de ruptura radical. Para o autor português, no entanto, esses movimentos constituem-se de diferenças fundamentais: enquanto o 1º Modernismo português (o de Fernando Pessoa, Mário Sá Carneiro e Almada Negreiros, entre outros) tinha por objetivo romper com a “lusitanidade” isolante “e partir para novos horizontes estéticos, que garantissem o cosmopolitismo e o europeísmo” da literatura portuguesa, o Modernismo Brasileiro e os movimentos de autenticidade africanos buscavam o caminho inverso, ou seja, a “brasilidade” e a “africanidade”, enquanto “momentos de particularização, de interiorização, de exclusão parcial do cosmopolitismo, para se possibilitar a emergência das raízes que serviram de matriz à alma culturalmente mestiça das gerações desassossegadas saídas da colonização portuguesa” (TRIGO, 1986, p. 35–36). Em outras palavras, o modernismo português se caracterizava por um apagamento da tradição, enquanto Brasil e África buscavam-na. Portanto, o modernismo estético teve em Portugal e nas áreas de expressão

portuguesa diferentes motivações, apesar de alicerçar-se numa base comum - a revolução, afirma Trigo.

Podemos avançar a tese de Trigo na direção da percepção do que os movimentos de Brasil e África em língua portuguesa têm de particular em relação ao outro. Trigo preocupa-se em perceber o que Portugal tinha de particular em relação ao Brasil e aos territórios africanos, e é bem sucedido nisso. Nos preocupamos aqui em apontar o que essas expressões têm de diferentes, suas particularidades, e a influência que um (o modernismo brasileiro) teve sobre o outro (o movimento de modernização angolano). Se é certo que o modernismo brasileiro propunha apartar a influência portuguesa sobre as letras, incidindo em uma ruptura com as formas tradicionais de expressão, a afirmação de que os movimentos de vanguarda brasileiro e africano procuravam uma tradição “autóctone”, verdadeira em alguma medida para com os ideais desenvolvidos em território angolano / africano, é particularmente redutor quando se trata de analisar as propostas do movimento modernista brasileiro, especialmente na obra e na figura de Oswald de Andrade e Mário de Andrade que, para além disso, também pregavam a inovação, a modernização, e a libertação dos cânones acadêmicos. A vertente primitivista do modernismo brasileiro encontra-se em um caminho intervalar entre o modernismo português, que procurava afastar-se da *tradio*, e os movimentos de modernização das letras em Angola, que procurava pensar e construir a sua *tradio*.

Mais do que isso, não é possível enquadrá-los - o modernismo brasileiro e os movimentos de autenticidade dos territórios africanos de língua portuguesa - em uma mesma definição sem levar em conta as inúmeras diferenças que os permeiam. Uma diferença crucial entre os movimentos está na motivação inicial com o qual são concebidos e, posteriormente, o caminho que lhes é traçado entre suas interfaces artístico-políticas e, inversamente, político-artísticas.

A busca por uma tradição nativa no Brasil e nos territórios africanos atingia em cheio o velho Portugal, catalisador do que se devia superar em termos culturais, aponta Trigo. No Brasil, esse movimento desembocaria, como o romantismo de José de Alencar e Gonçalves de Magalhães, no indianismo, e também no “verde-amarelismo”. Também os jovens modernistas fariam da inspiração folclórica o elemento essencial da brasilidade estética. Neste momento são recuperados e lidos textos de etnógrafos e etnólogos que muito ajudariam as pesquisas desses autores. Para Afonso Arinos de Melo Franco, segundo Salvato Trigo,

Só uma coisa sobrenada no cataclismo; só uma arte desafia os iconoclastas, só um tesouro não teme o saque: - o fundo de tradições, de ideal, de poesia, que são a alma de uma raça e o documento único de sua identidade entre os seus companheiros de planeta. A desventura alheia nos aconchega uns aos outros. Aproveitemos desse momento para nos conhecermos. Durante um século estivemos a olhar para fora,

para o estrangeiro: olhemos agora para nós mesmos. (ARINOS apud TRIGO, 1986, p.37)

No propósito de “olhar para nós mesmos” alardeado por Afonso Arinos inseria-se também a “deformação” do idioma português, a tentativa de sistematizar uma língua própria, repleta de regionalismos, com uma “dicção nacional”, apartando a influência portuguesa e rompendo com as formas tradicionais de expressão das letras.

A obra de Mário de Andrade é singular nesse propósito. Para o poeta e crítico literário português José Osório de Oliveira (1900-1964), “Macunaíma: o herói sem nenhum caráter” foi o mais completo e importante resultado da inspiração folclórica produzido pelo modernismo brasileiro, com sua prosa repleta de particularidades linguísticas regionais. A obra de Mário, afirma Osório, constitui-se em um livro que “pelo próprio estilo, pretende ser uma rapsódia do falar brasileiro, e que, pela matéria que contém, é uma antologia do folclore variado e heterogêneo do imenso Brasil”. Salvato Trigo completa afirmando que “Macunaíma” pretende, pois, mostrar de algum modo, o caminho possível para a Literatura Brasileira, enquanto, conscientemente, realiza a unidade da escrita a partir da heterogeneidade dos elementos culturais e linguísticos que a suportam” (TRIGO, 1986, p.38). Mário da Silva Brito afirma ainda que, para além de razões estéticas ou de mera doutrina literária inerentes ao movimento modernista, a “deformação” do idioma decorria também de motivos políticos e sociais, sendo a diferenciação do idioma português para o brasileiro “uma forma de contribuição à política antilusitana do tempo” (BRITO, 1964, p. 140).

Escrito e publicado no limiar das décadas de 1920 e 1930, *Macunaíma* e o *Manifesto Antropófago*, juntamente com a *Revista de Antropofagia*, são os pontos de maior altitude alcançado pelo Movimento Modernista, e marcam também o início do acirramento das divergências entre as vertentes no seio do movimento modernista. Por ora, interessa-nos evidenciar o signo sob o qual os anos 1930 se constitui.

A proposta de valorização do folclore e “nacionalização” do idioma e das letras brasileiras apontava para a (re)descoberta do papel do indígena (algo que havia sido elaborado pelo romantismo) e, mais contundente, do papel do negro na formação da alma e do caráter brasileiros. Arte e literatura deviam enveredar pela rota bandeirante, aponta Salvato Trigo, percebendo semelhanças do movimento que se configurava no início dos anos 1930 com a tradição inaugurada “dum modo particularmente feliz por Euclides da Cunha com *Os Sertões*” (TRIGO, 1986, p. 39). A “nacionalização” da literatura brasileira exigia, novamente, a sua regionalização, tal qual já havia realizado não apenas Euclides da Cunha, mas também José de Alencar e sua regionalização do Brasil. Agora sobre novas bases, menos românticas, o sertão

e o sertanejo são demonstrados como substancialmente diferentes de região para região. Trigo afirma que a vertente mais rica e importante saída do Movimento Modernista na década de 1930 é o romance regionalista, que será, nas palavras do autor, “o mais citador fator extrínseco das consciências literárias da África de expressão portuguesa”, cujos nomes de Jorge de Lima, Carlos Drummond de Andrade, Manuel Bandeira, Ribeiro Couto e João Guimarães Rosa figuram como expoentes dessa relação. À Guimarães Rosa Trigo confere o título de “prosa poética mais original que o Brasil conheceu até hoje”.

A lista poderia, efectivamente ser alargada, mas os nomes citados empareilhando com José Lins do Rego, Armando Fontes, Graciliano Ramos e Jorge Amado são os bastantes para falarmos de influências directas da literatura brasileira no emergir das literaturas nacionais na África colonizada por Portugal. (TRIGO, 1986, p.39)

Para além das influências dos autores brasileiros citados por Trigo, a definição de Mário de Andrade para o modernismo brasileiro como “direito permanente à pesquisa estética, atualização da inteligência artística brasileira e estabilização de uma consciência criadora nacional” inseria-se plenamente nas diretrizes nas quais os intelectuais africanos buscavam a construção de uma identidade própria.

Nas primeiras décadas do século XX, em Angola, destacaram-se escritores isolados, como é o caso de Assis Junior (1867-1960), que publicou um dicionário Kimbundu-Português e um romance de grande importância, intitulado *O Segredo da Morta* (1929). Assis Junior é um dos importantes autores de um nativismo angolano da primeira metade do século XX. Mas será apenas com o fim da Segunda Guerra e a reconfiguração das relações entre os territórios africanos e as potências europeias que Angola sentirá novamente o fervor de um movimento literário (o primeiro havia sido nos finais do século XIX), com grande número de autores em torno de um tema, uma proposta, um objetivo. Acerca desse movimento e de sua opção por um sentimento nativista, distinto daquele ao qual refere o romantismo brasileiro, a pesquisadora brasileira Rita Chaves, aponta em *Angola e Moçambique: experiência colonial e territórios literários* (2005) que o regresso no tempo seria também um modo de apostar numa identidade tecida na diferença. Para Rita Chaves, parecia produtiva nos anos 1940

a noção de unidade subjacente a essa ideia de passado, tal como no Brasil a literatura romântica do século XIX procurara fazer do índio, enquanto habitante da era pré-colombiana, um dos símbolos da identidade brasileira. Num universo tencionado pela ocorrência de tantas rupturas, o apego a certas marcas da tradição se ergue como um gesto de defesa da identidade possível. (CHAVES, 2005, p. 48)

Não é de estranhar, como bem apontou Salvato Trigo, que a literatura brasileira modernista produzida no decorrer da década de 1930, no refluxo do movimento iniciado na década anterior, se tornasse o modelo de referência extrínseca mais importante para os

intelectuais que se formavam naquele período. Ao analisar as relações de influências literária entre Brasil e a África de língua portuguesa não interessa recuar aquém do séc. XIX por dois motivos: (1) o Brasil que atraiu a intelectualidade angolana foi o Brasil abolicionista que saiu do grito de Ipiranga de 1822, quando o país passa a ser olhado como um exemplo. Antes desse período há relatos de uma relação episódica de Gregório de Matos com Angola, mas o Brasil escravocrata não era um “exemplo apetecível para os poucos africanos culturalmente esclarecidos”. E (2) as literaturas africanas em língua portuguesa só começam a dar os primeiros passos a partir da segunda metade do século XIX (TRIGO, 1986, p. 41), como observamos com Alfredo Troni, Cordeiro da Matta e Maia Ferreira no capítulo anterior.

Trigo está correto, no entanto, quando afirma que embora não se devam ignorar as relações travadas até a Semana de Arte Moderna e no seio do movimento modernista brasileiro nos anos 1920, estas não tiveram um papel decisivo para a conscientização literária dos colonizados africanos. Seria a partir desse momento que os intelectuais africanos procurariam no Brasil o maior número de referências para erigir os seus monumentos literários próprios. É a partir do Regionalismo brasileiro, movimento surgido na esteira do Modernismo na década de 1930, projetado mais como continuidade do que como ruptura, que a influência da literatura brasileira sobre os autores africanos que questionavam o colonialismo nesses territórios em meados do século XX terá uma função decisiva. As obras de Graciliano Ramos (1892-1953), Guimarães Rosa (1908-1967), Jorge Amado (1912-2001), João Cabral de Melo Neto (1920-1999), dentre outros, influenciaram decisivamente os autores angolanos. Trigo afirma que essa procura resultava duma necessidade interior de afirmação de identidade cultural, que as circunstâncias atrás mencionadas forçaram a manifestar-se, no início dos anos 40. A excelente geração de autores do romance regionalista brasileiro desembarcava com mais força em solo africano e servia inteiramente aos objetivos políticos dos intelectuais africanos à época, afirma Trigo. O poeta Maurício de Almeida Gomes (1920-2012), um dos pioneiros da poesia moderna angolana, é um exemplo dessa relação. O autor participou da *Antologia de Novos Poetas Angolanos*, de 1950, e contribuiu nos periódicos *Mensagem*, *Cultura I* e *Cultura II*. Em seu poema “Estrela Pequeninha” o autor explicita a relação com o Brasil:

Ora escutai, meus irmãos:
 Aquele sol no poente,
 Vermelho como uma brasa
 Não é o Sol somente. Não!
 É coágulo de sangue
 Vestido por angolanos
 Que fizeram o Brasil!
 (GIOVETH; SANTOS, 2005, p.292)

E no poema “Exortação” expande essa relação para os autores brasileiros:

Ribeiro Couto e Manuel Bandeira,
poetas do Brasil,
do Brasil, nosso irmão,
disseram :
- É preciso criar a poesia brasileira,
De versos quentes, fortes, como o Brasil,
sem macaquear a literatura lusíada
(GIOVETH; SANTOS, 2005, p.283)

Ao citar Ribeiro Couto e Manuel Bandeira - este último interlocutor de primeira hora do modernista Mário de Andrade - Maurício de Almeida Gomes aponta as importantes ligações de influência entre os autores brasileiros e angolanos no período, e a repercussão do Modernismo brasileiro nesse primeiro momento da poesia produzida em Angola. Os angolanos passam a ver de forma mais nítida o Brasil, e a irmanarem-se de seus autores - o “nosso irmão” - que criavam uma poesia que não macaqueava a literatura lusíada.

Recorremos ao crítico angolano Costa Andrade (1928-1990), que evidencia com todas as letras as relações entre autores brasileiros e africanos e a maneira como o poder colonial do Estado Novo Português encarava essa relação. Para Costa Andrade, os elos entre a “nossa literatura” e a dos “amigos brasileiros” são muito fortes, com experiências semelhantes e influências simultâneas.

É fácil, ao observador corrente, encontrar Jorge Amado e os seus capitães de areia nos nossos melhores escritores. Drummond de Andrade, Graciliano, Jorge de Lima, Cruz e Sousa, Mário de Andrade e Solano Trindade, Guimarães Rosa, têm uma presença grata e amiga, uma presença de mestres das novas gerações de escritores angolanos. E por isso mesmo, pelo impacto que tem junto do nosso povo, são vetados pelos colonialistas. Eles estão presentes, porém, nas preocupações literárias dos que lutam pela liberdade. (ANDRADE, 1980, p.26)

Mais uma vez notamos a recorrência dos nomes de Carlos Drummond de Andrade, Graciliano Ramos, Jorge de Lima, Mário de Andrade e Guimarães Rosa como “mestres da nova geração de autores angolanos”. Obviamente que qualquer produto cultural que fosse utilizado como ferramenta discursiva de apoio aos objetivos políticos reivindicados pelos intelectuais angolanos (e africanos) seria rechaçado pelo poder colonial. Os autores brasileiros e suas obras continuavam, no entanto, desembarcando em solo africano. Por vezes, de maneira clandestina.

Em palestra em homenagem ao autor brasileiro Jorge Amado, proferida em São Paulo, no dia 25 de março de 2004, o autor moçambicano Mia Couto nos fornece outro momento de reconhecimento da influência dos autores brasileiros sobre os autores africanos. Para Mia Couto, Jorge Amado foi o escritor que maior influência teve - dentre todos de diversas

nacionalidades distintas - na gênese da literatura dos países africanos de língua oficial portuguesa. Apesar da importância dos demais autores, a afirmação do autor moçambicano não é inverídica. Mia Couto relata o “impacto extraordinário” da chegada nas décadas de 50, 60 e 70 dos livros de Jorge Amado, Manuel Bandeira, Lins do Rego, Jorge de Lima, Érico Veríssimo, Rachel de Queiroz, Carlos Drummond de Andrade, João Cabral de Melo Neto e muitos outros no imaginário coletivo dos autores africanos. Enquanto Graciliano Ramos “revelava o osso e a pedra da nação brasileira”, Jorge Amado “exaltava a carne e a festa desse mesmo Brasil”, afirma. Nas belas palavras de Mia Couto

Jorge não escrevia livros, ele escrevia um país. E não era um autor que nos chegava. Era um Brasil todo inteiro que regressava à África. Havia pois uma outra nação que era longínqua mas não nos era exterior. E nós precisávamos desse Brasil como quem carece de um sonho que nunca antes soubéramos ter. (COUTO, 2008)

Mia Couto afirma que a recepção e o impacto extraordinário causado pela chegada da literatura brasileira (e Jorge Amado em especial) estava centrado em um tripé que consistia na (1) qualidade literária da escrita de Jorge Amado; (2) na chegada de “um Brasil todo inteiro que regressava à África e; (3) pela questão linguística, ou seja, na possibilidade de revelação de um outro lado da língua portuguesa na outra margem do Atlântico.

Na altura, nós carecíamos de um português sem Portugal, de um idioma que, sendo do Outro, nos ajudasse a encontrar uma identidade própria. Até se dar o encontro com o português brasileiro, nós falávamos uma língua que não nos falava. E ter uma língua assim, apenas por metade, é um outro modo de viver calado. Jorge Amado e os brasileiros nos devolviam a fala, num outro português, mais açucarado, mais dançável, mais a jeito de ser nosso. (COUTO, 2008)

Vislumbra-se na fala de Mia Couto um desejo de Brasil como inspiração, mas não como imitação. Os autores africanos deviam compreender com os autores brasileiros a capacidade de subversão da língua do colonizador através de uma produção literária que não imitasse a literatura portuguesa, e assim o fizesse através da inclusão de elementos próprios nessa literatura. Os autores africanos iam ao Brasil dos autores brasileiros para vislumbrarem a possibilidade de um encontro consigo mesmos. Uma transcendência cujo objetivo final é o retorno a si mesmo. E poucos lugares apresentavam terreno tão fértil para esta autotranscendência do que o Brasil repleto de negros, falante da mesma língua, e cujos movimentos culturais foram tão significativos nas primeiras décadas do século XX.

O fim da Segunda Guerra intensifica os processos de independência iniciando processos culturais e políticos nos territórios africanos. Na segunda metade da década de 1940 eclode o Movimento dos Novos Intelectuais de Angola (MNIA), a partir da Associação dos Naturais de Angola (ANANGOLA), em referência aos “primeiros” Intelectuais de Angola,

surgidos com o “Jornalismo Livre” da década de 1880 e, principalmente, com o grupo de intelectuais do início do século XX, cujos lançamentos de *Voz de Angola Clamando no Deserto* e dos periódicos *Luz e Crença* e *O Angolense*, representam marcos importantes. A Casa dos Estudantes do Império (CEI), com sede em Lisboa emitia o boletim *Mensagem*, em cuja redação já se evidenciavam os jovens angolanos Agostinho Neto, Mário Pinto de Andrade e Lúcio Lara. Segundo o historiador Alberto Oliveira Pinto, todos os dirigentes da CEI militavam na oposição ao regime de Salazar, “apoando a malograda candidatura à presidência da República do agora general Norton de Matos” (PINTO, 2015, p. 679). De acordo com Oliveira Pinto, o acrônimo ANANGOLA, sigla da Associação, legalizada em 1930 ao mesmo tempo que a Liga Nacional Africana - de influência pan-africanista, também podia ser interpretado em Kimbundu, *Ana a Ngola*, isto é, “Os Filhos de Angola”. Os ideais do Movimento eram expressos e sintetizados em um lema: “Vamos descobrir Angola!”. Iniciam-se atividades culturais de diversos tipos (concursos literários, lançamento de jornais e revistas, fundação de cineclubes, etc.) com a finalidade de aglutinar pessoas e mobilizar as discussões sobre a situação colonial, “alimentando a consciência da necessidade de pôr fim à ordem em vigor”, como informa a professora brasileira Rita Chaves (CHAVES, 2005, p. 20). O Movimento sacode a vida cultural em Luanda na metade do século passado. Os ideais do Movimento tem no movimento da *Negritude*⁴⁷ sua principal referência. Criado em 1935, no número 3 da revista *L'étudiant noir* pelo poeta martiniquense Aimé Césaire e o senegalês Leopold Senghor, o conceito da *Negritude* indica que todos os africanos e todos os povos de ascendência africana tinham um patrimônio cultural comum. Os escritores ligados a esse movimento esforçavam-se para restabelecer os laços entre diversos componentes do mundo negro, dentro e fora do continente africano.

Em julho de 1951 o boletim *Mensagem* da CEI é transformado em revista homônima. É tão intensa a força dessa voz emergente, afirma Laura Padilha, que “a revista *Mensagem* (Luanda, 1951), marco da modernidade literária angolana, subintitula-se “A voz dos naturais de Angola” (PADILHA, 1995, p. 2). A publicação de *Mensagem* constituiu uma viragem decisiva no projeto nacionalista angolano e marca o início de uma intensa produção literária divulgada através de boletins periódicos produzidos pela CEI ou pelo CEA (Centro de Estudos Africanos). O historiador Antonio Oliveira Pinto aponta três caminhos comuns adotados pelos poetas do período na busca pela “angolanidade”:

⁴⁷ O termo *negritude* aparece pela primeira vez escrito por Aimé Césaire, em 1938, no seu livro de poemas *Cahier d'un retour au pays natal*, e está intimamente associado ao trabalho reivindicativo de um grupo de estudantes africanos em Paris, nos princípios da década de 1930, de que se destacam como principais responsáveis e dinamizadores Léopold Sédar Senghor (1906), Aimé Césaire (1913) e Leon Damas (1912).

- 1) a memória da infância, indispensável a qualquer formação identitária.
- 2) a *Negritude*, evocação do homem negro vítima da opressão escravagista e colonialista, mas vigorosamente transposta para o caso angolano
- 3) a denúncia dos fenómenos específicos do facto colonial português em Angola: a expropriação do património dos “assimilados”, burguesia letrada urbana, e a imposição do trabalho forçado aos “indígenas” (PINTO, 2015, p. 680).

Apontamos ainda, de forma complementar, que além dos conceitos e ideias da *Negritude*, esses intelectuais tinham uma base cultural assentada nos pilares da valorização de uma primeira consciência nativa (nativismo), da união política (pan-africanismo) e do afinamento ideológico (*Negritude*), juntamente com o aspecto linguístico e temático que a literatura brasileira disponibilizava. O surgimento desses movimentos, entre o fim do século XIX (nativismo) e a primeira metade do século XX (pan-africanismo e negritude), foi fundamental para a disseminação de ideias e estruturação das diversas lutas anticoloniais que aconteceram em várias das colónias europeias em África. O nativismo seria o responsável pela consciência de uma cultura anterior a do colonizador, cujo resultado mais visível em Angola é a elaboração do dicionário kimbundo-português, por António de Assis Júnior. O pan-africanismo propunha a unidade africana e o estreitamento dos laços entre os povos do continente. o conceito de negritude¹ indica que todos os africanos e todos os povos de ascendência africana tinham um património cultural comum, e os escritores ligados a esse movimento esforçaram-se para restabelecer os laços entre diversos componentes do mundo negro. Para Mazrui, “o conceito/movimento de negritude seria uma variante cultural do pan-africanismo enquanto consciência coletiva dos negros” (MAZRUI, 1935, p.901, vol. VIII).

A revista *Mensagem* é publicada até o ano de 1953, e em 1957 lança-se outro periódico denominado *Cultura*. Esse periódico será publicado até o ano de 1961, quando intensifica-se a repressão ao discurso que reivindicava a autonomia política. Nesse mesmo ano Agostinho Neto e outros militantes do MPLA seriam presos e o partido lançado na clandestinidade. Nos anos seguintes, Henrique Abranches e Luandino Vieira, dentre outros, foram presos e enviados para fora do território angolano. Quando Luandino Vieira foi condenado a quatorze anos de prisão no Campo de Concentração do Tarrafal, em 1964, fez passar para além das grades uma carta em que pedia para que enviassem o manuscrito que havia redigido para Jorge Amado, “para ver se ele consegue publicar lá no Brasil” (COUTO, 2008). Esse episódio ilustra as relações desenvolvidas entre os escritores, e aponta para as condições sob as quais estavam sujeitos os autores angolanos do período, e a forma como a questão política, apesar de imbricada na questão artística, se torna proeminente. António

Jacinto, um dos principais nomes do movimento, em entrevista ao estudioso francês Michel Laban, esclarece:

Porque o movimento literário dos inícios dos anos 50 já descambava para isso: já eram mais posições políticas do que verdadeiramente literárias. Até porque na altura, eu e outros nos considerávamos escritores muito medíocres, poetas medíocres, mesmo, principiantes... O que era preciso era dar uma mensagem política. Os meios? O que era acessível era a poesia: então, pois, seria a poesia. Se houvesse outra possibilidade, seria outra. [...] Através do conto, da poesia, a preocupação era de ordem política. (LABAN apud CHAVES, 2005, p.26)

Embora paralelas, a luta pela autonomia política ganha relevo sobre a luta pela autonomia literária. Daí reside, segundo a professora Anita Martins, a relevância das propostas do nosso Modernismo e, especialmente, da chamada literatura “regionalista”, com sua forte opção pelos excluídos, como modelos dinamizadores das transformações que se buscavam no momento da afirmação das identidades nacionais” (MARTINS, 2011 p.75), como demonstrado anteriormente.

Para além de Viriato da Cruz e Agostinho Neto, um outro nome ganhava notoriedade como representante do MNIA nas décadas de 1950 e 1960: o do escritor angolano Mário Pinto de Andrade. Em 1951, Pinto de Andrade fundara o CEA - Centro de Estudos Africanos; em 1953 organizou juntamente com Francisco José Tenreiro o *Caderno de Poesia Negra de Expressão Portuguesa*, com poemas de Agostinho Neto, Alda do Espírito Santo, António Jacinto, Noémia Sousa e Viriato da Cruz. Mário Pinto de Andrade redige o texto de apresentação e Francisco José Tenreiro a nota final. Em 1954 iria para Paris onde um ano depois se tornaria redator da revista *Preséance Africaine*. Ainda em 1955 seria um dos organizadores do *I Congresso de Escritores e Artistas Negros*, realizado em Paris no ano seguinte. Em 1958 representou Angola na *I Conferência de Escritores Afro-Asiáticos*, em Tachkent. Mário Pinto de Andrade ocupa a presidência do MPLA (1960-1962) quando, em 1961, o Estado Novo de Salazar intensificou a repressão aos intelectuais angolanos, prendendo líderes do movimento (Agostinho Neto entre eles) e colocando o partido na clandestinidade.

Na década seguinte integrou o Comité de Coordenação Político-Militar do MPLA na Frente Leste (1971-1972) e, em 1974, juntamente com seu irmão Joaquim Pinto de Andrade, assumiu-se como um dos dirigentes de uma corrente de intelectuais nacionalistas designada como “Revolta Activa” que se opunham ao MPLA e à liderança de Agostinho Neto. Após a independência, em 1975, e com a chegada ao poder de Agostinho Neto, exilou-se na Guiné-Bissau. Percebe-se nesta breve biografia que Mário Pinto de Andrade participou dos principais eventos literários e políticos do período.

Destacamos a figura de Mário Pinto de Andrade no processo político-cultural angolano dos anos pré-independência não apenas por sua importância enquanto poeta e organizador de eventos e antologias, mas também por ter sido ele a fazer uma das primeiras referências à influência dos autores brasileiros sobre os intelectuais angolanos. Tal posição de destaque como o mais citado fator extrínseco de influência na formação das consciências literárias em África sofrerá um abalo quando, na década de 1950, as teorias do Luso-Tropicalismo gilbertofreyreano são recuperadas pelo Estado Novo Português. Os processos de independência dos territórios africanos se intensificavam, e os movimentos que lutavam por autonomia política em Angola já se estruturavam quando o governo de Salazar começa a utilizar as teorias de Freyre como ferramenta discursiva na propagação de ideais que colocavam o colonialismo português como um colonialismo mais brando, miscigenado, diferente dos colonialismos ingleses e franceses, o que justificaria a sua política.

Foi de Mário Pinto de Andrade uma das primeiras respostas ao discurso lusotropicalista de Gilberto Freyre quando, em 1955, editor da revista *Presence Africaine*, publicou um artigo sob o pseudônimo Buanga Fele, com o título: “Qu’est-ce que le ‘lusotropicalismo’?”

3.1.4 O Luso-tropicalismo Freyreano e os intelectuais africanos

O professor português João Medina relata o movimento discursivo realizado pelo regime salazarista entre as décadas de 1920 e 1970. Nesse movimento, dois nomes e dois períodos destacam-se como produtores de textos e discursos que seriam utilizados como álibi colonial do Estado Novo e sua ideia de um pretenso direito imperial da conquista, exploração, missionação católica e “civilização”. O primeiro foi Henrique Galvão (1895-1970), desde o início do salazarismo até aproximadamente o final da década de 1940, período no qual o cronista português foi o grande teorizador da ideologia africanista portuguesa, sendo um dos expoentes da 1ª Exposição Colonial do Porto (1934)⁴⁸. O segundo foi o brasileiro Gilberto Freyre, que consistia no Estado Novo português recorrendo a uma formulação ideológica mais sofisticada, em cuja obra teórica o sociólogo pernambucano trabalhava desde os anos

⁴⁸ A 1ª Exposição Colonial Portuguesa foi realizada no Palácio de Cristal, no Porto, sob a direção técnica do agente militar e escritor Henrique Galvão. Inaugurada em 16 de junho de 1934 tinha por objetivo realizar um grande ato de propaganda colonial na metrópole portuguesa apresentando suas realizações em solo africano.

1930, com o objetivo de explicar a formação do Brasil sob uma perspectiva inovadora. Abordaremos o primeiro com maior atenção no próximo capítulo, por ora, vejamos como os conceitos criados pelo pesquisador pernambucano foram utilizados pelo Estado Novo português.

O lusotropicalismo gilbertofreyreano foi, nas palavras do pesquisador João Alberto da Costa Pinto, a teoria que forneceu sentido histórico-estrutural à manutenção ideológica de um império anacrônico. Na década de 1960 a maioria dos territórios africanos já havia conquistado sua autonomia política. Portugal resistia a esse processo alterando suas bases discursivas e “instrumentalizando para isso a retórica fundacional de alguns dos cães de guarda desse Império” (PINTO, 2009, p. 159).

No ano em que Mário Pinto de Andrade criou o CEA - Centro de Estudos Africanos, o então ministro das Colônias de Portugal, Sarmento Rodrigues (1899-1979), convida o sociólogo pernambucano à viajar pelas então colônias portuguesas da Guiné, Cabo Verde, Angola e Moçambique. Essa viagem, realizada em 1951, é um momento-chave na percepção da alteração da estratégia e mudança do eixo discursivo de Henrique Galvão para Gilberto Freyre. Com o objetivo de espalhar as teorias freyreanas acerca da colonização lusa, o governo editaria em várias línguas os textos que seriam produzidos pelo autor brasileiro, dando origem a obras como *Aventura e Rotina* (1953) e *O Luso e o trópico* (1961). Medina afirma que:

A utilização político-propagandista do pensamento de Freyre fez-se, sublinhe-se, com total cumplicidade do interessado, cuja avidez de homenagens e honrarias oficiais Franco Nogueira não se esqueceria de averbar no seu diário de Ministro dos Negócios Estrangeiros no período mais duro das guerras africanas e da tormenta internacional contra a nossa política colonial. “Almoço no Ritz em honra de Gilberto Freyre. Pareceu ávido de honrarias, homenagens, elogios de 5 em 5 minutos. Diz-me que concorda inteiramente com a nossa política africana. (NOGUEIRA apud MEDINA, 2000, p. 50)

Para além da reconhecida vaidade do autor brasileiro, a sede por honraria estava possivelmente associada em um ressentimento no fato de nunca ter sido aceito pela parcela mais significativa da intelectualidade na área das ciências humanas e sociais do eixo RJ-SP, sendo sempre alvo de pesadas críticas, diferente do destaque que sua obra recebia na França, em Portugal e nos EUA, por exemplo (PINTO, 2009, p. 159).

A resposta dos intelectuais africanos, acostumados a receber a influência dos escritores brasileiros numa perspectiva diferente, não tardaria a vir. Muitos intelectuais responderam à utilização do lusotropicalismo pelo salazarismo. Uma das primeiras respostas, como já afirmamos, foi a de Mário Pinto de Andrade, em artigo publicado sob pseudônimo na

revista *Presence Africaine*, em 1955, alguns anos após a visita de Freyre aos territórios africanos. Andrade afirma que “sob a pena brilhantemente superficial do sociólogo brasileiro, podia-se concluir que o lusotropicalismo seria, ao mesmo tempo, um conceito, uma teoria, um sistema e um método de colonização” (MEDINA, 2000, p. 54), os quais evitavam considerar o funcionamento do aparelho colonial como sendo, antes de mais, “uma empresa de exploração econômica dirigida por um poder político”.

Os contratados, por seu lado, prolongavam ali o velho trabalho escravo, o que Henrique Galvão - não citado aliás por Pinto de Andrade - tivera a coragem de informar a Assembléia Nacional salazarista desde 1947, iniciando com esse acto destemido a sua própria queda política, aquela que o levaria à prisão, à fuga para o estrangeiro, ao exílio no Brasil e aos actos de guerrilha como o assalto e captura do paquete Santa Maria, nas Caraíbas, em 1961, poucos dias antes da guerra estalar em Angola... (MEDINA, 2000, p. 53)

Mário Pinto de Andrade nega que houvesse na África colonizada pelos portugueses um “complexo cultural” lusotropical, um casamento de duas culturas, um contacto desejável entre duas culturas diferentes - a europeia e a africana -, mas apenas uma relação entre uma cultura dominadora e uma cultura dominada, donde resultava que o apregoado lusotropicalismo de Freyre seria uma “mistificação”, uma teorização viciada na base, uma “falsa interpretação da génese da expansão marítima portuguesa” (MEDINA, 2000, p.54).

Treze anos depois, o escritor e político cabo-verdiano Amílcar Cabral (1924-1973) redigiu um prefácio para o livro de Basil Davidson, *Revolution en Afrique La liberation de la Guinée Portugaise* (Paris, 1969), no qual realizava uma crítica ainda mais dura às teorias do autor brasileiro:

Introduzindo à pressa alterações na Constituição portuguesa com o fim de escapar à obrigação das Nações Unidas, o colonialismo fascista de Portugal conseguiu, além disso, cortar todas as possibilidades de informação não-oficial acerca das suas ‘províncias ultramarinas’. Uma importante máquina de propaganda foi posta a funcionar com o fim de convencer a opinião internacional de que os nossos povos viviam no melhor dos mundos, que éramos portugueses felicíssimos e cujo único sofrimento seria a nostalgia da branca mãe-pátria separada pela fatalidade geográfica. Todo um mito foi construído. E, como em todos os mitos, sobretudo quando se referem ao domínio e exploração dos povos, não faltam ‘homens de ciência’ entre os quais um sociólogo conhecido, para lhe dar uma base teórica: o lusotropicalismo de Gilberto Freyre, confundindo, talvez involuntariamente, realidades (ou necessidades) biológicas e realidades socio-económicas (históricas), fizera de todos nós, povos das colónias-províncias portuguesas, os felizes habitantes do paraíso lusotropical. (CABRAL apud MEDINA, 2000, p.54)

Além deles, os cabo-verdianos Baltasar Lopes e Gabriel Mariano também reagiram à ofensiva discursiva do salazarismo através da utilização das ferramentas conceituais do autor brasileiro. O pesquisador Alfredo César de Melo aponta que a diferença entre as respostas acontecia em consequência da perspectiva ideológica na qual seus autores estavam inseridos.

Enquanto Andrade e Cabral centravam “na construção da nação a partir da identidade marxista tricontinental”, a de Lopes e Mariano adotava uma perspectiva mais culturalista.

A diferença entre as duas abordagens está no posicionamento de tais intelectuais: enquanto Andrade e Cabral criticam o luso-tropicalismo a partir de uma visão tributária do ideal de socialismo os cabo-verdianos questionavam o ideário lusotropical a partir de uma visão alternativa do hibridismo. (MELO, 2014, p. 84) 2014

Isso, no entanto, não afetou ou interferiu que fosse o Brasil, logo após a proclamação da independência, em 1975, o primeiro país a reconhecer oficialmente a independência dos países africanos de língua portuguesa em relação ao jugo colonial português. Algo importante a ressaltar e que será melhor elaborado na análise que realizaremos das obras em si, que traduzem esses períodos, tanto no Brasil quanto em Angola, é o fato das premissas iniciais de cada movimento serem invertidas. O modernismo brasileiro era um movimento essencialmente iconoclasta no âmbito artístico, com repercussões e implicações no campo político, enquanto o movimento independentista angolano era, como ilustrado na declaração de António Jacinto a Michel Laban, essencialmente político, com repercussões e implicações no campo artístico. Para os autores angolanos o campo artístico era uma ferramenta, um meio para conseguir um objetivo maior, e não a finalidade em si mesma. O campo político em sua nivelção e realização mais objetiva, traduzida em instâncias de militância e prática partidária não pode ser confundido com a perspectiva política de obras que rompem o horizonte da arte e subvertem a moral de seu tempo, sem que sejam necessariamente “partidárias”. Tampouco vai aqui uma crítica a esse processo, uma vez que as circunstâncias assim o solicitavam. Devemos, no entanto, passado o impacto do período, analisar esses movimentos com o necessário distanciamento crítico, permitindo-nos evidenciá-los em seus objetivos implícitos e explícitos sem o revestimento dos mitos heroizantes.

Ambos cumpriram a função inicial a que se propuseram, ou seja, no caso do modernismo brasileiro, a iconoclastia desestabilizou a herança dos classicismos e romantismos, sublinhando a concepção da linguagem como sistema. No caso da moderna prosa e poesia angolana, o caráter iconoclasta mirava o colonialismo enquanto “classicismo” político a ser desestabilizado. Que não se entenda mal, não negamos as relações de interdependência entre arte e política, mas afirmamos a sua diferenciação.

Posteriormente esse movimentos seguem sendo relidos sob uma perspectiva temporal. O modernismo brasileiro deu surgimento a uma variedade de tendências e pouco depois, em meados da década de 1930, já havia sido substituído pelo regionalismo brasileiro, de forte cunho social, com atenção redobrada às personagens excluídas, e que daria seguimento à

“maré” do movimento da década anterior impulsionando-o ao outro lado do Atlântico, aportando em solo angolano, cabo verdiano, moçambicano, são tomense e guineense. O nacionalismo angolano, em sentido oposto, excluiu seus dissidentes, bloqueou a diversidade de tendências, seja a vertente ocupada por Mario Pinto de Andrade, seja os demais grupos contrários, que com eles travaram uma longa guerra civil iniciada logo após a independência e que só teria seu fim no ano 2002.

Vejamos agora as semelhanças e diferenças entre duas obras icônicas marcadas por esses contextos históricos, políticos e culturais.

3.2 Macunaíma e Nambalissita: primeiras manifestações

Às mui queridas súbditas nossas, Senhoras Amazonas.
Trinta de Maio de Mil Novecentos e Vinte e Seis,
São Paulo.
Macunaíma, Mário de Andrade

Foi sob a pena de Mário de Andrade e Henrique Abranches que Makunaíma e Nambalisita tornaram-se personagens literários. Enquanto o primeiro foi figura de ponta no grupo de modernistas de São Paulo, Henrique Abranches inicia sua carreira literária nas revistas *Mensagem* e *Cultura* e foi personagem importante no processo de independência do país, juntamente com intelectuais citados anteriormente. Apesar de tratarem-se de figuras distintas em processos históricos particulares, com visões divergentes de mundo, arte e política, Abranches e Andrade são os responsáveis pela transposição dos mitos para o universo literário. Analisaremos as relações entre as narrativas literárias e as narrativas míticas que os influenciaram e, posteriormente, as relações entre as produções cinematográficas e suas representações anteriores.

As discrepâncias sócio-histórico-biográficas entre os autores manifesta-se também em um processo de produção divergente. Mário de Andrade enclausurou-se pelo período de uma semana no final do ano de 1926, na chácara Pio Lourenço, perto de Araraquara, no interior de São Paulo, tendo já ali, pesquisado e definido o que seria a base de uma das mais importantes obras literárias do Modernismo brasileiro, cujo lançamento oficial aconteceria dois anos depois. Henrique Abranches afirma que a idealização para o romance *A Konkhava de Feti* acontece no período em que estava encarcerado em uma prisão da PIDE, a polícia política

portuguesa para as então colônias africanas, um campo muito diverso do clima bucólico da chácara no interior de São Paulo. Entre a idealização e o lançamento da obra do autor angolano decorrem vinte anos, período no qual distingue-se quatro momentos conturbados da vida do autor e do processo político de Angola: a idealização da obra na prisão, ainda na década de 1960; o momento de intensificação dos movimentos pela independência e consequente aumento da repressão colonial na virada da década; o rascunho da ideia no exílio em África; e a sua conclusão, em 1979, em uma Angola já independente.

O particular processo de escrita de Mário de Andrade opõe um curto período de escrita a um longo período de pesquisas e leituras. Vejamos como o próprio autor descreve seu processo de composição que distinguiu como uma “passagem do Estado de Poesia para o Estado de Arte”:

Escolhido um tema, por meio das excitações psíquicas e fisiológicas sabidas, preparar e esperar a chegada do estado de poesia. Si este chega (quantas vezes nunca chegou...), escrever sem coação de espécie alguma tudo o que me chega até a mão - a “sinceridade” do indivíduo. E só em seguida, na calma, o trabalho penoso e lento da arte - a sinceridade da obra de arte, coletiva e funcional, mil vezes mais importante que o indivíduo. (ANDRADE, 1942, p. 22)

A descrição do processo criativo de Mário de Andrade ilustra como foi possível conceber em tão pouco tempo uma obra na qual, nas palavras de M. Cavalcanti Proença, acumulam-se um “despropósito de lendas, superstições, frases feitas, provérbios e modismos de linguagem, tudo sistematizado e intencionalmente entretecido”, delineando a paisagem do Brasil e a figura do brasileiro comum (PROENÇA, 1974, p. 7).

Em carta de 19 de maio de 1928 a Alceu Amoroso Lima (Tristão de Athayde), Mario de Andrade afirma que a percepção após a leitura da obra de Koch-Grünberg era a de que “Macunaíma era um herói sem nenhum caráter nem moral, nem psicológico”, e o quanto isso o havia deixado “desesperado de comoção lírica [...] de certo pelo ineditismo do fato” (ANDRADE apud LOPEZ, 1996, p. XXV) ou por ele ser um reflexo daquela época. Na continuação da carta, o modernista brasileiro demonstra o quanto a obra se apossou do autor deixando-o inseguro frente aos antagonismos entre a intenção e a obra.

(...) Mas se principio matutando um pouco mais sobre o livro que escrevi sem nenhuma intenção, me rindo apenas das alusões à psicologia do brasileiro que botava nele, principia surgindo tanto problema tratado, tanta crítica feita dentro dele que, tanto simbolismo até, que nem sei parece uma sátira tremenda. E não é não.” (ANDRADE apud CAMPOS, 1973, p. 111)

Destaca-se que Alceu Amoroso Lima (Tristão de Athayde) compõe com Carlos Drummond de Andrade e Manuel Bandeira (este último um dos mais frequentes, desde 1922) um trio de interlocutores privilegiados que Mário de Andrade manteve durante anos,

especialmente no período entre o “Estado de Poesia” na chácara Pio Lourenço, e o “Estado de Arte” que o sucedeu nos anos seguintes. Nos primeiros meses após a semana de primeira redação da obra iniciou diálogo com o que seria seu mais severo leitor: Bandeira. No primeiro semestre de 1927 viajou pela Amazônia, mescla de diário e ficção registado em *O Turista Aprendiz*.

Henrique Abranches também credita a composição de seu romance aos diálogos com o padre português Carlos Estermann e às viagens que realizou pelo sul e sudoeste angolano em missões com a burocracia estatal angolana recém criada no pós-independência. Essas viagens propiciaram o contato com os povos da região, além da leitura de obras etnográficas como a de Maria Helena de Figueiredo Lima e as *Etnografias do Sudoeste de Angola*, do próprio Estermann.

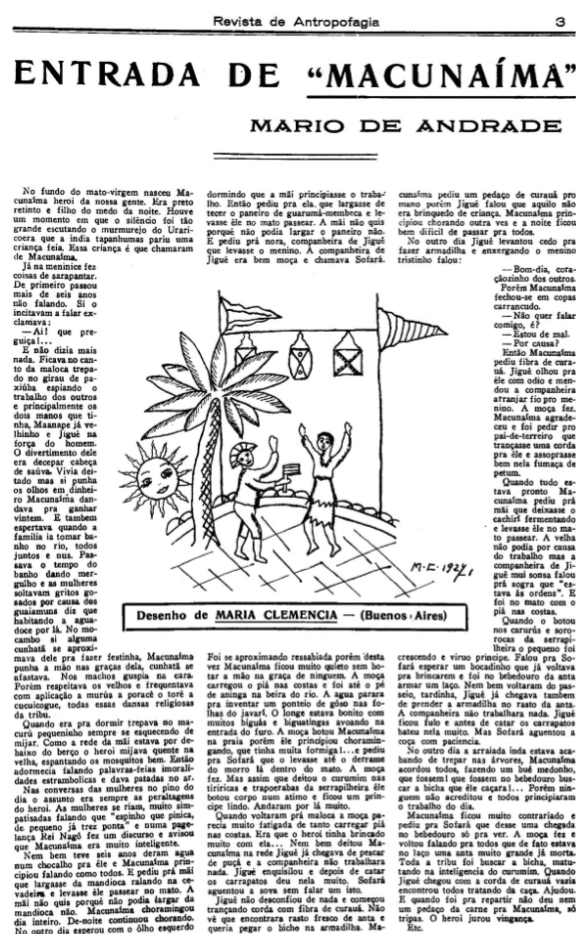
Esse tripé baseado em pesquisas etnográficas, viagens ao interior, conversas com interlocutores apontam para o interesse dos autores em aprimorar o conhecimento de seus territórios através do estudo nas vertentes da etnografia, da etnologia e do folclore. Ressalte-se, no entanto, que Mário de Andrade dialogou com três dos maiores nomes da literatura e da crítica brasileira, enquanto Abranches realiza interlocução basicamente com etnógrafos e com a realidade dos povos locais.

A primeira aparição de Macunaíma acontece no número 3 - ano 1, na revista *Verde*, dos modernistas de Cataguases, Minas Gerais, em 1927. Intitulado *Caso da cascata / do livro Macunaíma*, seria um episódio de Naipi, do capítulo IV. A segunda aparição (a mais conhecida) aconteceu na icônica *Revista de Antropofagia* número 2 - ano 1, de junho de 1928, às vésperas do lançamento do livro. Intitulado *Entrada de Macunaíma*, o texto contava com ilustração da argentina Maria Clemência, à página 3, e consistia no capítulo de abertura do livro.

Nambalisita aparece pela primeira vez na revista *Mensagem* (1962), nº4 - ano XIV (p.51-57), em um pequeno conto intitulado *Nós somos o vendaval*, assinado por Kalungolungo, pseudônimo utilizado por Henrique Abranches. O autor angolano também citaria brevemente a personagem no conto *Diálogo em torno da fogueira*, contido no livro de contos e poemas *Diálogo*, lançado no mesmo ano (1962). Apesar de tratar-se de uma aparição muito breve, demonstra o quanto a personagem estava povoando o imaginário do autor nesse período⁴⁹.

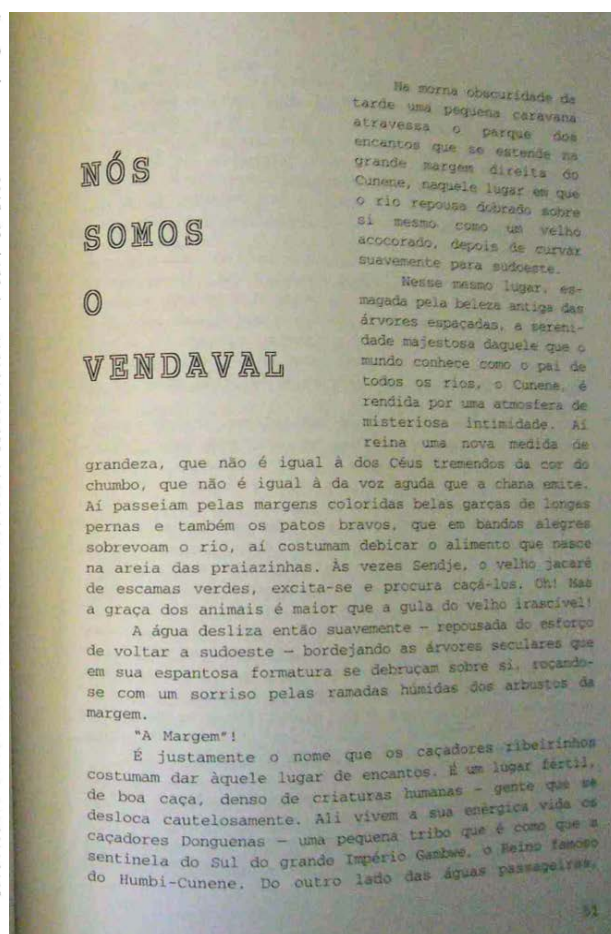
⁴⁹ A personagem também manifesta-se em breves aparições literárias nas obras de Pepetela, Lúcia Guterres, e Ruy Duarte de Carvalho, este último também a exploraria em materiais cinematográficos que analisaremos adiante.

Figura 6 - Entrada de Macunaíma



(a)

Figura 7 - Nós somos o Vendaal



(b)

Legenda: (a) Trecho do livro *Macunaíma*, de Mário de Andrade; (b) Conto *Nós somos o vendaal*, de Mwene Kalungu-Lungu (Henrique Abranches),

Fonte: Revista de Antropofagia (1928); Revista Mensagem (1962)

Se as revistas do período modernista brasileiro e angolano divergem no propósito inicial da proposta que formulam, como visto anteriormente, convergem no caráter iconoclasta quanto a uma forma de arte e literatura até então vigentes, e também pela guinada em direção às lendas, contos e mitos autóctones. Enquanto a série de revistas brasileiras pretendia dar um novo caráter à arte brasileira, questionar e "destruir" a arte vigente, as revistas angolanas tinham um propósito claro de reivindicar uma literatura e uma cultura própria e, com isso, justificar um processo de luta por independência no mundo reconfigurado pós-Segunda Guerra. *Mensagem* (ANG) e *Revista de Antropofagia* (BR) constituem dois dos maiores marcos nessas propostas. Uma proposta iconoclasta artística (e também política) no

Brasil, e política (mas também artística) em Angola. A produção poética, marca da primeira fase do “modernismo” angolano, é caracterizada por um intenso ativismo-panfletarismo que conferiam as obras um caráter de poemas-manifestos. Em 1927 a proposta de poesia-manifesto também se materializou no modernismo brasileiro, no editorial do primeiro número da revista *Festa* (RJ, 1927), de autoria de Tasso da Silveira, cujo lema afirmava: “A arte é sempre a primeira que fala para anunciar o que virá”. Oswald de Andrade, autor dos mais famosos manifestos do Modernismo brasileiro também aventurava-se por uma “poesia de guerra, poesia de assalto”.

Mas o que é isso? - Perguntou-me o homem severo, indignado.
 - É a poesia de transição, poesia de guerra, poesia de assalto [...].
 Mas não há nada que se salve no meio disso? Há! Há o mundo novo que penetra pelas frestas abertas da guerra. (ANDRADE, O. apud HELENA, 1989, p. 81)

Comparemos Oswald com o mais famoso autor de manifestos-poemas angolano: Agostinho Neto. Em agosto de 1951, Neto expõe em seu poema o medo e a patrulha vigilante do colonialismo e a intenção de contar e mudar a História, com H.

Medo no ar!

Em cada esquina
 sentinelas vigilantes incendeiam olhares
 em cada casa
 se substituem apressadamente os fechos velhos
 das portas
 e em cada consciência
 fervilha o temor de se ouvir a si mesma

A História está a ser contada
 de novo.
 (NETO, 1951)⁵⁰

Enquanto Oswald propõe o ataque, o assalto, a “guerra”, em tom parecido com os moldes do Manifesto Futurista, de Marinetti, Agostinho Neto ressalta o imperativo de contar a História “de novo”, sem que ela repita os mesmos processos estruturais do passado. Para além das diferenças entre os poemas-manifestos de Oswald e Neto, ressalta-se que em Angola esse foi o tom hegemônico das poesias e obras literárias do período da independência.

3.2.1 A trajetória da crítica às obras

⁵⁰ Poema disponível no site da Fundação António Agostinho Neto.

http://www.agostinhoneto.org/index.php?option=com_content&view=article&id=588:consciencializacao&catid=45:sagrada-esperanca&Itemid=233

Outro aspecto diferencial entre Mário de Andrade, Henrique Abranches e suas respectivas obras aqui analisadas está na repercussão crítica que estas alcançaram com o passar do tempo. Quase noventa anos de seu lançamento, *Macunaíma* possui, atualmente, uma das mais expressivas fortunas críticas literárias do Brasil, ao contrário da obra de Henrique Abranches, que não mereceu a mesma atenção de seus pares. A diferença na maneira como a crítica se debruçou sobre as obras no momento do lançamento até os dias atuais marca um contraste cruzado entre as obras. Enquanto *Macunaíma* é mal compreendido em seu lançamento, recebendo inclusive críticas agressivas por parte de setores que não assimilaram a “imoralidade” da personagem, a obra de Abranches é instantaneamente abraçada pela crítica nacional angolana recém-independente, e galardoada com o mais importante prêmio da época, o *Prêmio Nacional de Literatura*, ofertado pela União dos Escritores Angolanos, fundada um mês após a independência, em 10 de dezembro de 1975. O passar do tempo vai impondo às obras percurso oposto: *Macunaíma* firma-se como uma das realizações artísticas mais extraordinárias do seu tempo enquanto *A Konkhava de Feti* é relegada ao esquecimento. O saldo dessa oposição, décadas após o lançamento das obras, é a constatação de um vasto número de autores de importância inquestionável que se debruçaram sobre *Macunaíma*, enquanto a obra de Abranches segue ignorada e inexplorada, sem que, passados trinta e sete anos de seu lançamento, nenhum trabalho de crítica literária mais conhecido a tenha explorado de forma mais atenta. Escusamos, por isso, certo desequilíbrio ao passarmos em revista a bibliografia crítica sobre elas. Pretendemos, no entanto, levantar algumas questões que possam ser úteis para uma análise comparada entre as obras.

A fortuna crítica de *Macunaíma* pode ser elaborada sobre um pilar de seis momentos principais: a já citada obra de M. Cavalcanti Proença, e sua fabulosa arqueologia das influências do autor modernista; a edição crítica coordenada por Tele Porto Ancona Lopez, que analisava os manuscritos deixados pelo autor modernista, apontando elementos até então desconhecidos; a análise do texto através dos esquemas formalistas realizados por Haroldo de Campos e sua crítica subsequente realizada por Gilda de Melo e Sousa; a análise política acerca da representação do indígena na literatura brasileira enquanto “poética” e “antipoética” do genocídio de Paulo Antônio Graça (embora menos conhecido que os demais este autor deu importante contribuição à fortuna crítica da obra); e, finalmente, a correlação íntima com os textos indígenas que serviram de fonte para Mário de Andrade, realizada recentemente por Lúcia Sá, aprofundando o primeiro e importante passo dado por Cavalcanti Proença e Tele Ancona Lopez. Outros importantes nomes da crítica literária brasileira debruçaram-se sobre a

obra, bem como sua personagem principal, em ensaios de menor fôlego como Darcy Ribeiro, Silviano Santiago, e Alfredo Bosi. Para Antonio Candido, *Macunaíma* foi a obra central e mais característica do Modernismo (CANDIDO, 2006, p.129). No exato momento em que esta tese é escrita, lança-se uma nova edição crítica que estabelece o texto crítico de Tele Ancona Lopez, com uma breve crítica do professor Eduardo Sterzi e texto de Lúcia Sá.

No âmbito comparativo *Macunaíma* (o livro e a personagem) aproxima-se de figuras ameríndias caribes com representações literárias latino-americanas como *Canaíma* (1935), do venezuelano Rómulo Gallegos e *Os passos perdidos* (1953), do cubano Alejo Carpentier, dentre outros textos com inclinações aos substratos indígenas. Também é possível mapear leituras da personagem sobre o ponto de vista africano⁵¹, embora mais raras. Mas a comparação de *Macunaíma* (o mito) com heróis mitológicos da literatura africana acerca das proximidades e distanciamentos possíveis que esta tese pretende levar adiante ainda não foi realizada.

À época do lançamento de *Macunaíma*, os poucos colegas de Mário de Andrade que se manifestaram pelos jornais ou revistas foram unânimes em afirmar o caráter polêmico do livro por ferir uma sensibilidade ainda conformada por padrões estéticos oitocentistas e “por chocar-se contra uma razão que recusa a abandonar o posto de vigilante das obras e do espírito” (SANTIAGO, 1996, p. 185). O crítico Cândido Motta Filho (1897-1977) afirmava à época que o livro era integralmente antiliterato, “antiestético”, e que não havia agradado sua sensibilidade “muito educada talvez, nos velhos preconceitos culturais...”. Mas seria João Ribeiro que faria a crítica mais incisiva do período, chegando a incorrer em postura semelhante a de Monteiro Lobato diante dos quadros de Anita Malfatti: “Se o *Macunaíma* fosse um livro de estreia, o autor nos causaria pena, como a de um próximo hóspede do manicômio” (RIBEIRO apud SANTIAGO, 1996, p. 185), afirmava à época do lançamento.

Apenas Oswald de Andrade, colega de ideias modernistas, saiu em defesa de *Macunaíma* em seu *Schema ao Tristão de Athayde*, publicado na Revista e Antropofagia (ano I, nº 5), em setembro de 1928. No texto, Oswald de Andrade afirmava que a obra de Mário de Andrade era “a maior obra nacional. Você precisa lêr. *Macunaíma* em estado de ebulição” (ANDRADE, O., 1928, p.03). A motivação de Oswald de Andrade, no entanto, tinha também um caráter autorreferente em sua tentativa de incluir a obra na perspectiva antropofágica que iniciara pouco antes. Tristão de Athayde, de posse de prefácios inéditos de Mário de Andrade,

⁵¹ A tese de Dadie Kacou Christian (USP, 2007) intitulada *Um africano lê Macunaíma: uma interpretação de Mário de Andrade com base em elementos literários e culturais negro-africanos* é um exemplo dessas leituras críticas.

questiona a tentativa de Oswald de incluí-lo na vertente antropofágica. E o próprio Mário assumiria o desconforto com tal associação. Segundo Silviano Santiago, no entanto, Oswald de Andrade foi quem mais de perto compreendeu naquele momento a ousadia maior da rapsódia.

A segunda edição teria acolhida ainda mais dura por parte da crítica, por conta da politização do projeto artístico modernista e com o retorno da estética neonaturalista (SANTIAGO, 1996, p.188). O salto qualitativo na fortuna crítica só aconteceria com o lançamento de *Roteiro para Macunaíma*, vinte e sete anos após a publicação da primeira edição de *Macunaíma*. A monumental obra de M. Cavalcanti Proença, aliava erudição, esforço de sistematização, rigor exegética e sólida formação estilística, como bem aponta Silviano Santiago.

A obra de Cavalcante Proença seria apenas um dos fatores que impulsionaram a redescoberta de Macunaíma. Santiago lista outra série de fatores que contribuíram para o reencontro com o movimento modernista na década de 1960, especialmente nas figuras de Mário de Andrade e Oswald de Andrade. Dentre eles: (1) a voga do experimentalismo estético; (2) a consolidação de vários programas de pós-graduação em letras a partir da década de 1970; (3) os motivos pelos quais o cinema recorreu à adaptação de obras literárias para obter fundos do estado e do sistema financeiro durante a ditadura militar; (4) as três traduções (italiano, francês, e espanhol) que vieram somar-se às duas feitas (inglês e espanhol) enquanto Mário de Andrade ainda era vivo; (5) os estudos que procuravam articular as literaturas brasileira e hispano-americana na década de 1970; (6) a adaptação para o teatro e, especialmente, para o enredo da escola de samba Portela, de cuja letra extraiu-se a epígrafe a este capítulo.

A redescoberta da obra é exemplo do resgate do movimento modernista como um todo que viria a acontecer no Brasil na década de 60 e 70. O Cinema Novo e o Tropicalismo; o teatro de José Celso Martinez Correa e sua revolucionária montagem de *O Rei da Vela*; a música de Caetano Veloso, Gilberto Gil, Tom Zé, Gal Costa e dos Mutantes, dentre outros nomes do movimento da Tropicalia, e as artes plásticas na figura de Hélio Oiticica. Todos esses movimentos realizavam uma releitura do espírito iconoclasta modernista, da antropofagia oswaldiana e dos seus ideais. Veremos mais adiante como o cinema incorporou e revisitou os elementos do modernismo no período.

Lembremos que o Movimento dos Novos Intelectuais de Angola (MNIA) era, ele também, uma incorporação e revisão do Movimento dos Intelectuais de Angola de origem mais remota, no último quarto do século XIX. Ambos os movimentos realizados nas décadas

de 1950 e 1960 em Brasil e Angola procuravam inserir-se em diálogo com uma tradição de intelectuais pré-existentes.

Com relação à revisitação do modernismo brasileiro pelos artistas e intelectuais dos anos 1960 e 1970, Silviano Santiago afirma que a atualização metodológica ocorrida nos 1970 apontava para um tripé composto pelas teorias da antropologia estrutural e seu interesse pelo discurso mítico; pelo formalismo na análise dos discursos dos contos maravilhosos; e pela valorização dos jogos intertextuais que organizam todo e qualquer texto literário. Essas teorias estão, respectivamente, representadas nas figuras e conceitos desenvolvidos pelo antropólogo estruturalista Cláude Lévi-Strauss, o formalista Vladimir Propp e os pós-estruturalistas franceses como Jacques Derrida e Julia Kristeva (cf. SANTIAGO, p.190). Além deles, soma-se a redescoberta das teorias de Mikhail Bakhtin, e suas críticas ao formalismo da corrente de Propp.

Esses fatores foram, segundo Santiago, fundamentais para a legitimação de *Macunaíma* como obra-prima do Modernismo e da Literatura Brasileira. Desde então a crítica literária em torno da obra divide-se em duas vertentes: uma que propõe uma “análise estrutural da rapsódia, tomando de empréstimo as formalizações feitas pelos vários estudiosos da narrativa oral”, e outra que busca o solo hermenêutico fornecido pelos estudos de análise intertextual, de inspiração russa (Bakhtin) ou francesa (Derrida ou Kristeva) (SANTIAGO, 1996, p.192). Em outras palavras, a crítica dividiu-se entre as que realizam leituras alegóricas [Gilda de Melo Souza] e as que recusam a alegoria [Haroldo de Campos] (SÁ, 2012, p. 83). O diálogo entre essas vertentes gerou uma dimensão crítica que ilumina diferentes aspectos da complexa construção narrativa da obra de Mário de Andrade. Um trabalho exaustivo, mas que ao mesmo tempo, o próprio autor parece solicitar ao lidar com massa tão heterogênea de referências, sensíveis a cada parágrafo redigido. Para Lúcia Sá, no entanto, as abordagens de viés formalista ou estruturalista adotadas insistem em evitar comparações sistemáticas com as fontes indígenas que o inspiraram.

Não que essas fontes não tenham sido reconhecidas: o próprio Haroldo de Campos refere-se a elas explicitamente, como já o fizera, pouco depois da publicação do romance o folclorista amazonense Raimundo de Moraes. (para defender Mario da acusação de plágio) (SÁ, 2012, p.83-84)

Ganhadora do Prêmio Nacional de Literatura em 1980, a obra de Abranches, por outro lado, foi relegada a um esquecimento notável. Nem mesmo os avanços nos estudos sobre a literatura africana, especialmente a angolana, que figura atualmente como uma das mais variadas produções culturais dos países africanos de língua oficial portuguesa, com uma vasta fortuna crítica acadêmica acerca da obra de autores como Pepetela, José Eduardo Agualusa,

Ana Paula Tavares, Oscar Ribas, Ruy Duarte de Carvalho, e, talvez mais do que qualquer outro, Luandino Vieira, foram suficientes para que a obra de Henrique Abranches fosse revisitada. Neste processo de estabelecimento de uma fortuna crítica destaca-se apenas uma breve resenha do crítico Gerald Moser, publicada na revista *World Literature Today* (1982), ainda no calor do lançamento da obra, com elogios à construção narrativa e à personagem. Apesar de não termos conhecimento da resenha de Moser quando nos propusemos a investigar as relações entre as diferentes representações dessas duas entidades mitológicas, o crítico já apontava na resenha a semelhança que a personagem Nambalissita oferecia em relação à personagem literária Macunaíma de Mário de Andrade. Para Moser,

The ancient animism that underlies Abranches's telling of the tales seems only a pose, a literary device, used earlier in Portuguese by the sophisticated Mário de Andrade of São Paulo, Brazil, in his *Macunaíma* (1928). Macunaíma developed an Amerindian myth with a satirical intent that is alien to Abranches's inspiration. (MOSER, 1982, p. 558)⁵²

Estendemos à Moser o nosso cumprimento e reconhecimento por apontar com trinta anos de antecedência o trabalho que agora se realiza.

Se *A Konkhava de Feti* não teve reconhecimento nos anos que se seguiram a sua publicação, na década de 1990 seu autor foi saudado como um dos importantes nomes do trabalho antropológico realizado em Angola no pós-independência. O pesquisador Cândido Beirante não mede palavras para afirmá-lo como “mestre consagrado da antropologia angolana, de cujo labor resultaram obras notáveis”, e cuja literatura forneceu alguns dos “textos mais densos e mais bem documentados, graças à investigação aplicada” (BEIRANTE, 2006, p.137). Mais à frente Beirante sublinha o reconhecimento como escritor e ensaísta com “lugar destacado na moderna novelística angolana” e afirma que *A Konkhava de Feti* (1981) é um “autêntico *Génesis* das origens pré-históricas angolenses” (BEIRANTE, 2006, p.142). Mesmo após ganhar o *Prémio Cidade de Luanda*, em 1996, sua obra continuaria sem grande atenção por parte da crítica, ao contrário de seus pares acima citados.

A Konkhava de Feti é, segundo o próprio autor, “uma longa verdade histórica dos Povos do Sul de Angola e uma tremenda fantasia onde se conta muita coisa que nunca aconteceu nem poderia ter acontecido, pelo menos do ponto de vista factual” (ABRANCHES, 1985, p. 263). Já *Macunaíma* inscreve-se em um panorama de obras que tem nos nomes de *Retrato do Brasil*, *Casa Grande & Senzala*, *Raízes do Brasil* e *O Povo Brasileiro*, obras que

⁵² “O velho animismo que está subjacente à narração de contos de Abranches é apenas uma pose, um dispositivo literário, usado anteriormente em português pelo sofisticado autor brasileiro Mário de Andrade, em seu *Macunaíma* (1928). Macunaíma desenvolveu um mito ameríndio com um intento satírico que é estranho à inspiração de Abranches.” (MOSER, 1982, p. 558 - Tradução nossa)

propõem analisar a formação do povo brasileiro e suas diferentes constituições. Ora analisando a mestiçagem como fator negativo, ora como fator positivo, muitas delas analisam criticamente as mazelas e as teorias coloniais racistas que baseavam-se em uma excepcionalidade racial.

Mário de Andrade era um pesquisador incansável, e realizou com proeza a tarefa de reunião de dados etnográficos. Como demonstrou Cavalcanti Proença, as maiores influências de Andrade para a composição de seu herói mítico foram as compilações de Theodor Koch-Grünberg, Barbosa Rodrigues, Brandão de Amorim e Capistrano de Abreu, embora a estes somem-se uma grande lista de autores e compilações. O próprio autor afirmaria, em manuscrito encontrado para um dos prefácios da obra, que *Macunaíma* não passava, afinal, “duma antologia do folclore brasileiro”. Não é verdade, no entanto, que *Macunaíma* resumia-se a uma simples antologia de folclore, apesar de referenciar-se nestas obras. O crítico brasileiro Alfredo Bosi afirma a singularidade de uma obra literária que projetava livremente “mitos e modos de dizer indígenas ou populares” em um texto elaboradíssimo que, até aquele momento, “não contava com modelos narrativos na literatura brasileira”. Bosi cita alguns raros momentos do regionalista Simões Lopes Neto, cujos *Contos Gauchescos* Mário admirava, como exceção à regra (BOSI, 1996, p. 174–175).

Da mesma forma, Abranches também utilizaria uma gama extensa de relatos históricos em diálogo com a mitologia, especialmente a dos povos Ovakwanyama, mas também dos povos Ganguelas e Ovanyanekas, localizados na região sul do território angolano. Abranches credita o romance épico à influência de conversas com o padre português Carlos Estermann, na obra da antropóloga M.F. de Lima, e em suas próprias andanças pelos território angolano, primeiramente como parte do processo do movimento pela independência e, posteriormente, como enviado pelo MPLA para questões relacionadas à cultura. Tal hibridização pretendida pela obra de Abranches foi apontada por Gerald Moser, que assinalava a intenção nacional-identitária do projeto literário do autor angolano. Para o crítico americano,

Abranches's dreamlike epic tale, woven for young people out of african folk material, has the ambiguity inherent in fiction that incorporates historic figures and events as well as myth. It attracts the reader as an unusual and ambitious work experimenting with the use of traditional african lore, giving it a slight Marxist twist in order to create literature for the new Angolan nation. (MOSER, 1982, p. 559)⁵³

⁵³ “O onírico conto épico de Abranches, realizado para jovens a partir de material folclórico africano, tem a ambigüidade inerente à ficção que incorpora figuras e eventos históricos e mitos. Atrai o leitor como um trabalho incomum e ambicioso que experimenta o uso da tradição africana tradicional, dando-lhe uma ligeira torção marxista criando uma literatura para a nova nação angolana.” (MOSER, 1982, p. 559 - Tradução nossa)

Passemos, agora, para a análise sugerida por Moser, em 1981, aproximando as figuras de Makunaíma e Nambalisita, enquanto personagens míticas, a partir das fontes indígenas que inspiraram os livros e os filmes.

3.2.2 Cinquenta contos bantos e cinquenta contos ameríndios

Makunaíma e Nambalisita estão originalmente integrados nas obras do etnólogo alemão Theodor Koch-Grünberg e do português Carlos Estermann. O herói ameríndio vive com seus irmãos. Tem poder de criação, transformação e auto-transformação. Cria os homens, as formações rochosas, e os peixes e transforma a si mesmo de criança em homem. A relação de Makunaíma com seus irmãos é marcada por situações amorais nas quais mente e se vinga de surras recebidas. O grande antagonista dessas narrativas é o gigante antropófago de nome Piaimã, com quem Makunaíma trava duelos, é morto, cortado em pedaços para ser devorado e ressuscita. Além das personagens destacam-se uma árvore mágica (Wazaká), uma grande enchente (dilúvio) e um grande incêndio.

O herói africano nasce de um ovo. Em algumas narrativas também aparece com irmãs (tal como Makuaníma), as quais também salva de monstros antropófagos que encontram pelo caminho. A relação entre Nambalisita e as irmãs também é marcada por situações de vingança e brigas. Nambalisita, no entanto, não fere nenhuma moral ocidental nos contos. Além das personagens destacam-se uma árvore sagrada (imbondeiro), e um boi sagrado “mocho de cor preta”. O grande antagonista de Nambalisita, no entanto, não é nenhum desses personagens, é o próprio Kalunga (Deus) que o convoca para duelos, os quais Nambalisita sai vencedor.

Makunaíma aparece representado no segundo volume da obra do etnólogo alemão intitulada *Do Roraima ao Orinoco* (1917). A obra está dividida em cinco volumes organizados em um diário de viagem (vol. I), narrativas de lendas Mayuluaípu e Akuli (vol. II), comentários e análises etnográficas (vol. III), vocabulário alemão-pemon (vol. IV) e um volume póstumo de fotografias (vol. V). Foram recolhidos entre os taurepang, povos que habitam a região de fronteira tríplice entre Venezuela, Brasil e Guiana Inglesa, ocupando, no lado brasileiro, a região norte dos campos e serras do Estado de Roraima, em especial as aldeias das Terras Indígenas São Marcos e Raposa Serra do Sol, tendo como vizinhos os Makuxi, os Ingarikó e os Wapixana. Os taurepang são autodesignados Pemon, termo utilizado com maior frequência na Venezuela onde designa uma grande população indígena de língua

Karib, e que significa “povo” ou “gente”. A.B. Colson (1986:74) afirma existir na região fronteira entre Venezuela, Brasil e Guiana duas grandes unidades étnicas: os Pemon e os Kapon, sendo a primeira autodesignação dos Arekuna, Kamarakoto, Taurepang e Macuxi, e a segunda dos Ingariko e Patamona⁵⁴ (INSTITUTO SÓCIOAMBIENTAL, [s.d.]).

Figura 8 - Mapa da localização dos povos Pemons.



Legenda: Imagem retirada da obra *Tauron Pantón – Cuentos y leyendas de los índios Pemón*, do padre venezuelano Cesareo Armellada.

Fonte: ARMELLADA, 1989, p. 15

Carlos Estermann considera a antologia *Cinquenta Contos Bantus do Sudoeste de Angola* (1971) como uma espécie de quarto volume das *Etnografias do Sudoeste de Angola*. Lançado na década anterior, as *Etnografias* dividiam-se em (1) Resumo geográfico e histórico; (2) O ciclo da vida individual; (3) A vida familiar e social; (4) A vida econômica; (5) Manifestações artísticas e literárias; (6) Crenças e práticas religiosas. Estermann frisa, no entanto, que a antologia de contos bantus apresenta um desenvolvimento de um “parágrafo do

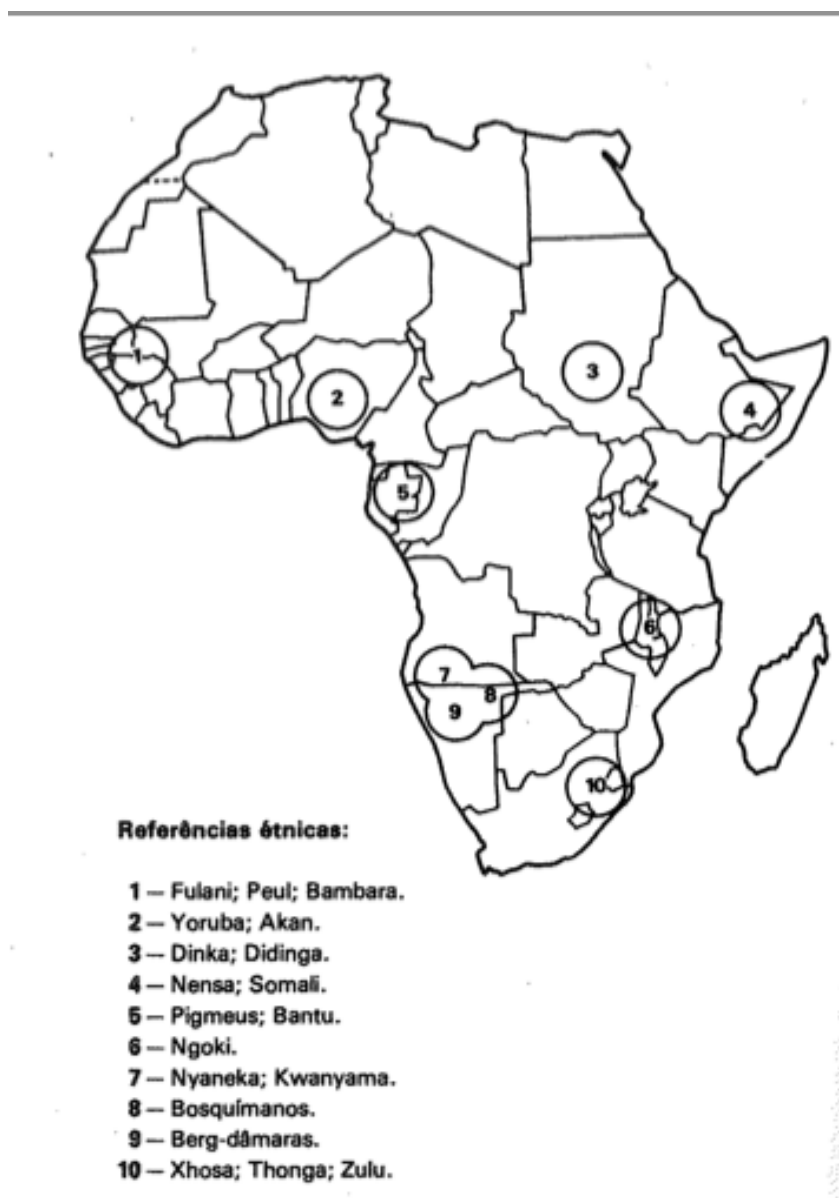
⁵⁴ Segundo o frade Cesáreo Armellada, missionário franciscano que trabalha com os Taurepang na Venezuela desde a década de 1940, Taurepang seria uma composição de tauron (falar), e pung (errado), apontando uma das características do grupo, a de falar a língua Pemon incorretamente, “constituindo uma designação perjurativa atribuída por seus vizinhos.

plano geral que articula a obra completa”, referindo-se ao capítulo sobre a literatura oral, inserido nas manifestações artísticas e literárias que cada volume oferece. Para Estermann, convinha dar maior realce ao conto popular porque “nele se refletem melhor do que nos outros gêneros, as diversas fases da vida material e mental dos povos do Sudoeste de Angola” (ESTERMANN, 1971, p. 7).

Os povos do sul de Angola aparecem divididos no mapa abaixo em quatro grupos: Nyaneka, Kwanyama, Bosquímanos e Berg-Dâmares. Embora se trate de populações que contam com algumas das mais conhecidas obras editadas por missionários, como o ilustre P. Estermann e o padre Charles Mittleberger, os Ovakwanyamas são, ainda hoje, um dos povos menos estudados de Angola, possivelmente pelo fato dos investigadores e etnólogos portugueses e alemães escolherem grupos étnicos mais acessíveis, com menos dificuldade de penetração, enquanto os Ovakwanyamas vivem numa região longínqua, ao sul, confinados às “terras do fim do mundo” (LIMA, 1977, p. 9), como afirma a antropóloga Maria Helena F. De Lima. Isso explica que as etnias vizinhas, os Hereros, os Nyanekas, os Kuvaless e os Ganguelas tenham maior material à disposição para estudos⁵⁵.

⁵⁵ Os ovakwanyama também são conhecidos por sua índole guerreira (essa característica dos Cuanhamas é reconhecida no fato dos seguranças do presidente José Eduardo Santos serem todos Cuanhamas). Devido a sua superioridade numérica, e à agressividade das suas guerrilhas, exerciam um domínio efectivo sobre as restantes tribos, domínio que, em virtude dos abusos cometidos, semeou o terror nas redondezas; eram temidos mas também odiados. (MONTEIRO, 1994, p. 88)

Figura 9 - Mapa da localização de povos africanos



Legenda: Imagem retirada do livro Lavra, de Ruy Duarte de Carvalho.

Fonte: CARVALHO, 2005, p.226

Salientamos que o universo em que os contos estão reunidos é um universo arbitrário, escolhido pelos autores ou por seus informantes, não se tratando de um universo étnico delimitado, uma vez que as compilações têm contos e mitos de povos distintos, a maioria deles vizinhos e com traços culturais similares.

As antologias de K.G. e C. Estermann oferecem, juntas, um mosaico de cem contos - cinquenta ameríndios (Taulipang e Arekuná) e cinquenta africanos (Nhaneca-Humbe,

Cuanhama, Ambós) - cujo panorama comparativo fornece uma visão global dos principais aspectos do universo cultural no qual estão inseridos os mitos de Makunaíma e Nambalisita.

Os *Cinquenta Contos Bantus do Sudoeste de Angola* aparecem divididos da seguinte maneira:

- A. Contos de Animais (hiena, chacal, leão, antílope, lebre): 9 narrativas
- B. Contos que intervêm monstros antropófagos: 14 narrativas
- C. Estórias da vida cotidiana: 3 narrativas
- D. Contos contendo elementos de magia: 21 narrativas
- E. Contos que encerram elementos mitológicos: 3 narrativas

Nambalisita aparece representado nas três narrativas de contos mitológicos. Essas categorias foram criadas por Estermann e a classificação das duas primeiras segue um critério não uniforme que visa mais à qualidade “física” das personagens do que ao papel que desempenham. Nas duas seguintes prevalece uma norma valorativa do conteúdo. Diferente da divisão criada pelo padre português, os estudiosos, etnógrafos e críticos literários que se debruçaram sobre as tradições orais angolanas desde o final do século XIX, como o suíço Héli Chateláin (o precursor), B. Duarte, Candido Beirante, Laura Padilha, e Oscar Ribas, dentre outros, apontam para uma divisão similar da tradição oral dos povos angolanos em basicamente seis categorias:

- 1º classe: MI-SOSO (literatura oral de ficção)
- 2º Classe: MAKKA (histórias narrativas de acontecimentos reais e verdadeiros ou tidos como tais)
- 3º Classe: MI-SENDU ou MA-LUNDA (narrativas históricas)
- 4º Classe: JI-SABU (provérbio e adágios)
- 5º Classe: MI-IMBU (canções - poesia e música)
- 6º Classe: JI-NONGONGO (advinhas)

Há diferenças perceptíveis nesse terreno, entre os povos ameríndios e os povos africanos. O campo de estudos acerca da literatura oral evoluiu consistentemente no século XX. No âmbito dos contos ameríndios, Sérgio Medeiros cita em sua introdução à obra de Koch-Grünberg importantes estudos na área da chamada *etnopoética*, como *In Vain I Tried to tell you (Essays in native american ethnopoetics)* (1981), de Dell Hymes, *Finding the center* (1972) de Dennis Tedlock, e *Life and Death in the Navajo Coyote Tales* (1987), de Barre Toelken. Neste último, de acordo com Medeiros, o Coyote seria um similar do demiurgo

Makunaíma, e Toelken propõe a “descrição de vários níveis semânticos, cada qual implicando uma maneira específica de narrar a história” que, basicamente, dividem-se em quatro níveis mais evidentes: (I) entretenimento, (II) ensinamento moral, (III) terapia, (IV) malefício.

Essas diferentes classificações das narrativas orais, tanto africanas-angolanas quanto ameríndias-brasileiras aponta para uma percepção semântica plural e interligada, em contradição com a afirmação de Henrique Abranches, segundo o qual a narrativa oral “não pretende ser um repositório de fantasias para distração das pessoas, mas sim um código que esquematiza e interpreta as verdadeiras relações sociais entre os homens e que, inclusivamente, conta a sua história” (ABRANCHES, 1981, p. 75). Se é possível afirmar que as narrativas orais “esquematizam e interpretam as relações sociais”, não se deve negar o fato que elas também realizam uma tarefa de entretenimento para “distração” das pessoas.

A disparidade entre o que afirma Abranches e os estudos citados por Medeiros aponta para uma dificuldade e um fracasso na maioria das tentativas de analisar e classificar a literatura oral em função de seus temas ou intrigas. Essa dificuldade levou alguns estudiosos a dedicarem sua atenção para uma análise de tipo formal. O primeiro grande formalista a estudar com êxito a literatura tradicional foi Vladimir Propp (1895-1970), que, há noventa anos, lançou a obra *Morfologia do Conto Maravilhoso* (1928), no qual se propôs a analisar o discurso narrativo de cem contos russos segundo suas partes constituintes. Partindo da premissa de que para falar da origem de um fenômeno, seja ele qual for, é necessário antes descrevê-lo, Propp afirmou a necessidade de estudar os fenômenos e objetos do ponto de vista de sua construção e composição, e a partir deste conceito elaborou sua metodologia. Para tal, forjou os próprios instrumentos de trabalho, criando um exaustivo inventário de trinta e uma *funções* (nome que deu às unidades narrativas mínimas fundamentais formadas pela ação de uma personagem) necessárias e suficientes para a análise de todos os contos tradicionais. O autor russo observou que nelas operavam “grandezas variáveis” (nomes e atributos dos personagens) e “grandezas constantes” (suas ações ou funções) e, portanto, concluiu que é próprio dos contos populares atribuir ações idênticas a personagens diferentes, o que justificaria o estudo dos contos *a partir das funções das personagens*” (PROPP, 2001, p. 16). Inspirado pelos estudos de seu conterrâneo Viessielóvski, concluiu que a *função* é primária e o enredo secundário, sendo portanto importante estudar não tanto segundo os enredos, mas, antes de tudo, segundo as funções⁵⁶. Estabeleceu que os contos com funções idênticas poderiam ser considerados do mesmo tipo e, a partir daí, construiu um índice de tipos não

⁵⁶ Viessileovski utiliza “motivos” ao invés de “funções” (PROPP, 2001, p.13).

sobre indícios de enredos um tanto vagos, mas sobre indícios estruturais exatos (PROPP, 2001, p. 17–18).

Note-se que o método formal de Propp reconhece como dificuldades o aparecimento de características iguais em contos, mitos e fábulas distintos, mas isola o que para ele configura a estrutura-base formal do conto maravilhoso russo.

A excessiva atenção de Propp para a análise formal da narrativa em oposição à completa ausência de informações contextuais e etnográficas acerca dos contos analisados, acreditando que, com isso, chegaria em um meta-mito ou protomito, gerou um contundente artigo crítico de Lévi-Strauss na primeira tradução da *Morfologia* para a língua inglesa.

O estruturalista francês não nega que o estudo de Propp adiantou-se muito aos trabalhos do seu tempo, e que o real alcance da descoberta só seria percebido quando fossem introduzidos na linguística e na etnologia os métodos da análise estrutural. Propp foi o único a aprofundar-se no estudo da forma do conto maravilhoso até conseguir isolar a sua estrutura (Meletinski), e chama a atenção de Lévi-Strauss o vigor das antecipações sobre os desenvolvimentos ulteriores, inclusive entre aqueles que abordaram a análise estrutural da literatura oral por volta de 1950, sem conhecimento direto da tentativa de Propp, um quarto de século antes. Entre essas antecipações citadas por Lévi-Strauss estavam (1) a noção de “situação inicial”; (2) a comparação de uma matriz mitológica às regras da composição musical; (3) a necessidade de uma leitura simultaneamente paradigmática e sintagmática ou, em outros termos, “horizontal” e “vertical”; (4) a utilização constante da noção de grupo de substituições e de transformação para resolver a antinomia aparente entre a constância da forma e a variabilidade do conteúdo; (5) o esforço - pelo menos esboçado por Propp - para reduzir a especificidade aparente das funções a pares de oposição; (6) o caso privilegiado que oferecem os mitos à análise estrutural; (7) a hipótese essencial de que existe, estritamente falando, um único conto e que o conjunto de contos conhecidos deve ser tratado como “uma série de variantes” relativamente a um tipo único - de modo que se descobrirão, talvez um dia, pelo cálculo, variantes desaparecidas ou desconhecidas “exatamente como se pode, em função de leis astronômicas, inferir a existência de estrelas invisíveis” (LEVI-STRAUSS, 2001, p. 117).

Apesar de reconhecer a proximidade entre o formalismo e o estruturalismo, Lévi-Strauss ressalta que o formalismo existe como uma doutrina independente que se separa do estruturalismo em virtude de atitudes muito diferentes em relação ao concreto, uma vez que este último recusa a opor o concreto ao abstrato, e não reconhece no segundo um valor privilegiado. E por último, Lévi-Strauss ressalta que a forma se define por oposição a uma

matéria que lhe é estranha, mas a estrutura não tem conteúdo distinto, ela é o próprio conteúdo, apreendido numa organização lógica concebida como propriedade do real (LEVI-STRAUSS, 2001, p.112).

Ao escolher as *funções* das personagens enquanto objeto de investigação, esta poderia dar-se por concluída ao não se descobrir nenhuma nova para além das trinta e uma funções criadas por Propp, analisa Lévi-Strauss. Além disso, a análise dessas funções, divididas por Propp em duas categorias não funcionais – *ligações* e *motivações*⁵⁷ - deixa “subsistir uma matéria residual à qual não corresponde nenhuma função” (LEVI-STRAUSS, 2001, p. 115), sendo comum nos contos as ações dos personagens não serem motivadas.

Para Lévi-Strauss, no entanto, o formalista russo é vítima de uma “ilusão objetiva”, ao crer que está dividido entre as exigências da sincronia e da diacronia. “Não é o passado que lhe falta, é o contexto”, afirma o estruturalista francês. Esse contexto composto pelos rituais, crenças religiosas e superstições de uma sociedade na qual os mitos não foram desmitificados⁵⁸ pode fornecer informações para compreender a escolha das personagens variáveis. Propp afirmava ser necessário examinar as particularidades formais das narrativas antes de realizar o seu estudo histórico, “o estudo da estrutura de todos os aspectos do conto maravilhoso é a condição prévia absolutamente indispensável para seu estudo histórico. O estudo das leis formais pressupõe o estudo das leis históricas” (PROPP, 2001, p. 14), dizia Propp. Para o antropólogo francês, a afirmação de Propp parte de um pressuposto equivocado, no qual a dimensão histórica aparece como uma modalidade negativa, resultado do descompasso entre um conto presente e um contexto etnográfico ausente. A solução para Lévi-Strauss é simples, bastando considerar “uma tradição oral ainda ‘em situação’, semelhantes às que são objeto da etnografia. O problema da história, dessa forma, não se apresenta apenas excepcionalmente, uma vez que as referências externas, indispensáveis à interpretação oral, são atuais tanto quanto esta (LEVI-STRAUSS, 2001, p. 119). E termina sua crítica sobre o método formal russo de maneira incisiva:

A dicotomia formalista, que opõe forma e conteúdo, e que os define por caracteres antitéticos, não lhe foi imposta pela natureza das coisas, mas pela escolha accidental

⁵⁷ De um lado, as “ligações” - episódios que servem para explicar como um personagem A sabe o que acaba de fazer um personagem B, conhecimento indispensável para que ele possa por sua vez agir -, de outro, as “motivações” - “conjunto de razões e propósitos em virtude dos quais agem os personagens”. (LÉVI-STRAUSS, 2001, p.119)

⁵⁸ O filósofo romeno Mircea Eliade demonstra como os mitos no mundo antigo e cristão foram sendo despojados progressivamente de todo valor religioso e metafísico. O *mythos* em contraposição ao *logos* (assim como, posteriormente a história) acabou por denotar “tudo o que não pode existir realmente”. A pesquisa de Eliade tem por objeto, em primeiro lugar, as sociedades onde o mito é - ou foi, até recentemente - “vivo” no sentido de que “fornece os modelos para a conduta humana, conferindo, por isso mesmo, significação e valor à existência”. (ELIADE, 1972, p.06)

que fez de um domínio onde somente a forma sobrevive, enquanto o conteúdo é abolido. Constrangido, ele se resigna a dissociá-los. E, nos momentos mais decisivos de sua análise, raciocina como se o que lhe escapa de fato lhe escapasse também de direito. (LEVI-STRAUSS, 2001, p. 119)

É neste ponto que reside toda a diferença entre (os limites do) Formalismo e Estruturalismo. Enquanto no formalismo prevalece a dicotomia “Forma: aspecto essencial (abstrato)” x “Conteúdo: aspecto arbitrário de importância acessória (concreto)”, na teoria estruturalista não há oposição entre abstrato e concreto, os mitos e os contos são formas de linguagem, e dela fazem um uso “hiperestrutural” formando uma “metalinguagem” onde a estrutura é operante em todos os níveis, e por isso, devendo ser imediatamente reconhecidos como contos ou mitos, e não como narrativas históricas ou romanescas. A substância do mito está na fábula ou estória contada, e não na narratividade da mesma. A linguagem do mito trabalha num nível muito elevado no qual o sentido consegue, por assim dizer, “*descolar* do fundamento linguístico no qual inicialmente rodou” (*Id.*, 2008, p. 225), afirma Lévi-Strauss.

A razão é que a estrutura profunda do mito mantém-se, mais ou menos inalterável, ao longo das gerações. As transformações sofridas pelas narrativas míticas, expressas nas variantes, só afectam as estruturas na superfície. Daí a pouca importância que é atribuída à personalidade do narrador, ao estilo da narração e mesmo ao virtuosismo da tradução. (BEIRANTE, 1974, p. 11-12)

Essa dupla estrutura, ao mesmo tempo histórica e a-histórica, explica o mito enquanto entidade linguística a meio caminho entre a língua e a fala, definível pelo somatório de todas as suas variantes ou versões, afirma Lévi-Strauss. Também a representação temporal em todo sistema-narrativa mítico está simultaneamente “no tempo” (ela consiste numa sucessão de acontecimentos) e “fora do tempo” (seu valor significante é sempre atual). Por conta disso, o antropólogo francês aconselha a leitura estrutural dos textos míticos identificando primeiramente os *mitemas*, ou seja, as grandes unidades constitutivas dos mitos.

Numa perspectiva formalista, estas últimas afirmações seriam matizadas em sentido contrário. O teórico Cândido Beirante aponta para uma mesma propriedade em termos de correlações e de posições entre os *mitemas* de Lévi-Strauss e as *funções* de Propp (BEIRANTE, 1974, p. 12). De qualquer modo, o mito é, como toda a narrativa, uma realidade bifronte, comportando simultaneamente uma estória e um discurso narrativo, na terminologia utiliza por Tzvetan Todorov (2008). Estes contos míticos com valor literário serão analisados como estória e como discurso através da análise das relações entre suas personagens e da delimitação de seus campos e formas de ação segundo uma perspectiva simbólica oferecida pelo contexto de onde surgiram.

A crítica de Levi-Strauss é contundente. Não apenas a Propp, mas ao formalismo enquanto teoria. Pode-se argumentar acerca de alguma má-fé do estruturalista francês por levar ao pé da letra algumas das proposições do formalista russo, que figuravam mais como apontamentos do que conclusões, e também ao fato de que a obra de Propp, como informa Todorov, representa uma das tendências extremistas do formalismo, e não a corrente geral (*cf.* TODOROV, 2008, p. 29). Dessa forma, ao ser endereçada a uma das obras mais radicais do formalismo, a crítica de Lévi-Strauss poderia ser realizada de igual forma por um integrante menos radical do grupo de formalistas.

Essas vertentes - funcionalista-formalista de Propp e estruturalista-semiológica de Lévi-Strauss - dominaram o debate cultural nas décadas de 1960 e 1970, e influenciaram metodologicamente estudos que analisaram as narrativas míticas taurepang e ovakwanyama. Em *Literatura Tradicional do Sudoeste de Angola*, Cândido Beirante utiliza o esquema de Propp para investigar o conjunto de contos da obra de Estermann. No Brasil, Haroldo de Campos utiliza o mesmo método para uma análise morfológica do *Macunaíma* literário de Mário de Andrade, produto das leituras do autor modernista sobre a obra de Theodor Koch-Grünberg.

O segundo volume de *Do Roraima ao Orinoco* (a parte da obra que contém as narrativas aqui analisadas) não aparece dividido em categorias, apresentando os contos unicamente sob o genérico título “Lendas”. Em sua recolha de narrativas intitulada *Tauron Panton*, o padre venezuelano Cesareo Armellada (1908-1996), que viveu por anos entre os índios Pemon e produziu obras importantes sobre o tema, informa que os índios Pemon dividem as narrativas em dois tipos, verdadeiro e falso, agrupando a fábula, os contos e as lendas sob uma mesma definição de *pantón*, em contraponto ao *ekaré*, que seria representado pelas “notícias verdadeiras”. Armellada afirma que aqueles que estudam esses gêneros literários distinguem perfeitamente fábulas, histórias e lendas (ARMELLADA, 1989, p. 16). Em *The Trickster: A Study in American Indian Mythology* (1956), o etnógrafo polonês Paul Radin (1883-1959) sustenta que os Winnebago, assim como a maioria das tribos indígenas norte-americanas, têm uma tendência característica de agrupar as narrativas de aventuras de seus heróis em grandes unidades, em ciclos, e também dividem sua prosa narrativa em dois tipos: o *waikan*, narrativa sagrada que lida com o passado que é irremediavelmente passado e que pertencem ao reino das coisas que não são mais possíveis ou alcançáveis pelo homem ou espíritos; e o *worak*, narrativas profanas que tratam do atual mundo do trabalho (RADIN, 1956, p. 118).

Such an ending was, of course, conditioned by the fact that the heroes of a waikan

were always divine beings, and divine beings among the Winnebago were regarded as immortal unless they belonged to the category of evil beings. The worak, in contrast, could be told at any time and had to end tragically. No worak could ever become a waikan, but a waikan could, under certain circumstances, be placed in the category of a worak.⁵⁹ (RADIN, 1956, p. 118)

Os estudos aqui apresentados, no entanto, apontam para uma incorreção na afirmação de Armellada, uma vez que apesar de distingui-las (as narrativas), os estudiosos estão longe de fazer isso “perfeitamente”, como afirma o padre venezuelano.

Em que pese a presença central do mito de Makunaíma na recolha de Armellada, podemos afirmar que as narrativas colhidas por Koch-Grunberg referem-se aos “pantons” pemon, ou seja, a um aglomerado de contos, lendas e mitos que, por questões de conveniência, o viajante alemão intitulou-as unicamente como “lendas”. Estamos de acordo, no entanto, com a divisão dos “panton” pemon aos quais nos referimos em ciclos realizada por Lúcia Sá (2012):

- A. Do dilúvio e da criação do mundo;
- B. Das aventuras de Makunaíma e seus irmãos; 12 narrativas
- C. Dos demais *tricksters* – Konewó e Kalawunsen; 3 narrativas (são subdividas em muitas narrativas, konewo - 20 subnarrativas, kalawunsen - 6 subnarrativas.
- D. Da gente do céu e dos fenômenos astronômicos; 13, 14, 15, 16, 17, 22, 27, 28*, 30, 37
- E. Das origens dos venenos; 21,
- F) Das danças
- G) Monstros antropófagos e demônios: 26, 28*, 29, 31, 32, 33,
- H) fabulas do reino animal: 49

Uma visão abrangente da forma como os autores distinguiram essas narrativas aponta para uma predominância quantitativa das histórias com “monstros antropófagos e com elementos de magia”, totalizando trinta e cinco de um total de cinquenta narrativas africanas, e para as histórias de “Makunaíma e da gente do céu e dos fenômenos astronômicos”, totalizando quase a metade das narrativas ameríndias. Esta divisão quantitativa, no entanto, é enganosa por vários motivos: as narrativas acerca dos *tricksters* Konewó e Kalawunsen são

⁵⁹ “Tal finalidade estava, naturalmente, condicionada pelo fato de que os heróis de um waikan eram sempre seres divinos, e os seres divinos entre os Winnebago eram considerados imortais, a menos que pertencessem à categoria de seres malignos. O worak, em contraste, poderia ser contado a qualquer momento e tinha que terminar tragicamente. O worak jamais poderia se tornar um waikan, mas um waikan poderia, sob certas circunstâncias, ser colocado na categoria de um worak.” (RADIN, 1956, p. 118 - Tradução nossa)

consideravelmente mais longas que as demais e aparecem subdividas em vinte narrativas sobre Konewó e seis narrativas sobre Kalawunsen. Nos deteremos mais adiante acerca dos *tricksters*. No caso angolano, apesar de constar em apenas três narrativas, a classe dos contos com elementos mitológicos apresenta um extenso comentário (o maior de todos) de Estermann, reflexo de sua importância, singularidade e complexidade.

A categoria dos monstros antropófagos encontra equivalência nas duas antologias, tanto a africana quanto a ameríndia. Nesta última encontram-se as personagens de Piaí'mã, Kasana Pódole (pai do urubu-rei), Wewé (glutão mítico), Mãe d'água Rató e Mauari (denominação para um conjunto de demônios das montanhas, rios, lagos e almas dos falecidos). Nas recolhas de Estermann os monstros não são nomeados, identificando-se apenas como “monstros”, e chamados segundo os trabalhos de Henrique Abranches de Mukixi, que significa espíritos de origem humana, que são adversários do homem e povoam as matas, os rios, o subsolo, as árvores, as pedras, e até o ar, “com a finalidade aparente de comerem os homens que não tem força moral suficiente para se defenderem” (ABRANCHES, 1980, p. 89). Para Carlos Estermann não há certeza que os “oma-Kisi” (definição de Estermann) pertencem à classe dos seres humanos, mas afirma que “o aspecto não parece apresentar grande diferença com o ser-humano, pigmentação abronzeada, cabelos muito compridos, abundante pelugem a cobrir as partes do corpo” (ESTERMANN, 1971, p. 16). Entretanto, Estermann relata dois contos descritos por Oscar Ribas em que os “makishi” (uma terceira nomeação) tem mais de uma cabeça - assim como o ameríndio Etetó (que se transforma em Wewé-Podole, o glutão, a segunda cabeça do Urubu-Rei no conto 28 da coleção de Koch-Grünberg) e podem ter até dois ou três estômagos pois a eles é atribuída uma voracidade descomunal, devorando pessoas e animais inteiros. Acreditamos que Mukixi, oma-Kisi e Makishi sejam variações para uma mesma entidade. Para todas as difíceis tentativas de encontrar no vocabulário das línguas europeias um termo que corresponda ao significado do vocábulo banto (monstro, papão, lobisomem, gigante, etc), aqui representado por três definições similares, mas distintas - Mukixi, oma-Kisi e Makishi - Estermann escolheu a expressão “monstro antropófago” (ESTERMANN, 1971, p. 16).

Uma característica importante da maioria dos contos africanos é que os monstros colocam em várias narrativas uma opção à sua vítima: casar ou ser devorado. Não poucas vezes a escolha recai sobre a segunda opção. Mas há casos em que aceita-se o matrimônio forçado. Em apenas um dos contos, a figura monstruosa aparece com uma criança, o que possibilita uma leitura de procriação e vivência conjunta por anos em um desses matrimônios forçados.

Uma característica comum a ambas representações – ameríndia e africana - dos monstros antropófagos é o fato de aparecer como possível a libertação com vida dos anteriormente devorados. Dessa forma, Makunaíma é salvo com vida pelo irmão da barriga de Waisema-Podole (o pai da lagartixa) que o havia devorado. Também é costurado e ressuscitado quando já encontrava-se em pedaços na panela de Piai'mã, outro monstro antropófago. Os contos africanos aproximam-se mais do episódio com Waisemá-Podole, não sendo apropriado falar em ressurreição, uma vez que os episódios dão a entender que as personagens devoradas não perderam a vida no interior das entranhas dos monstros. Em um caso extremo (conto 21 da seção), é um ferreiro que havia sido engolido com seu objeto de trabalho quem rasga por dentro a barriga do monstro. Esta ação, no entanto, só é possível quando o monstro perde a vida por falta d'água.

A categoria de contos “contendo elementos de magia” é explicada por Estermann não apenas por conter a presença de tal poder extranatural, uma vez que quase todas as outras também contém, mas por figurar como preponderante. Aqui se colocam as dificuldades vistas anteriormente, em que características de uma determinação de gênero narrativo aparece em outra. Também nessa categoria pode-se apontar uma analogia com os mitos ameríndios. O mito 21 da coletânea de Koch-Grünberg narra como Piai'mã, o grande médico-feiticeiro, ensinou aos homens a sua arte, até a utilização de objetos e auxiliares mágicos, como o recurso ao fumo, a uma pequena cabaça, um remo mágico, uma espécie de maracá e uma flecha, além das transformações recorrentes no conto, inclusive nos mitos de Makunaíma.

Nas perspectivas analisadas até aqui, estes contos são classificados como “contendo elementos mitológicos” a vários títulos ou em vários níveis. Quanto à origem e à forma, o que Propp afirmou sobre os contos russos pode-se aplicar em boa parte aos contos africanos e ameríndios: têm a mesma natureza dos mitos, na sua gênese e na sua base morfológica, no sentido tradicional da etno-sociologia, ou seja, narrativas etiológicas que explicam a origem da vida dos heróis, da criação dos homens, dos animais, dos acidentes geográficos. Nestes contos encontram-se histórias de personagens com poderes extranaturais e não pertencentes ao mundo cotidiano (*cf.* ELÍADE, 1972). E, por último, estão em uma dupla estrutura, ao mesmo tempo histórica e a-histórica, simultaneamente “no tempo” (ela consiste numa sucessão de acontecimentos) e “fora do tempo” (seu valor significante é sempre atual) (*cf.* LÉVI-STRAUSS).

Estermann acredita, no entanto, que as fábulas não se igualam numericamente aos contos de monstros e de magia. Além disso, frisa que este gênero (fábulas) não existe no repertório oral dos Hereros, sendo esta, talvez, uma das possíveis causas para a fraca

representação deste gênero nos dois grupos étnicos considerados no estudo. As primeiras fábulas da série têm por protagonista o binômio da hiena e do chacal. Estermann admite que, mais do que a classificação científica destas duas espécies da fauna angolana, interessa-o mais a sua “actuação no palco, segundo a fabulação humana”, e afirma que são estes dois que apresentam as peças mais apreciadas por novos e velhos no repertório fabulístico desse povo.

Interessa-nos absorver um panorama do universo cosmológico pelo qual transitam as personagens divinas, naturais e humanas, e quais as principais características deste universo no qual estão inseridos os contos e as personagens de Makunaíma e Nambalisita, antes de uma análise acerca das características próprias das personagens. Apesar de utilizar o método de Propp, Beirante reconhece as limitações do esquema, e aponta para a visão unilinear das funções, apreendidas como se tivessem todas a mesma valia. Para suprir essa deficiência, Beirante aprofunda o esquema de Propp na definição do que ele considera as *funções-chave* ou *funções cardiais* destas narrativas míticas. “Estas, na descrição de Roland Barthes são constituídas pelas ações que abrem, mantém, ou fecham uma alternativa consequente para o seguimento da estória, inaugurando ou terminando uma incerteza” (BEIRANTE, 1974, p. 19). Além do método de Propp, Beirante se vale dos estudos do semanticista francês A.J. Greimas (1917-1992), intitulado *Elementos para uma teoria da interpretação da narrativa* mítica (2011). Através do complexo estudo de Greimas, Beirante divide a análise dos contos bantos da seguinte maneira:

I - A análise funcional. II - Funções Cardiais. III - O modelo actancial mítico. IV - Paradigmática dos actantes. V. A mediação como síntese. VI - O tempo e o espaço. VII - O discurso narrativo.

O complexo método desenvolvido por Greimas nos distanciaria do propósito principal deste estudo. Para o tipo de análise que propomos basta-nos a versão simplificada do “modelo actancial mítico”, adotado por Beirante, que resume a análise formal da narrativa em quatro pontos principais: (1) Sujeitos-protagonistas; (2) Objetos; (3) Aliados; e (4) Oponentes-inimigos. Vejamos o quadro abaixo que apresenta uma visão dessas cosmologia privilegiando as relações hierárquicas, as formas de oposição e de complementaridade nelas desenvolvidas:

	Sujeitos	Objetos	Aliados	Oponentes
Africanos angolano	- chacal, hiena, leão, bambi, lebre, sapo-	Alimento, fraude, bebida, regresso a casa,	Passarinho, parentes, aboboeira,	2º esposa, velha, pássaro, mulher, bagre, homens,

Africanos angolano	-	concho, pessoa, rola, rapariga, mulher, rapaz, homem ladrão, etc	libertação - mãe, filha, amor conjugal, vida do filho, esposa ou mulher para casar, “vencer provas magnificadoras, amor maternal, regresso a casa”	rapaz, velha, pai, mãe, bagre, 1º esposa. 2º esposa, soba, boi, viajante, pica-pau, monstro, Deus, animais, insetos, Boi, aranha, velha, mãe, formigas, etc.	mãe, tias, monstro, madrasta, pai, macaco, mágico, sogra-monstro, pássaro monstro, Pai monstro, fantasma, Deus, Escrava, Monstros, Embondeiro, Deus
Ameríndios Brasil Venezuela Guiana Inglesa	– –	Makunaíma, seus irmãos, Sol, Lua, Estrelas, fenômenos meteorológicos (raio, chuva), fogo, animais, criança, plantas	Árvores, comida, anzol / peixe, amor, criação de peixes - animais de caça - pássaros, etc - , simples diversão	mulher do irmão, irmãos, lagartixa, Wei (sol)	Espíritos, monstros antropófagos, mulher de Piai’mã, irmãos, homem, waisemá-podole (pai da lagartixa)

Alguns comentários podem ser tecidos da análise do quadro. Os animais aparecem como aliados em ambas as mitologias, embora sua frequência, assim como acontece com os sujeitos protagonistas, seja mais evidente no âmbito da cosmologia africana, que tem o boi ou o touro como principal referência. Esta personagem aparece em seis narrativas e consegue sempre vencer um inimigo pertinaz, diante do qual o herói fracassara. Mais adiante abordaremos o valor do boi e do touro como mediadores por excelência destes povos africanos.

Destaca-se também que na mitologia africana até Deus pode intercalar uma posição de aliado ou inimigo, o mesmo acontecendo com os irmãos de Makunaíma, nos mitos ameríndios. No entanto, em ambos os casos os inimigos são mais comumente representados pelos monstros antropófagos, e também por animais, espíritos e árvores (imbondeiro).

Nos contos africanos os sujeitos protagonistas dividem-se quase igualmente entre os humanos e os animais, enquanto nos ameríndios vemos crescerem-se também entidades astronômicas e fenômenos meteorológicos, além de espécies vegetais.

A procura por alimento configura-se importante motor para o desenvolvimento das ações nos dois conjuntos de narrativas. A coleta, a criação de gado e a agricultura são, por ordem decrescente, os três setores econômicos mais vezes citados nos contos africanos, enquanto a caça, a pesca e coleta de frutos são os mais citados como fontes de recursos alimentares nos mitos ameríndios. Isso demonstra a diferença na forma principal de subsistência do universo ao qual as narrativas pertencem. Os Ambós do sudoeste angolano são, em sua maioria, povos nômades que habitam o deserto do Namibe, vivendo basicamente da pastorícia e da agricultura, enquanto os Taurepang habitam um território com abundância de animais propícios à caça, à coleta de frutos, e próximo à cabeceiras de cursos d'água que propiciam boa pesca⁶⁰.

O animismo das personagens é uma característica recorrente. Heli Chatelain afirma que nas histórias africanas o mundo animal, assim como o mundo espiritual, é organizado e governado como o mundo humano (CHATELAIN, 1964). Cláude Lévi-Strauss deu uma resposta similar à Didier Eribon, ao ser questionado sobre o que seria um mito: “uma história do tempo em que os homens e os animais ainda não eram diferentes” (LEVI-STRAUSS; ERIBON, 1990, p. 178).

A análise quantitativa da incidência dessas personagens e objetos pode oferecer um panorama acerca das criaturas que compõem o universo cosmológico desses povos, mas, novamente, pode ser enganosa quanto à qualidade ou importância dos dados. A presença do imbondeiro nas narrativas africanas é exemplar. Apesar de aparecer apenas três vezes, sua atuação é sempre destacada. Para Candido Beirante, o imbondeiro

é o único adversário que em luta com o herói [Nambalisita] o vence sempre, aprisionando-o, além disso, no interior do seu tronco, em companhia de seus aliados. Nos contos 19, 34 e 50, onde aparece, é necessário que se aproxime alguém (mais ou menos ocasionalmente) que, movido de compaixão para com os prisioneiros, vá a casa dos seus pais pedir auxílio. Só vindo acompanhados de um aliado poderoso, dotado de poderes mágicos - o boi, em dois casos, e o pica-pau, em um - é que libertam o grupo formado pelo herói e seus aliados presos. O imbondeiro, considerado árvore sagrada nas tradições de raiz angolana, vinga-se, nos três casos apontados, da ofensa que lhe é feita por personagens femininas. Efectivamente, três raparigas fizeram suas “necessidade” sobre ou dentro do imbondeiro, apesar da prevenção rigorosa feita pelo herói ou aliado, conhecedores das graves consequências da transgressão desta espécie de tabu. (BEIRANTE, 1974, p. 33)

⁶⁰ Estas atividades foram a base da atividade econômica-alimentar desses povos, embora recentemente, estejam crescentemente sendo reorientadas para o polo comercial de Pacaraima. (Fonte: ISA)

Também nos contos ameríndios o culto da árvore se encontra, quando Makunaíma e os irmãos iniciam o “grande dilúvio” primordial ao derrubar a árvore sagrada que lhes dava comida. Nas narrativas africanas, o exemplo do imbondeiro nos remete à outro: o boi, que é capaz de vencer o imbondeiro é, segundo Beirante, o mediador por excelência dos contos africanos, e tem grande importância e consideração entre os povos pastores do planalto da Huíla e de além-Cunene.

O mesmo fenómeno foi observado por etnólogos em relação a povos da África Oriental. Hoernlé, ao referir-se aos povos bantos do sudoeste africano, afirma que o gado é o intermediário essencial de todas as relações rituais entre os vários grupos humanos. Lévi-Strauss tem o cuidado de enumerar as várias funções mediadoras do gado bovino, desde o lobolo (preço da noiva) ofertado pelo noivo, até à missão de aplacar os mortos ou purificar os vivos. (BEIRANTE, 1974, p. 37)

Revela-se, então, uma cosmologia africana cujas figuras sagradas estão fundadas sobre o tripé: Kalunga (Deus), imbondeiro mágico e bois, que se equilibram em sua relação com os homens. Deus cria tudo, o homem mata o boi, o boi vence o imbondeiro que, por sua vez, devora o homem. Candido Beirante ressalta um ponto importante acerca dessa “novelística” ovanyaneka e ovakwanyama, cuja cosmovisão teria um caráter não-triunfalista e exprime “um vincado sentido de solidariedade e de altruísmo. Eis o significado profundo da mediação, tão abundantemente documentada nos textos literários provenientes do sudoeste angolano” (BEIRANTE, 1974, p. 40).

Esta observação final de Candido Beirante acerca das narrativas coletadas por Estermann encontra analogias possíveis com as narrativas ameríndias, especialmente no que concerne à cosmovisão não-triunfalista. No entanto, Makunaíma e seus irmãos dificilmente poderiam ser qualificados como altruístas e solidários em suas caracterizações.

Se os contos e suas histórias maravilhosas não são capazes de nos fornecer dados objetivos de uma realidade concreta, fornecem, no entanto, elementos valiosos para uma caracterização da cosmogonia e do universo cultural em que estes povos estão inseridos. Ponto de partida para uma análise mais elaborada acerca das personagens que aqui nos referimos.

3.2.3 Makunaíma e Nambalisita: heróis mitológicos da Amazônia e do Cunene

*Ye taufanwa ku Kalunga tati:
Omuñu wasike eli oku tati ye mwene
elisita, ovañu averse ame ndevasita.
Nde Nambalisita tati:
-Ame mwene ndelisita.*

Passado algum tempo, é Nambalisita intimado para se apresentar a Deus que pergunta:

Quem é esse homem que anda por aí a dizer que se gerou a si mesmo? Pois se todos os homens fui eu quem os criou!

Nambalisita respondeu: - Eu gerei-me a mim mesmo. (ESTERMANN, 1971, p. 271)

Makunaíma, porém, aborreceu-se dessa vida. Ele disse à mãe: “Diz, mãe, quem leva a casa para o pico da montanha?” E disse mais: “Fecha os olhos! Diz: ‘Quem leva a casa para o pico da montanha?’” Quando a mãe fechou os olhos, Makunaíma disse: “Deixa-os fechados mais um pouco!” Então levou a casa e todas as plantações, bananas e o resto, para o pico da montanha. Então disse: “Abre os olhos!” Quando ela os abriu, já estava tudo no pico. (MEDEIROS, 2002, p. 70)

Os universos cosmológicos registrados no conjunto de narrativas por Koch-Grünberg e Carlos Estermann apresentam Makunaíma e Nambalisita em posições centrais. Para Cesareo Armellada, a lenda dos Makunaímas é a mais grandiosa dos índios pemon (ARMELLADA, 1989, p. 31). Uma diferença notável entre os mitos recolhidos por Koch-Grünberg e Armellada é o fato de na descrição deste último constar um grupo de irmãos Makunaímas que seriam os ancestrais dos pemons, e não o irmão mais jovem de um grupo de heróis, como em Koch-Grünberg. Isso pode ter acontecido por uma diferença da época em que os textos foram colhidos (quase cinquenta anos), das etnias nas quais foram colhidos, ou até, eventualmente, de uma falha na compreensão dos dados fornecidos pelos informantes.

Estermann, por sua vez, destaca apenas três narrativas “contendo elementos mitológicos”, e todas elas referem-se a Nambalisita. Diferente de Beirante e Medeiros, que realizaram análises globais sobre o conjunto de narrativas, pretendemos aqui nos centrar somente nas narrativas que orbitam sobre o universo das personagens em questão, que serão abordadas mais à frente em suas particularidades literárias e cinematográficas.

Makunaíma aparece nas doze primeiras narrativas da coletânea de Koch-Grünberg, apresentado ao etnógrafo alemão em diferentes versões dadas pelos dois índios, “compondo um retrato multifacetado do famoso personagem, tal como duas vozes divergentes ou complementares são capazes de oferecer” (MEDEIROS, 2002, p. 16), enquanto Nambalisita

aparece nas três últimas narrativas de C. Estermann (48, 49 50). Para uma análise comparada desses textos faremos uma leitura dos dozes contos ameríndios como uma narrativa única, e pegaremos um dos contos africanos como base da estrutura mítica. Excetuando-se as duas primeiras, que são versões quase idênticas, as demais narrativas aparentam seguir uma ordem cronológica⁶¹ e, embora forneçam uma quantidade grande de “aventuras”, todas elas apresentam Makunaíma como personagem principal. As versões do mito de Nambalisita exibem pequenas variações de um mesmo mito com início, meio e fim. Para o nosso propósito, as três versões apresentam elementos importantes, e serão apresentadas no decorrer do trabalho mas, por questões práticas, trabalharemos agora com a terceira versão.

A metodologia de Lévi-Strauss levada adiante pelo semiologista francês A.J. Greimas, sugere que “a primeira etapa dos procedimentos no processo da descrição do mito, é a divisão da narrativa mítica em sequências às quais deve corresponder, a título de hipótese, uma articulação previsível dos conteúdos” (GREIMAS, 2011, p. 66). Propomos desconstruir a narrativa em três elementos centrais: armadura, mensagem, e código, o que encontrará analogia similar ao que Roland Barthes definirá como significante, significado e signo.

Seguindo a sugestão de Greimas, realizaremos uma espécie de sumário acerca dos detalhes mais importantes nas narrativas de Makunaíma e Nambalisita com o objetivo de perceber a qualidade estrutural das narrativas míticas (armadura), a tornar visível a sucessão de enunciados que juntos formam um todo de significação (mensagem), analisando em conjunto com as qualidades intrínsecas às personagens (principais e secundárias), a dimensão temporal em que se encontra a narrativa, suas relações com o meio cultural do qual é proveniente (código).

A história de Makunaíma e seus irmãos inicia (1) com a procura por comida. Encontram uma árvore sagrada de frutos (Wazaká) e derrubam-na, causando uma grande enchente. (2) Após a enchente, há um grande incêndio e a devastação do mundo. Makunaíma, então, cria homens de cera e barro que derretem, e finalmente, os Homens que conhecemos. (3) Acontece a criação - transformação de homens e mulheres em rochedos, peixes em pedras, etc. (4) Transforma a si mesmo de criança em homem, e possui a mulher do irmão. Quando este descobre dá uma surra em Makunaíma que, para vingar-se, leva a casa, a mãe e os alimentos para o alto da montanha (monte Roraima). (5) Retorna a pedido da mãe ao perceber o irmão magro e com fome. (6) Depara-se com Piai'mã, o gigante antropófago. Em uma série

⁶¹ Lúcia Sá não vê dessa forma, para a autora após criar novos seres humanos e terminar exilado nas terras para além do monte Roraima, as narrativas nos levam de volta à infância (SÁ, 2012, p.58). Compreendemos que as narrativas não deixam claro em nenhum momento que Makunaíma tenha crescido e depois retornado à infância.

de disputas com Piai'mã, Makunaíma é preso em um cesto, mas consegue fugir; esconde-se em um buraco no chão, e mesmo Piai'mã jogando formigas, o herói resiste e foge quando Piai'mã vai buscar cobras para jogar no buraco. Até que Makunaíma é morto por Piamã em cima de uma árvore, ao ser atingido por uma zarabatana envenenada. É seu irmão, Ma'nape que o salva, com a ajuda de Waisemá-Podole (uma lagartixa), que se transforma numa ponte e o ajuda a atravessar o rio e lhe dá conselhos de como vencer Piai'mã. Ma'nape mata Piai'mã e sua mulher, costura Makunaíma, que estava cortado em pedaços em uma panela para ser devorado por Piai'mã, e ressuscita. (7) Aparece então o pai da lagartixa e engole Makunaíma, que é salvo novamente pelos irmãos que matam o pai da lagartixa e o retiram da barriga dele. A frase final de Makunaíma é irônica: "Viram como eu sei lutar com um animal destes?".

A narrativa africana inicia-se com (1) uma mulher que dá a luz a um ovo. Nasce Nambalisita (diz que não tem irmão ou irmã, mas pergunta "onde está a minha irmã") e vai atrás de suas irmãs no rio. (2) Ao chegar, uma delas (Namatako) lhe dá uma surra, mas a outra pede que pare e avisa sobre a possibilidade de ser seu irmão. (3) Na volta para casa tem que escolher entre dois caminhos e deparam-se com uma grande aldeia de monstros-papões. Passam a noite na aldeia e Nambalisita evita que os monstros comam suas irmãs. (4) Nambalisita vai com os pastores levar os bois ao pasto enquanto as irmãs ficam moendo farinha (que na verdade os monstros pretendem comer junto com elas). (5) Nambalisita pega penas de cegonha e uma de noitebó. Todos voam para fugir dos monstros, exceto Namatako, que recebeu a pena de noitebó porque havia batido no herói. Nambalisita retorna e coloca-lhe uma pena de cegonha na cabeça, por pena. (6) Pousam em uma árvore e, apesar de Nambalisita avisar que não se pode defecar no embondeiro Namatako não lhe dá ouvidos. O embondeiro abre e os engole a todos; (7) Uma velha aparece embaixo do embondeiro, percebe que eles estão lá dentro e vai à casa da Mãe de Nambalisita. Buscam um "boi mocho de cor preta", que começa por dar uma volta ao embondeiro, solta um único mugido e o embondeiro se abre, saindo de lá Nambalisita e as irmãs. (7) Ao chegar em casa, sua mãe lhe diz que seu companheiro Kalunga o chamou para cumprimenta-lo. (8) Foi então com seu séquito de ajudantes. Mas Deus arma-lhe duas ciladas que Nambalisita só escapa com a ajuda de animais (o elefante e a aranha). (9) Encontram Kalunga, este pede que o herói suba em uma árvore, este só concorda se Kalunga ficar com o amuleto ao pescoço. Kalunga manda a árvore matar Nambalisita e este manda o amuleto enforcar Deus. Após Deus recuar, Nambalisita também recua. Deus manda que o herói suba num boi, e este manda o amuleto continuar em seu pescoço. Recuam. Deus exclama: "Também tu tens realmente força, nós equivalemo-nos".

Resta assinalar algumas divergências marcantes entre as versões contidas na antologia de Estermann. No primeiro, é a própria mãe que, por fome, oferece o filho ainda na barriga para o monstro antropófago. Os duelos neste conto não são com Kalunga, mas com um “rei”. Nestes duelos, Nambalisita e o rei utilizam o poder de autotransformar-se, algo não utilizado nos outros contos. No segundo conto, o homem que viria a tornar-se pai de Nambalisita mata seu tio e faz da mãe sua mulher. Nambalisita e a mãe fogem do pai e, quando este os encontra, Nambalisita o mata. A mãe é devorada por um monstro e Nambalisita realiza um feitiço libertando-a (e a outras espécies) da barriga do monstro. A segunda versão encerra quando chegam ao rio e só conseguem atravessá-lo com a ajuda de uma aranha que arma teias por sobre o rio. Toda a parte inicial do segundo conto, quando o tio de Nambalisita é morto por seu pai e a mãe é feita prisioneira e vítima de abuso – embora no conto não seja colocado nesses termos – além do duelo e da morte do pai por Nambalisita, são excluídos das outras versões. As razões pelas quais essas partes encontram-se suprimidas são desconhecidas, mas lembremos que o tio ocupa posição importante na linhagem patrilinear dos povos ovakwanyama, e que esses fatos dão contornos de violência familiar ao conto.

A leitura da mensagem que a organização sumária da armadura das narrativas oferece pode ser analisada, segundo Greimas, sobre duas isotopias simultâneas que, por suas vez, dá lugar “a duas leituras diferentes, uma sobre o plano discursivo e a outra sobre o plano estrutural” (GREIMAS, 2011, p.67), ou seja, Greimas oferece um método de análise morfológico-estrutural baseado num duplo plano de sentido (isotopia), o primeiro contendo uma análise dos signos, sendo atores e acontecimentos narrativos como unidades mínimas dotadas de significado (lexemas), analisáveis em conjunto formando uma unidade semântica organizada por meio de relações sintáticas, em enunciados unívocos, e o segundo plano de sentido situando-se no nível da estrutura do conteúdo postulado a este plano discursivo.

Às sequências narrativas correspondem conteúdos cujas relações recíprocas são teoricamente conhecidas. O problema que se apresenta à descrição é o da equivalência a estabelecer entre os lexemas e os enunciados constitutivos das sequências narrativas e as articulações estruturais dos conteúdos que lhes correspondem (GREIMAS, 2011, p. 67–68).

Em outras palavras, cada personagem junto a cada acontecimento narrativo constitui-se uma unidade semântica mínima que pode (e deve) ser analisada em conjunto com outras unidades semânticas – personagens e acontecimentos - por meio de relações sintáticas e sintagmáticas. A esse conjunto de relações de unidades mínimas que formam um enunciado unívoco correspondem conteúdos cujas relações recíprocas são (devem ser) conhecidas.

A leitura das narrativas de Makunaíma como um único conto aponta para uma possível divisão de suas unidades semânticas mais importantes: (1) procura por comida como situação inicial; (2) derrubada da árvore Wazaká e posterior enchente e incêndio, devastação do mundo; (3) criação dos homens, mulheres, rochedos, peixes, animais de caça e pesca por Makunaíma; (4) auto-transformação do herói em peixe e em homem; (5) encontros e duelos com Piai'mã; (6) ajuda da Lagartixa e encontro com o pai da lagartixa.

Na lenda de Makunaíma, a árvore Wazaká quando derrubada pelo herói gera uma grande enchente e transforma-se no monte Roraima formando também a cachoeira de Wazaká-melu. Para Lúcia Sá, “Este lado do Roraima, isto é, o lado sul, onde vivem os pemons, é o lugar onde as plantas não crescem sozinhas e precisam ser plantadas.[...] Nesse sentido, Wazaká, a árvore da comida dos pemons, é um conceito com duas vertentes: a primeira aponta em direção ao passado, um tempo em que os ancestrais nômades dos pemons precisavam viver das frutas que catavam do chão; a outra mira o futuro, ou seja, o presente dos pemons, que se estabeleceram na savana seca e escassa e se tornaram agricultores. As duas versões da história da Wazaká comemoram o momento em que os pemons se tornam agricultores” (SÁ, 2012, p.50-55).

Além disso, os Taurepang possuem conhecimento sofisticado do território, e há nomeações para todos os acidentes geográficos da região (igarapés e formações rochosas). Há uma verdadeira legião de seres sobrenaturais composta por diversas classes de espíritos que conforma um conjunto de acidentes que afeta diretamente a mobilidade dos grupos e, conseqüentemente, a formação e desintegração das aldeias. “Grandes rochedos, por exemplo, têm um papel importante na cultura pemon: delineiam os contornos de seu território por meio de cachoeiras e despenhadeiros, que tornam as viagens (e a invasão de forasteiros) mais difíceis, e servem de morada para muitos espíritos” (SÁ, 2012, p. 51).

Para Lúcia Sá, essa ordenação dos fatos demonstra uma outra afirmação filosófica igualmente comum a vários textos indígenas, a de que “a ‘criação’ dos seres humanos não tem apenas um sentido biológico, mas também social. Os pemons só podem existir, isto é, ser criados, depois que passam a existir os elementos que caracterizam sua cultura: o plantio, a cestaria, a cerâmica e os marcos geográficos mais significativos” (SÁ, 2012, p. 56) e completa-se com a definição do seu território.

Similarmente, Nambalisita pode ser representado pela seguinte sequência narrativa: (1) nascimento extranatural; (2) encontro com as irmãs; (3) encontro e duelos com monstros antropófagos; (4) duelo e derrota para o imbondeiro; (5) duelo entre o imbondeiro e o boi; (6)

Nambalisita intimado a comparecer a Deus; (7) duelos com Kalunga e (8) reconhecimento de Kalunga sobre a força de Nambalisita.

Também aqui encontra-se o antigo e universal culto da árvore sagrada. Henrique Abranches afirma que, em Angola, “certas espécies vegetais são respeitadas como tabus” (ABRANCHES, 1980, p. 76). O valor sagrado do imbondeiro nas narrativas é notável. Mesmo os duelos com Deus (Kalunga) são vencidos pelo herói, mas quando colocado em uma situação perante um imbondeiro sagrado, o herói nada pode fazer. Além disso, o último, e por conseguinte, o mais difícil dos desafios impostos pelo rei no conto 48 é cortar um imbondeiro de uma só tacada. Ao realizar o feito, o rei devolve-lhe a mãe de Nambalisita e lhe entrega seu touro e mais vinte bezerros. Esse mesmo imbondeiro só será “vencido” por outra criatura de grande valor simbólico para os povos pastores do sul de Angola: os bois. Somente o mugido de um “boi mocho de cor preta” é capaz de abrir o imbondeiro e soltar Nambalisita e suas irmãs. E, na continuação deste conto, ao ser intimado por Deus para os duelos, desta vez é o boi que configura o último, derradeiro e mais difícil desafio a ser vencido. O desafio com o boi, no entanto, não é vencido. Nambalisita vence o desafio de forma indireta. Tendo que subir no boi, ele coloca um amuleto que aperta o pescoço de Kalunga ao que este ordena ao boi que recue.

Se partirmos para uma divisão dos mitos em sequências “funcionais”, os mitemas de Lévi-Strauss, perceberemos certo paralelismo estrutural entre as sequências dos mitos representado da seguinte maneira:

a) A procura por comida enquanto motor inicial (com exceção da terceira variante do mito de Nambalisita);

b) Os duelos com monstros antropófagos, reis, fantasmas e Deus (no caso de Nambalisita); em alguns casos é a própria mãe (Nambalisita) que ajuda o monstro a tentar vencer e engolir o herói, como parte de um acordo. Em outros, são os irmãos que ajudam a ressuscitar o herói (Makunaíma). Lembremos, sobre esse aspecto, que a derrota eventual nos duelos com monstros antropófagos não significa a morte das personagens. É comum nesses contos que as personagens permaneçam vivas por muito tempo dentro da barriga dos monstros.

c) A fuga de casa pelo herói acompanhado pela mãe (no caso de Makunaíma, para punir o irmão que o havia dado uma surra, no caso de Nambalisita, para fugir do pai que havia matado o tio e feito a mãe “mulher de soba”).

d) Punição ao irmão e à irmã após estes terem dado uma surra nos heróis.

Diferente de Propp, que considerava que o importante nos mitos era a ação das personagens, “o que” elas fazem, e não “quem” e “como” fazem, as personagens – humanas, animais, vegetais - que atravessam essas narrativas mitológicas estão em profundo diálogo com a cultura dos povos taurepang e ovakwanyama, e, assim como indicou Estermann, mais do que a classificação científica destas espécies da fauna e flora, ou uma simples análise funcional, interessa-nos sua “actuação no palco, segundo a fabulação humana”. Por isso, o imbondeiro não pode ser substituído por outra árvore, tampouco o boi pode ser substituído por outro animal, bem como o gigante Piai’mã. Uma prova da importância além da funcional dessas personagens pode ser exemplificada em alguns pontos, em que transparecem elementos culturais fundamentais e sua simbologia. No entanto, devemos lembrar que essa representação nem sempre é feita de forma objetiva e positiva, muitas vezes opera-se, como afirma Levi-Strauss, uma representação negativa.

A complexa estrutura hierárquica da cosmogonia ovakwanyama e pemón pode ser representada, através da análise dos contos, pelas seguintes transcrições:

Ovakwanyama: Seres humanos < Monstros < Nambalisita < imbondeiro < bois < Nambalisita = Kalunga

Pemón: Seres humanos = peixes = rochedos < Makunaíma < Piai’mã < Ma’nape < Makunaíma > Wazaká (árvore sagrada)

3.2.4 Os antagonistas Piai’mã e Kalunga

As figuras dos opositores são de grande importância enquanto unidades mínimas dotadas de significado (lexemas), e para analisá-las em conjunto com o plano narrativo, ou seja, os acontecimentos dos heróis, formando uma unidade semântica organizada por meio de relações sintáticas. Destacaremos apenas o principal opositor de cada texto enfatizando seu simbolismo mais imediato: Piai’mã e Kalunga – embora outras abordagens também sejam possíveis, como a de Lúcia Sá, que analisa as relações hierárquicas e a disputa por poder entre Makunaíma e seus irmãos.

Dentre os opositores de Makunaíma destaca-se o gigante antropófago Piai’mã, com o qual o herói disputa algumas provas, perdendo na maioria das vezes, mas sempre conseguindo fugir ou ressuscitar. Em Koch-Grünberg, Piai’mã aparece nas narrativas de Makunaíma, mas também em outras nas quais o herói demiurgo não aparece. Nas de Armellada, Piai’mã não

aparece nas narrativas de Makunaíma. Manifesta-se, no entanto, em diversas narrativas com personagens distintos e estrutura semelhante (*El Embukuchima de los Piaimá*, por exemplo, repete a história do índio que ouve o canto do Piaimá e que não segue o conselho do irmão para não responder ao canto, e depois vai a comer um dos irmãos). De qualquer forma, o opositor de Makunaíma é descrito com maior gama de detalhes nas narrativas do padre venezuelano do que nas do etnólogo alemão.

Segundo Armellada, os Piaimás (na grafia do autor venezuelano) são uma espécie de seres antropomorfos e canibais de grande tamanho, cujas grandes dimensões permitem colocar os pés de um índio nos lóbulos de suas orelhas e carregá-los pendurados. Diz-se que veem o mundo no sentido perspectivo reverso ao dos indígenas pemons. Ao amanhecer, por exemplo, os Piaimás dizem: “vámonos, que ya está atardeciendo, ya está obscureciendo” (ARMELLADA, 1989, p. 161). Não apenas isso, “Los ratones y ratas son sus venados y dantos; los hongos, su pan o casabe; su fuego, palos con sustancias fosforescentes...” (ARMELLADA, 1989, p. 193). Por vezes, no entanto, os Piaimás aparecem como ajudantes dos Makunaíma⁶². Para Armellada,

Si los Piaimá son seres totalmente fantásticos o si son reminiscencias de otra tribu de indios más corpulentos que ellos, sus enemigos, no nos atrevemos a definirlo. Pero, en todo caso, estas y otras leyendas semejantes prueban que la antropofagia no fue inventado por los europeos contra los indios. Esta idea está en su mentalidad como algo básico.⁶³ (ARMELLADA, 1989, p. 183)

Em outros casos,

Los dos juntos se fueron a ver el Piaimá; pero se encontraron con que, en vez de uno, eran dos los Piaimá y de un tamaño descomunal. Por lo que se llenaron de miedo y regresaron a la casa a buscar más compañeros. [...] Se internaron en el bosque y allá los encontraron. ¡Caramba!, no eran dos; ya eran tantos como ellos. [...] Entonces, bien colocados alrededor de los mismos, se dispusieron a matarlos. Pero no pudieron con ellos; al contrario, los Piaimá comieron a los indios. (Los Piaimá y Los waranapi, IN ARMELLADA, 1989, p. 179–181)⁶³

Embora a coletânea de C. Estermann também tenha uma grande quantidade de narrativas com monstros antropófagos, eles não se manifestam diretamente como antagonistas

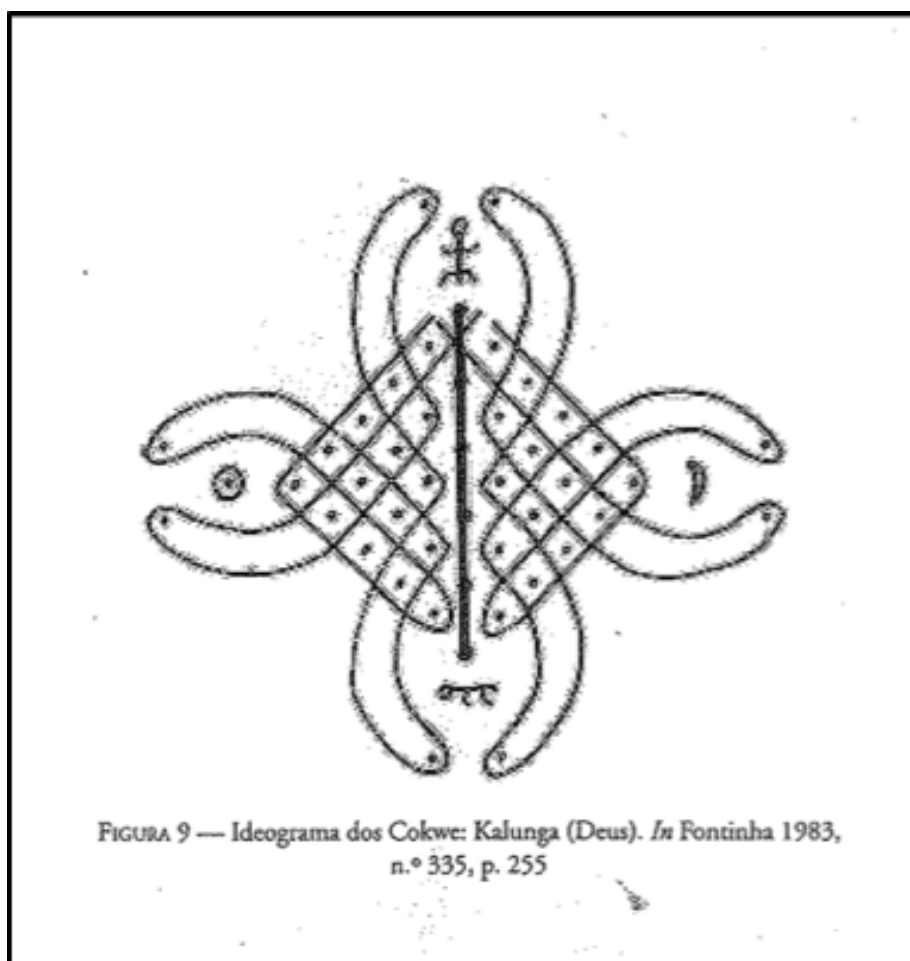
⁶² “Se os Piaimá são seres totalmente fantásticos ou se eles são uma reminiscência de outra tribo de índios mais corpulenta do que eles, seus inimigos, não nos atrevemos a definí-la. Mas, em qualquer caso, essas e outras lendas similares demonstram que a antropofagia não foi inventada pelos europeus contra os índios. Essa idéia está em sua mentalidade como algo básico.” (ARMELLADA, 1989, p. 183. Tradução nossa)

⁶³ “Os dois juntos foram ver Piaimá; mas eles descobriram que, em vez de um, havia dois Piaimá e de um tamanho enorme. Então eles estavam cheios de medo e voltaram para a casa para procurar mais companheiros. [...] Eles entraram na floresta e lá eles os encontraram. Uau, não eram dois; Eles eram tantos quanto eles. [...] Então, bem colocados em torno deles mesmos, começaram a matá-los. Mas eles não podiam com eles; Pelo contrário, o Piaimá comeu os índios.” (ARMELLADA, 1989, p. 179–181. Tradução nossa)

nas disputas com Nambalisita. Nesse contexto, apesar de não aparecer como criador ou transformador, o herói africano parece ser ainda mais poderoso que Makunaíma, uma vez que enfrenta o próprio Kalunga e vence-o em todas as batalhas, até que este reconhece, “também tu, tens realmente força, nós equivalemo-nos” (ESTERMANN, 1971, p. 282). À diferença de Makunaíma, que é vencido por Piai’mã e engolido pela lagartixa, necessitando da ajuda dos irmãos para ser salvo, Nambalisita vence os duelos com Kalunga, sendo vencido somente pelo imbondeiro que o devora, necessitando de ajuda externa para livrá-lo.

Em diversas narrativas Kalunga é considerado como o Deus criador dos povos do sudoeste angolano/africano. Vários etnólogos afirmam que não há um culto religioso dedicado a Kalunga. Segundo Mário Milheiros, o motivo dessa ausência seria Kalunga situar-se tão acima e tão distanciado dos homens “que qualquer culto que lhe fosse dirigido resultaria ridículo pela sua pequenez” (MILHEIROS apud ABRANCHES, 1980, p. 70). No ideograma abaixo encontramos uma representação da posição cosmológica que ocupam Kalunga, a lua, o sol e o homem.

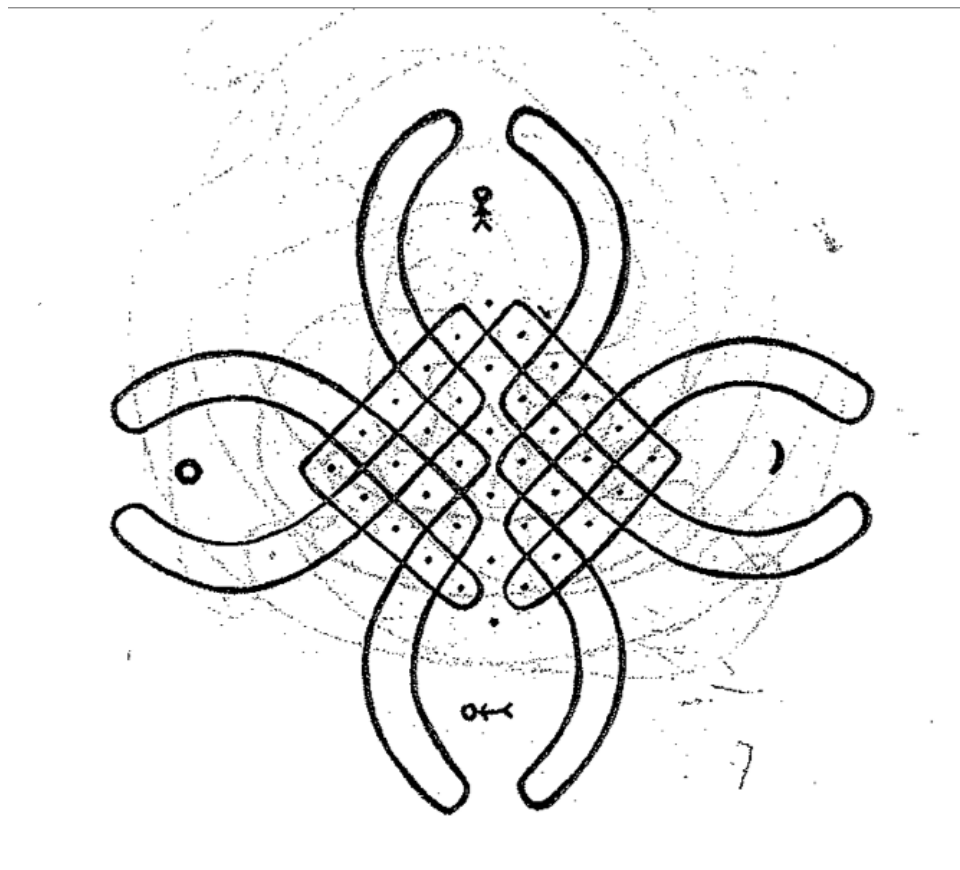
Figura 10 - Kalunga (Deus)



Legenda: Imagem de Kalunga (Deus) em ideograma dos Cokwe.

Fonte: HEINTZE, 2000. p. 860.

Figura 11- Kalunga (Deus)



Legenda: Imagem de Kalunga (Deus) em ideograma dos Cokwe.

Fonte: SANTOS, 1960, P.74

Kalunga é simbolizado pela figura do alto, à esquerda o sol, à direita a lua, e embaixo, o homem. No ideograma contido na obra da pesquisadora Beatriz Heintze há algumas diferenças em relação ao ideograma do etnólogo Eduardo dos Santos, especialmente a presença de uma linha vertical que une os pontos centrais e, segundo ela, representa o caminho que leva a Deus (Kalunga). Segundo Beatriz Heintze,

muitos ideogramas estão ligados a extensas reflexões filosóficas. Cristalizam, por assim dizer, e fazem renascer em cada novo acto criativo os valores centrais e grande parte do saber cultural e histórico da sociedade na qual vivem e são exibidos. Deste modo cabe-lhes, sob forma de um descontraído passatempo, uma função eminentemente social e de reforço da identidade. Simultaneamente, os ideogramas constituem sinais mnemotécnicos normalizados – uma espécie de fixação escrita dos

conceitos – da conservação e transmissão das bases e instituições culturais comuns. É neste sentido que são verdadeiramente “etnográficos”. Carecem, porém, de decodificação competente, inviável de ser feita por indivíduos exteriores à sociedade em questão. [...] como toda e qualquer manifestação cultural do Homem, estão sujeitas a mutações contínuas do seu significado. (HEINTZE, 2000, p. 200)

Há, pelo menos, três versões conhecidas para a história de Kalunga e explicação dos ideogramas, duas delas fornecidas pelo etnólogo Eduardo Santos, e a outra por Beatriz Heintze. Em Santos, Kalunga é um criador, criou o Sol, a Lua, o Homem e as estrelas. As estrelas vão até Kalunga dizer-lhe que o Sol havia desaparecido. Kalunga os tranquiliza, dizendo que o Sol aparecerá todos os dias. No amanhecer do dia seguinte as estrelas vão até Kalunga informar-lhe que a Lua havia falecido. Kalunga lhes disse que a Lua reapareceria. Quando o homem morre, as estrelas vão até Kalunga que lhes pergunta de que lado estava o homem, e elas respondem: “Está do lado oposto ao teu”. – “Então morrerá”, disse Deus (SANTOS, 1960, p. 75).

A versão de Beatriz Heintze é uma pequena variação da versão de Santos. Nesta, quando o Sol vem a falecer, os parentes vão consultar Kalunga e são recebidos por Samuto, porteiro de Kalunga. Este lhes pede para embrulhar o Sol num pano vermelho e colocá-lo dentro de uma árvore. Assim fizeram e no dia seguinte o Sol apareceu. O mesmo aconteceu à Lua, Samuto aconselha que façam o mesmo, mas num pano branco e com “malôa” (argila preta), e a colocassem dentro de uma árvore. Assim fizeram e a Lua apareceu. Os habitantes de uma determinada aldeia também procuram Kalunga após a morte de seu chefe, mas o fazem com arrogância e maltratam Samuto, intimidando-o a levá-los à presença de Kalunga. Kalunga os manda novamente para Samuto que lhes diz para fazerem um esquife para levar o chefe a uma cova que abrirão no mato, onde repousará, enquanto devem festejar a morte por cinco dias, até que ele ressuscite. Mas a espera foi em vão.

Uma curiosidade marca uma concepção de Kalunga realizada pelo padre Gaudêncio Felix Yakuleinge, para ele Kalunga é mesmo o “Ser Supremo que deu existência ao homem e a tudo quanto existe”, no entanto, quando estão em momentos razoavelmente difíceis e circunstâncias particulares, os Ovakwanyama recorrem aos espíritos (YAKULEINGE, 2012, p. 94). Para Yakuleinge, a preocupação primordial dos ovakwanyama não é conceitual nem metafísica, mas vivencial e existencial.

Para alguns autores, dentre eles Hermann Baumann, José Redinha e Mário Milheiros, “a hierarquia religiosa que envolve o habitat humano desce de um Deus supremo, vértice de um cone cuja base é a gens humana. Entre o vértice e a base habitam ou circulam os antepassados, formando um nível astral, uma espécie de “tecto” celestial ao qual os homens

recorrem constantemente, tomando-o como intermediário junto de Deus. Quando os Ganguelas se referem aos “espíritos que andam com o vento” parece retratarem efetivamente um nível astral intermédio (cf. YAKULEINGE, 2012).

A cosmovisão dos povos inseridos em território angolano explica-se por intermédio de Kalunga e da sua corte, das suas emanções, com a condição de que Kalunga e essas emanções “sejam semelhantes às forças naturais ou sociais que participam de facto na dinâmica da História”, afirma Henrique Abranches. Forma-se uma configuração em níveis cuja corte é formada por cinco grupos abaixo de Kalunga:

- 1º Os Heróis divinizados pela grandeza de seus atos
- 2º Os Heróis Fundadores
- 3º O culto da Pedra
- 4º Os Monstros antissociais (ogres)
- 5º O mito dos dilúvios

Para Milheiros, além da corte de Kalunga, os antepassados também se encontram divididos em três níveis (“planos” segundo o autor). Antes do primeiro nível, o mais próximo dos homens, habitam os espíritos recentes, ainda irrequietos e indecisos, vagueando em volta do corpo “numa espécie de saudoso apego”.

Além destes, Sol e Lua, como percebidos nos ideogramas acima, são divindades, com a Lua aparecendo de várias formas, “desde a esposa do Sol a um veículo, ou uma barca de transporte dos espíritos dos antepassados para locais nefastos” (ABRANCHES, 1980, p. 81).

Em resumo, Piaimã e Kalunga aproximam-se no fato de ocuparem lugares opostos em relação aos protagonistas. Enquanto Piaimã vê o mundo ao reverso, voltando para casa quando está amanhecendo (obscurecendo), Kalunga ocupa posição oposta ao homem nos ideogramas apresentados. Na coletânea de Armellada, transparece, no entanto, uma diferença cosmológica dedutível dos contos. Nela, o sol é descrito como um antigo índio, enquanto pelas versões acima descritas de Kalunga, podemos deduzir que no universo ovakwanyama, o sol, a lua e o homem morrem, não sendo uma mesma entidade, e vão ter com Kalunga.

3.2.5 *Tricksters* ameríndios e africanos

Temos até aqui, portanto, uma sucessão de unidades semânticas que, em seu contexto estrutural representam o início da criação do universo pemón e sua caracterização como agricultores, e uma projeção de equilíbrio do universo ovakwanyama através de uma personagem extranatural. Analisemos mais de perto as personagens principais destas narrativas míticas. Vejamos agora qual é o código segundo o qual repousam as personagens através de uma análise comparativa acerca de uma das principais características da personagem ameríndia.

Makunaíma aparece nos contos como uma personagem cruel e egoísta, e que se aborrece facilmente, “mas também é astuto, sensível, criativo e é, sobretudo, o herói cultural do pemons, responsável pela definição de seu território, por lhes ensinar a usar ferramentas e o fogo, por transformá-los no que são” (SÁ, 2012, p. 58–59). Essas contradições de caráter apontam para uma personagem originalmente identificada com narrativas indígenas norte-americanas, mas que em análises mais recentes é visto como uma figura comum em literaturas de todo mundo: o *trickster*.

Durante muito tempo, e em muitos sistemas culturais e religiosos diferentes, a figura do *trickster* tem sido recorrente. Mesmo na mitologia grega alguns pesquisadores têm identificado *tricksters*, como Autólico, tio de Odisseu, personagem da *Odisseia*, de Homero (MARTIN, 2014, p. 33). Essas figuras apresentam normalmente traços cômicos e são importantes para realçar valores culturais à medida que profanam quase todas as crenças centrais, apontando, precisamente, para a natureza dessas crenças (DOTY; HYNES, 1997, p. 01–02). Em *Mythical Trickster Figures* (1993), William Doty e William Hynes apresentam diversas formas em que o *trickster* foi apresentado.

The first use of the english term *trickster* appeared in the eighteenth century (according to the Oxford English Dictionary: 3402), not as an anthropological category, but to designate morally one who deceives or cheats. In the nineteenth century Benjamin Disraeli employed the term to describe lying political opponents within the Whig party. It appeared in Brinton's 1868 *Myths of the New World* (Rickets 1987: 50), and, in this century, it has been a technical term for figures from European literature as well as for non-European ethnological phenomena, particular in North America and Africa.⁶⁴ (DOTY; HYNES, 1997b, p. 14)

O trabalho mais influente acerca dos mitos *trickster* é o já citado *The Trickster: A study in American indian mythology* (1955), de Paul Radin, e contém, além das recolhas dos

⁶⁴ “O primeiro uso do termo *trickster* apareceu no século XVIII, não como uma categoria antropológica, mas para designar moralmente quem mente ou engana. No século XIX, Benjamin Disraeli empregou o termo para descrever opositores políticos mentirosos no partido Whig. Apareceu nos Mitos do Novo Mundo de Brinton de 1868 e, neste século, tem sido um termo técnico para figuras da literatura européia, bem como para fenômenos etnológicos não europeus, particularmente na América do Norte e na África.” (DOTY; HYNES, 1997b, p. 14. Tradução nossa)

mitos, ensaios críticos do próprio Radin, do classicista Karl Kerényi – *The Trickster in relation to Greek Mythology* – e um breve ensaio do psicanalista C. G. Jung – *On the psychology of the Trickster Figure*. Além da obra de Radin, *The Zande Trickster*, de Evans Prithcard, é possivelmente, a mais conhecida coleção de materiais *trickster*. O trabalho de Radin relata os mitos que obteve junto com um de seus principais informantes Sam Blowsnake, in 1912, dos antigos índios Winnebago, de Nebraska. Segundo o antropólogo polonês, o *trickster* é, ao mesmo tempo, criador e destruidor, e é, frequentemente identificado com animais específicos como coiote, lebre e aranha, dentre outros. Para Radin, a maioria de todos os chamados “*trickster myths*” na América do Norte dão conta da criação da terra ou, ao menos, da transformação do mundo, e tem um herói que está sempre vagando, com fome e que não é guiado pelas concepções normais de bom e mau, além de ser uma personagem altamente sexualizada.

Almost everywhere he has some divine traits. These vary from tribe to tribe. In some instances he is regarded as an actual deity, in others as intimately connected with deities, in still others he is at best a generalized animal or human being subject to death. One of the questions we will have to resolve is how to explain these fluctuations as to the nature of his identity.⁶⁵ (RADIN, 1956, p. 155)

Ao citar Wakdjunkaga, o mito *trickster* Winnebago, Radin afirma que ele é um disparador dos mais sagrados tabus e um destruidor de objetos sagrados (RADIN, 1956, p. 133). Wakdjunkaga chega a mudar seu próprio sexo, e se casa com o filho do chefe, para desfrutar da abundância de comida do chefe e seu filho (RADIN, 1956, p. 137), além de ter sido criado pelo *Earthmaker* e pertencer a um mundo muito mais antigo.

O número de estudos acerca da figura do *trickster*, no entanto, tem crescido e se dividido em duas categorias: os que argumentam contra uma visão generalizadora e comparativista; e aqueles que consideram que existem muitas semelhanças entre essas figuras e suas funções, o que nos possibilitaria falar, de forma genérica sobre a personagem (DOTY; HYNES, 1997a, p. 02).

A obra de Hynes e Doty é pródiga em demonstrar como a figura do *trickster* já foi analisada de formas distintas, seja pela psicologia junguiana – o *trickster* como um arquétipo encontrado em cada um de nós e em muitos sistemas religiosos; ou, no extremo oposto, pela antropologia, área em que alguns pesquisadores pedem a eliminação do termo porque implica em uma abordagem global de tal figura que só seria possível e apropriada se concentrada em

⁶⁵ “Quase em todos os lugares ele tem alguns traços divinos. Estes variam de tribo a tribo. Em alguns casos, ele é considerado uma deidade real, em outros tão intimamente ligados às divindades, em outros, ele é, na melhor das hipóteses, um animal generalizado ou ser humano sujeito à morte. Uma das questões que teremos de resolver é como explicar essas flutuações quanto à natureza de sua identidade.” (RADIN, 1956, p. 155 - Tradução nossa)

apenas um grupo tribal ou nacional por vez (BASSO; BEILDELMANN apud DOTY; HYNES, 1997a, p. 4–5).

Although these methodological issues are raised in a distinctly contemporary manner, they are in fact classical in substance, in as much as they form part of traditional epistemological debates about universals and particular. [...] The underlying question is whether we can attain general knowledge or only knowledge of particular cases.⁶⁶ (BASSO; BEILDELMANN apud DOTY; HYNES, 1997a, p. 05)

Embora aceite as contribuições de ambas as correntes, Hynes e Doty rejeitam qualquer universalismo simplista que afirme a existência do conhecimento universal com base em apenas um ou dois sistemas, mas também se opõem a um nominalismo que recusa qualquer semelhança entre as particularidades e que esse conhecimento geral é, portanto, fundamentalmente impossível (BASSO; BEILDELMANN apud DOTY; HYNES, 1997a, p. 4–5). *Tricksters*, afirmam os autores, são figuras cômicas, marginais, algumas sagradas, cuja função é um entretenimento que envolve o jogo ou risco, mas também é instrutivo, e passa uma informação moral (BASSO; BEILDELMANN apud DOTY; HYNES, 1997a, p. 7), embora alguns deles o façam através de uma forma negativa. São histórias que prometem expor dimensões da criatividade humana.

The very attributes that make such tricksters inventive heroes and clownish fools in the first place are, after all, natural necessities of human intelligence, operating in practical, concrete face-to-face relations that people negotiate all the time, sometimes with considerable immediacy.⁶⁷ (BASSO apud HYNES, 1997, p.8)

Para tentar fugir de qualquer versão universalizante, a obra de Hynes e Doty oferece uma pluralidade de representações das figuras *tricksters* em diferentes sociedades no mundo, e diferentes formas de pesquisa, por vezes identificando (1) diferentes figuras trickster em uma mesma sociedade específica; (2) diferentes figuras em sociedades distintas; e (3) considerações acerca do *trickster* dentro da perspectiva geral de figuras religiosas (HYNES, 1997, p.09).

Makunaíma já foi analisado, por mais de uma vez, como uma personagem *trickster*, inclusive pelo estudo de Lúcia Sá, por sua lascívia, ser caráter sarcástico e insolente. Mas e

⁶⁶ “Embora essas questões metodológicas sejam levantadas de maneira distinta na contemporaneidade, elas são de fato clássicas em substância, na medida em que fazem parte de debates epistemológicos tradicionais sobre universal e particular. [...] A questão subjacente é se podemos alcançar conhecimento geral ou apenas conhecimento de casos particulares. (BASSO apud HYNES, 1997, p.8 - Tradução nossa)

⁶⁷ “Os próprios atributos que tornam esses *tricksters* heróis inventivos e tolos são, em primeiro lugar, necessidades naturais da inteligência humana, operando em relações práticas e concretas face a face que as pessoas negociam o tempo todo, às vezes com imediatismo considerável.” (BASSO apud HYNES, p.8. Tradução nossa)

quanto à Nambalisita, pode-se enquadrá-lo nesta categoria? Até que ponto podemos integrar a personagem africana a uma definição similar à personagem ameríndia? Vejamos:

Um dos ensaios contidos na antologia de Doty e Hynes que interessa diretamente ao nosso propósito é o estudo de Robert D. Pelton *West African Tricksters: Web of Purpose, Dance of Delight*, produto resumido de sua obra *The Trickster in West Africa: A Study of Mythic Irony and Sacred Delight* (1980). Um dos poucos estudos a trabalhar com *tricksters* em África, Pelton utiliza como exemplos dos *tricksters* do oeste africano os pertencentes às culturas dos povos Ashanti (sul de Ghana), Fon (Benin), Yoruba (Benin, Ghana, Nigéria), e Dogon (sul do Mali e norte de Burkina Faso). Apesar de não citar os Ovakwanyama ou qualquer um dos povos inseridos no território angolano e suas fronteiras, o estudo de Pelton é importante por contextualizar uma gama de mitos *trickster* em sociedades africanas que apresentam traços similares aos povos do sudoeste angolano. Segundo Pelton,

trickster exists not as an archetypal idea but as a symbolic pattern embracing a wide range of individual figures. His movement between orders of being helps to fashion a human world that is sacred both as something given and as process, as social enterprise and divine gift. The trickster reflects, in Mircea Eliade's words, a "mythology of the human condition".⁶⁸ (PELTON, 1997, p. 123)

Pelton vai contra a imagem arquetípica que Jung constrói para o *trickster*, mas o coloca como uma padrão simbólico que abarca uma grande gama de figuras individuais. Outra definição do *trickster* Ananse nos parece particularmente importante, ao demonstrar desrespeito pelos poderes e seres sagrados, incluindo a Divindade maior, o *trickster* Ananse reorganiza e reordena os limites, mas

Ananse's rejection of human and sacred order leads neither to chaos nor to unchecked individualism. Rather, as he unleashes the forces of the wild or the divine, it is the presente world that comes into being, a world unendingly forged by the human capacity to transform what is given from both above and below.⁶⁹ (PELTON, 1997, p. 125)

A função do *trickster* Ananse parece ser a de colocar o mundo sob o manto do poder de transformação da atividade humana.

The trickster displays our human juggling of the fragments of experience as a sacred order disclosed in the transforming power of imagination. As the trickster reveals

⁶⁸ "*trickster* existe não como uma idéia arquetípica, mas como um padrão simbólico que abarca uma ampla gama de figuras individuais. Seu movimento entre ordens do ser ajuda a modelar um mundo humano que é sagrado tanto como algo dado como algo em processo, como empresa social e presente divino. O *trickster* reflete, nas palavras de Mircea Eliade, uma "mitologia da condição humana". (PELTON, 1997, p. 123 - Tradução nossa)

⁶⁹ "A rejeição de Ananse da ordem humana e sagrada não conduz ao caos nem ao individualismo não controlado. Em vez disso, como ele desencadeia as forças do selvagem ou do divino, é o mundo presente que surge, um mundo forjado de forma ininterrupta pela capacidade humana de transformar o que é dado tanto acima como abaixo." (PELTON, 1997, p. 123 - Tradução nossa)

the radically human character of the cosmos, the daily world is shown to be more than meets the eye, a sacred web of multidimensional planes of being, a dance in which all beings, human and nonhuman, meet and move together in a single pattern.⁷⁰ (PELTON, 1997, p. 130)

Ou seja, se o mito tem por função, como afirma Mircea Eliade, transformar o caos em cosmos⁷¹, o *trickster* mítico tem a função de revelar, dentro do mito, o caráter radicalmente humano desse cosmos, a interação dessas relações. É sob essa definição que, apesar das diferenças e de Nambalisita não possuir algumas características compreendidas como fundamentais aos *tricksters* ameríndios, que podemos enquadrá-lo nessa definição. Como percebe-se, trata-se de uma definição ampla, no qual a personagem só pode ser incluída a partir de sua função, e não de suas características essenciais – pessoais.

Como afirma Henrique Abranches, é curioso notar até que ponto Nambalisita enquanto um dos “heróis semideuses-deificados” da corte de Kalunga, sendo, de certo modo, componente da Divindade, é, ao mesmo tempo, “produto da cultura social contra Ela” (ABRANCHES, 1980, p. 84–85). Para Clifford Geertz, citado por Pelton, o *trickster* não é nem um deus nem um homem, nem humano nem animal; ele é todos eles (GEERTZ apud PELTON, 1997, p. 137).

A conclusão de Pelton cai como uma luva para Nambalisita: é através da linguagem que o *trickster* liga a animalidade e a transformação ritual e, além disso, existe como figura de uma vida que é humana porque é mais do que humana (PELTON, 1997, p. 132).

Robert Pelton aponta para um caso filosófico-teológico em que a figura do *trickster* serve como símbolo do poder de transformação da imaginação humana, e para a transcendência da condição humana. Brian Street, na mesma compilação de ensaios, propõem uma análise dos materiais contidos em *The Zande Trickster* (1967), de Evans Pritchard (1902-1973), em que a função do *trickster* seria de equilíbrio entre criatividade e destrutividade.

To question everything in society would lead to anarchy; to preserv everything would lead to stagnation, the conflict is presented and the balance is achieved, in the trickster tales which so many societies possess. And in all of them a universal

⁷⁰ “O *trickster* mostra o malabarismo humano dos fragmentos de experiência como uma ordem sagrada divulgada no poder transformador da imaginação. Como o *trickster* revela o caráter radicalmente humano do cosmos, o cotidiano do mundo se mostra mais do que o olho, uma rede sagrada de planos multidimensionais do ser, uma dança na qual todos os seres, humanos e não humanos, se encontram e se movem juntos em um padrão único.” (PELTON, 1997, p. 123 - Tradução nossa)

⁷¹ Para Eliade, a reconstituição do mito prepara o homem para fazer o que já foi realizado pelos heróis míticos. Basta repetir o ritual cosmogônico e o território desconhecido - o caos - se transforma em “Cosmo, “torna-se uma *imano mundi*, uma “habitação” ritualmente legitimada”. Para o homem das sociedades nas quais o mito ainda é uma coisa vivente, “o Mundo não é mais uma massa opaca de objetos arbitrariamente reunidos, mas um Cosmo vivente, articulado e significativo”. (ELIADE, 1972, p.101)

feature of the trickster is his role as both revolutionary and savior.⁷² (DOTY; HYNES, 1997b, p. 19)

Street enfatiza o funcionamento dos *tricksters* como personagens de fronteira, que define os limites da ação: ou seja, atuando nos limites da ordem, o *trickster* dá a definição desta ordem trazendo para a instituição social novas possibilidades para a ação e a compreensão própria. O *trickster* explicitaria o caráter radicalmente humano de todo o cosmos, enquanto, ao mesmo tempo, demonstraria a sacralidade da vida comum. Para a antropóloga britânica Mary Douglas, citada por Doty e Hynes, o *trickster* tem uma função social de dissipar a crença que qualquer ordem social dada é absoluta e objetiva (DOTY; HYNES, 1997b, p. 19–20).

Apesar das diferenças – e estas irão se aprofundar nas representações literárias e cinematográficas das personagens – podemos concluir que os “tricksters” Makunaíma e Nambalisita apresentam, no cerne de suas narrativas mitológicas, convergências acerca de suas funções - principal aspecto narrativo nas análises proppianas - perante as sociedades taurepang e ovakwanyama.

Makunaíma aparece nelas como um ser com poderes extranaturais, com capacidade de criação e autotransformação. Não se trata dele ser O Criador, uma vez que o mundo já está construído, na definição de Elíade⁷³, ficou a cargo dele a criação de outros elementos. É ele quem derruba a árvore, que inicia um processo de destruição do mundo como conhecido. E, é ele também, que, após a destruição do mundo, recria os peixes, os homens, os rochedos, etc. E depois define os Pemón como agricultores. Além disso, tem o poder de se autotransformar, ora em peixe, ora em adulto. Apesar do poder da criação e autotransformação, Makunaíma perde os duelos que trava com o gigante antropófago Piai'mã, é morto e cortado em pedaços. No entanto, no universo pemon, o herói cultural dos pemon – ou seja, aquele que causou o dilúvio, trouxe o fogo, definiu seu território, e ensinou-os a viver em sociedade – é retratado como um irmão caçula e rebelde, o que mostra que, na história da organização social pemon, a definição de regras e a possibilidade de subverte-las são vistas como criações de um mesmo

⁷² “Questionar tudo em uma sociedade levaria à anarquia; preservar tudo levaria à estagnação, o conflito é apresentado e o equilíbrio alcançado nos contos que muitas sociedades possuem. E, em muitos deles a característica universal do trickster é sua função como revolucionário e salvador.” (DOTY; HYNES, 1997b, p. 19 Tradução nossa)

⁷³ O mito cosmogônico é “verdadeiro” porque a existência do Mundo aí está para prová-lo; “o mito da origem da morte é igualmente “verdadeiro” porque é provado pela mortalidade do homem, e assim por diante” (ELÍADE, 1972, p.09)

ser. Não é apenas questão de dialética: Makunaíma, como os tricksters kalapalos mencionados por Basso, é avesso a qualquer tipo de rigidez (BASSO apud SÁ, 2012, p. 59).

O herói africano, por sua vez, é concebido de forma extranatural, ele “gerou a si mesmo”, ora através de um ovo, ora através de geração espontânea na barriga da mãe. Não é um ou O criador, mas tem poderes mágicos, especialmente o de conversar e solicitar ajuda aos animais. Além de não ser o Deus criador (função de Kalunga), é justamente contra ele, no alto do cone representado no ideograma, que Nambalisita se opõe e vence, ao ponto deste exclamar “também tu tens a força, nós equivalemo-nos”. A função de Nambalisita parece ser a de demonstrar o caráter humano do cosmos, fornecer equilíbrio para a sociedade em sua relação com os Deuses e entes mágicos (imbondeiro, bois e espíritos), dissipar a crença que qualquer ordem social dada é absoluta e objetiva, questionando essa ordem através das disputas com Kalunga, O Criador.

O grande poder que Nambalisita demonstra na narrativa é a possibilidade de falar com outras espécies, e de solicitar ajuda a elas, que são de importância fundamental para a vitória nos duelos. Se Nambalisita se comunica e utiliza os animais para ajudá-lo nos duelos, Makunaíma, apesar de tê-los criados, não parece capaz de solicitar tal ajuda para as disputas que trava com o gigante Piaí'mã. Pelo contrário, é Piaí'mã quem utiliza formigas e cobras para vencer Makunaíma. A exceção fica por conta da lagartixa que ajuda Ma'nápe a vencer o gigante, mas este não ajuda Makunaíma, e sim o irmão. São os irmãos que salvam Makunaíma, especialmente Ma'nápe, ressuscitando-o quando já estava cortado em pedaços na panela de Piaí'mã, enquanto Nambalisita é quem ajuda as irmãs a se salvarem dos monstros antropófagos. Atuando nos limites da ordem, Makunaíma e Nambalisita fornecem também a definição destas ordens cosmológicas.

3.3 Macunaíma e Nambalissita: do mito à literatura

A transposição das personagens-chave do universo mitológico taurepang e ovakwanyama para a literatura constitui uma das principais realizações de Mário de Andrade e Henrique Abranches. O caráter monumental da obra do modernista brasileiro é resultado do traço obsessivo com o qual o autor se aprofundava nas pesquisas acerca da cultura popular autóctone, além das próprias dimensões territoriais do Brasil, o que ampliava a área de atuação e representação. Embora mais comedido na dimensão territorial que a obra abrange,

mas não na ambição intelectual, Abranches realiza, de certa forma, nas palavras do crítico Gerald Moser, um trabalho incomum e ambicioso experimentando o uso da tradição africana tradicional para criar uma literatura para a nova nação angolana. Vejamos como as personagens e seu universo são transpostos para a literatura. Uma análise atenta ao primeiro parágrafo desnuda algumas propostas das obras ao evidenciar o panorama espacial, as personagens e também o gênero que será utilizado na construção narrativa. Em *Macunaíma*:

No fundo do mato virgem nasceu Macunaíma, herói da nossa gente. Era preto retinto e filho do medo da noite. Houve um momento em que o silêncio foi tão grande escutando o murmurejo do Uraricoera, que a índia tapanhumas pariu uma criança feia. Essa criança é que chamaram de Macunaíma.
Já na meninice fez coisas de sarapantar. De primeira passou mais de seis anos não falando. Si o incitavam a falar exclamava:
- Ai! Que preguiça!... (ANDRADE, 1996, p. 5)

Macunaíma nasce na tribo dos tapanhumas, tribo de indígenas que vivem nas proximidades do Uraricoera, ao norte do Brasil, de pele escura, quase negro. No decorrer da narrativa, transforma-se em branco, loiro, de olhos “azuizinhos”, após lavar-se em um riacho mágico. Tem poderes extranaturais de transformação e autotransformação, e com eles realiza atos mágicos. De forma geral, o Macunaíma literário mantém a maior parte das características do Makunaíma mítico e Mário de Andrade é particularmente bem sucedido na adaptação do herói a outras características que fogem ao aspecto mitológico taurepang. A experiência do herói em um terreiro de religião de matriz africana, no episódio intitulado “Macumba” é um exemplo dessa adaptação.

Macunaíma e seus irmão vivem em uma casa junto com Sofará, companheira de Jiguê. A mãe de Macunaíma pede que ela leve o herói para passear. Ao chegar lá ele se transforma num “lindo príncipe” e “brincam muito”. Jiguê descobre a dá uma surra com “rabo-de-tatu” no herói. “O berreiro foi tão imenso que encurtou o tamanho da noite e muitos pássaros caíram de susto no chão e se transformaram em pedra” (ANDRADE, 2013, p. 17). Mário de Andrade mantém as características de contos etiológicos a exemplo da narrativa mítica.

Após a morte de Ci e o roubo da muiraquitã, Macunaíma e seus irmãos partem para São Paulo para retomar o tembetá roubado por Piai’mã. Param para banharem-se em um lago cuja água era encantada e muda a fisionomia do herói e seus irmãos.

Quando o herói saiu do banho estava branco loiro de olhos azuizinhos, água lavara o pretume dele. E ninguém não seria capaz mais de indicar nele um filho da tribo retinta dos Tapanhumas.
Os irmãos também se jogam na água na expectativa de também ficarem brancos, mas a água já estava suja da negrura do herói e Jiguê só conseguiu ficar “da cor do bronze novo”. Maanape só conseguiu molhar a palma dos pés e das mãos. “Por isso ficou negro bem filho da tribo dos Tapanhumas. Só que as palmas das mãos e dos pés dele são vermelhas por terem se limpado na água santa. (ANDRADE, 2013, p. 50)

São frequentes as interpretações desta passagem por críticos e pesquisadores como uma alegoria da composição multi-étnica brasileira. Macunaíma e seus irmãos representariam o índio e o branco (Macunaíma), o negro (Maanape) e o mestiço (Jiguê). Todos, no entanto, teriam uma origem comum, são irmãos de uma mesma família.

Apesar de constituir um grande amálgama de tradições míticas, regionais, e ditos populares, o elemento central é mesmo o elemento indígena e a manutenção das características do *trickster* ameríndio que marcam a personalidade do herói. Macunaíma prega peças nos irmãos, engana-os, “brinca com a mulher de Jiguê”, é lascivo e tem poderes extranaturais.

No dia seguinte o herói resolve ir ao encontro de Venceslau Pietro Pietra, “o gigante Piai’mã comedor de gente” (ANDRADE, 2013, p.55 e p.65). Piai’mã é caracterizado como um fazendeiro que havia enriquecido em São Paulo após tomar posse do talismã muiraquitã.

Maanape fez um discurso mostrando as inconveniências de ir lá porque o regatão andava com o calcanhar pra frente e si Deus o assinalou alguma lhe achou. De certo um mauari malevo... Quem sabe si o gigante Piai’mã comedor de gente! (ANDRADE, 2013, p.54)

Macunaíma insiste e Maanape acompanha o herói. Maanape tenta proteger o irmão do gigante antropófago, mas acaba entregando-o para Piai’mã. Depois persegue o gigante ajudado pela formiguinha Cambgique e pelo carrapato Zlezlegue, que se transforma em uma chave que abre a casa de Piai’mã. Encontra Macunaíma picado em pedaços na panela, pronto para ser comido. Maanape cata os pedaços enquanto Piai’mã e Cieuci se divertem com garrafas de bebida e fumo, leva os pedaços para a pensão, assopra fumo sobre ele e dá-lhe guaraná, ressuscitando o herói.

Macunaíma perde o primeiro desafio com o gigante mas planeja ir novamente ao encontro de Piamã. O herói enfia um membi na goela, transforma Jiguê na “máquina telefone” e telefona para Venceslau Pietro Pietra avisando que uma francesa queria falar com ele a respeito da “máquina negócios” (ANDRADE, 2013, p.64). O herói vai ao encontro de Piai’mã travestido de mulher. Lá chegando, Macunaíma pergunta se era verdade que Venceslau Pietro Pietra possuía a muiraquitã. O gigante retorna então com um caramujo na mão e puxa dele uma pedra verde. “Era a muiraquitã!” (ANDRADE, 2013, p.66). Macunaíma pede a pedra, mas Piai’mã não lhe dá, e conta uma mentira dizendo-lhe que a pedra foi comprada da imperatriz das icamiabas por mil contos lá nas praias da lagoa Jaciuruá. Piai’mã se aproxima do herói travestido de “francesa”. Quando o herói percebe que o gigante está querendo “brincar”, diz: “Cai fora, peruano senvergonha!” E sai correndo pelo jardim. Encontra uma boneca de cera carnaúba no quintal e ao dar tapas nela vai ficando preso.

Piai'mã chega, solta o herói travestido de francesa da boneca e o coloca em um cesto, após ordenar-lhe (ao cesto) que abrisse a grande boca (ANDRADE, 2013, p.67). Macunaíma consegue fugir do cesto com o cachorro de Piai'mã em sua cola até chegar em um formigueiro de trinta metros e se esconder lá dentro. Piai'mã chegou e enfiou um pau de inajá para fazer a "francesa" sair. Depois foi buscar pimenta. E depois a jararaca Elitê. Macunaíma retarda sua saída do esconderijo tirando as roupas e pedindo para Piamã colocá-las do lado de fora. Consegue ganhar tempo e engana Piai'mã fazendo o próprio gigante jogá-lo para longe imaginando ser um amontoado de roupas. Mais uma vez Macunaíma perde o desafio de recuperar a muiraquitã.

Após algum tempo os jornais anunciam a volta de Venceslau Pietro Pietra e Macunaíma resolve matá-lo. Piai'mã chega de carro e convida todos para entrar. Tem as orelhas furadas por causa dos brincos e é capaz de enfiar pernas grossas nesses buracos. Piai'mã tentar matar o herói jogando-o através de um balanço dentro da panela. Mas Macunaíma é esperto e se salva. Com a morte de Piai'mã Macunaíma finalmente recupera a Muiraquitã.

A Konkhava de Feti inicia-se de forma similar, ao evidenciar o panorama espacial no qual estão inseridas as personagens e indicar uma influência estilística que será utilizada na construção narrativa:

Olhai. As brasas crepitam ainda no choro da sua própria agonia e é como um choro que vem da lembrança de Kapitã, o pequeno Kapitã, o solitário da nossa aldeia com o seu arquinho de música a que chamamos Mbulumbumba. É como o vazão que está agora sobre o morrinho arenoso, vazão de Kapitã, o mago da Mbulumbumba, o jovem solitário, que não tinha geração nem linhagem como tem qualquer de vós. Ele, o que foi gerado como nenhuma outra criatura da sagrada aliança da mulher com a Natureza. (ABRANCHES, 1985, p. 15)

O romance de Abranches inicia com o imperativo "Olhai". Assumindo uma estética influenciada pela oralidade, o narrador, uma espécie de griot em volta da fogueira onde as "brasas crepitam", chama a atenção para a história de uma personagem gerada de forma extranatural, "da sagrada aliança da mulher com a Natureza", e que "não tinha geração nem linhagem como tem qualquer de vós". Kapitã é um herói desterritorializado, "solitário", único, mas cuja vinculação simbólica também está presente no aposto "da nossa aldeia". Kapitã também encontra-se sob um signo dúbio, hesitante, e paradoxal: foi gerado como nenhuma outra criatura da sagrada aliança da mulher com a Natureza, não tinha geração nem linhagem como tem qualquer de vós, mas é "da nossa aldeia", reforçando o signo identitário assumido pela personagem.

Uma diferença a ser ressaltada é que Nambalissita é um co-protagonista do romance de Abranches. A personagem central é Kapitia, “o solitário da nossa aldeia, [...] o que foi gerado como nenhuma outra criatura da sagrada aliança da mulher com a Natureza” (ABRANCHES, 1985, p.15), e que inicia a narrativa como um ser respeitado, temido e surgido de forma extra-natural. Após um combate é escravizado por Kavâmbwe, o grande guerreiro e, após conhecer as mazelas da escravidão, é libertado e termina por escravizar Kalihanga, reproduzindo as dinâmicas do poder. Termina por se regenerar, obtendo, especialmente, a ajuda de Nambalissita. Kapitia não tem sem geração, o primeiro do Clã da Cobra. Ele não tem gente e por isso lhe chamam “o Solitário da Kapunda Grande” (ABRANCHES, 1985, p.42).

As principais pistas para analisar *Macunaíma* e *A Konkhava de Feti* encontram-se nesses dois preâmbulos e na maneira como introduzem o leitor na narrativa. O subtítulo contido na capa define Macunaíma como “o herói sem nenhum caráter”, o que pode ser lido como uma dupla falta, ausência de características de identidade, ou ausência de dogmas morais. No decorrer da narrativa descobrimos tratar-se de ambos, moral e físico-identitário. Macunaíma é lascivo, mentiroso contumaz, enganador, e pode até tentar matar os irmãos e, efetivamente, matar a própria mãe, embora nesse caso tenha sido enganado por Anhangá e tenha flechado a própria mãe por engano. O herói também não tem caráter físico, ou melhor, não tem uma definição desse caráter físico, podendo transformar-se e transformar os irmãos em outras entidades, como no episódio em que transforma Ma’nápe em um telefone. A representação do indígena qualificado pela falta, pela ausência, revela afinidades com a representação de carência que caracterizou séculos anteriores que identificava os indígenas como “sem Estado, sem Escrita, sem História”, sem caráter. A falta de caráter físico definido foi por muito tempo um mote para leituras da obra como alegoria da variedade étnica, multirracial do brasileiro, confirmando a vinculação simbólica estabelecida logo no primeiro parágrafo: Macunaíma é o “herói da nossa gente”. O subtítulo contido na capa analisado em perspectiva com o aposto da primeira frase apontam para o signo ambíguo do personagem. Macunaíma é, ao mesmo tempo, o herói da nossa gente, e o herói sem nenhum caráter. Na continuação do primeiro parágrafo o narrador nos fornece uma perspectiva espacial – o Uraricoera – e as primeiras palavras do herói ao completar seis anos: - Ai! Que preguiça!...

O caráter mítico das personagens e das narrativas é reforçado pelo plano ambíguo e vacilante sobre a vinculação das personagens que o resto das narrativas irá se constituir. Para ambos, o epíteto é uma marca fundamental. Macunaíma é o “herói da nossa gente”, em cujo

subtítulo outro aposto já o marcava paradoxalmente como o “herói sem nenhum caráter”, enquanto Kapitia é “o jovem solitário, que não tinha geração nem linhagem”.

A alusão à *Iracema* - obra analisada no capítulo anterior - é perceptível não apenas na dedicatória rasurada para a primeira edição de *Macunaíma*, mas também na similaridade com os parágrafos iniciais da obra do autor romântico⁷⁴. Lembremos os versos de Alencar:

Além, muito além daquela serra, que ainda azula no horizonte, nasceu Iracema.
Iracema, a virgem dos lábios de mel, que tinha os cabelos mais negros que a asa da
graúna e mais longos que seu talhe de palmeira. (ALENCAR, 1955, p.31)

Os primeiros parágrafos convergem para um universo de criação mítica. Em *Macunaíma* reitera-se a afirmação de Cláude Lévi-Strauss de que o tempo mítico caracteriza-se por ser um tempo em que “homens e animais ainda não se distinguem” e quando “os animais ainda eram homens” (cf. LEVI-STRAUSS; ERIBON, 1990).

Em determinado momento, o herói sobe em uma estátua e questiona um grupo de pessoas que descreviam uma constelação com o nome de Cruzeiro, quando ele sabia tratar-se do “Pai do Mutum”. Macunaíma afirma que “isso foi no tempo em que os animais já não eram mais homens...” (ANDRADE, 2013, p.116-117), em outra passagem o narrador afirma que o herói sabia que “os passarinhos forem gente feito nós...” (ANDRADE, 2013, p.146); mais adiante repete a mesma afirmação, agora em relação aos carrapatos que o picavam, mas que também já haviam sido “gente que nem nós” (ANDRADE, 2013, p.161). Mais adiante, Macunaíma senta-se numa lapa “que já fora jabuti nos tempos de dantes...” (ANDRADE, 2013, p.206). Na cosmovisão particular de Macunaíma, os animais, os carrapatos, as formigas, os insetos e mesmo aspectos inanimados possuem uma origem humana como o homem. Embora essa cosmovisão de Macunaíma seja acompanhada por alguns personagens na narrativa, como seus irmãos, não há indício de que ela se amplie para o conjunto total das personagens do romance, conferindo ao herói um caráter particular.

Em *A Konkhava de Feti* a essência mítica decorre, nas palavras de seu autor, em vários “tempos” históricos, “metidos num só “tempo” que não é outro senão um “tempo mítico”, tal como acontece nas velhas lendas do nosso Povo, que não são feitas por historiadores escrupulosos mas sim por antiquíssimos filósofos e rectificadas pela consciência social de cada época” (ABRANCHES, 1985, p. 266). Em sua narrativa, Abranches aponta para a junção de tempos históricos e míticos, sendo o primeiro relativo a personagens reais de um

⁷⁴ Mário de Andrade dedica a primeira edição de *Macunaíma* à José de Alencar e Paulo Prado, posteriormente exclui o nome de José de Alencar dedicando-o apenas a Paulo Prado.

passado mais ou menos recente, e o segundo referente a um tempo primordial, original e remoto.

A pedra muiraquitã, o objeto mágico dado a Macunaíma por Ci, a Mãe do Mato, rainha da tribo das icamiabas, que o havia presenteado após a morte do filho que tivera em sua relação com o herói, constitui um dos “motivos” ou “funções” - para utilizar uma expressão cara à Propp - centrais na narrativa de Andrade.

Um dos marcos dos estudos formais no Brasil, a análise de Haroldo de Campos em *Morfologia de Macunaíma* (1973) destaca o “grande sintagma” que arcabouça todo o livro, dando-lhe coerência e unidade, e articulando-se entre o roubo e a recuperação do talismã do herói (CAMPOS, 1973, p. 124). Esse seria, segundo Campos, o sintagma principal sobre o qual se desenvolve a narrativa macunaímica, e para o qual, todas as outras “funções”, segundo o crítico, servem apenas como retardamento da narrativa. Na obra de Abranches, a busca pela Konkhava (a machadinha da sabedoria) que origina-se de Feti, o primeiro homem Ovakwanyama, aparece como horizonte utópico das travessias pela quais passa o herói africano, a teleologia que orienta a personagem. O mote principal da narrativa, no entanto, encontra-se centrado na disputa pelo trono de um dos clãs mais importantes dos ovakwanyama, o clã do Rito-Funerário. Entre a teleologia que move a personagem em busca da machadinha da sabedoria e a disputa pelo trono do clã funda-se o diálogo entre os aspectos históricos (o clã realmente existiu) e mitológicos (a machadinha da sabedoria do herói fundador dos ovakwanyama). Na abertura do livro, no capítulo intitulado “Apelo do Ngongo”, explicita-se a busca teleológica da personagem:

Vinde ouvir,
A história verdadeira do jovem Kapitã, o que viajou pelo Mundo em busca da Konkhava de Feti, que é a machadinha da sabedoria.
Enchei os ouvidos da bela narrativa. Ela é o que nós fomos antes do sono hibernar em que quiseram mergulhar-nos os Mbalis, e mostra o que poderemos ser na madrugada de amanhã quando além, na fogueira, se extinguir a última brasa.
(ABRANCHES, 1985, p. 14)

O narrador reproduz uma performance “griotizada” em volta da fogueira para afirmar a busca teleológica do herói africano. Embora não consiga possuir a machadinha em nenhum momento, Kapitã mantém-na como uma utopia no horizonte da missão em que está investido, a de conduzir “os homens ao encontro da Konkhava de Feti, que é o machadinho da sabedoria (ABRANCHES, 1985, p.141)

A muiraquitã não é para Macunaíma uma teleologia utópica. Ela é um objeto real, palpável. O herói recebe a muiraquitã de presente de Ci, perde-a em consequência de um conflito com o monstro Capei, recupera-a do gigante Piaí'mã Venceslau Pietro Pietra (o autor

fornece um nome italiano ao gigante antropófago Piai'mã das lendas vistas anteriormente), e perde-a novamente ao mergulhar em um lago cheio de piranhas que devoram seu beijo e a tembetá.

Isso nos coloca frente a valorações distintas dos objetos centrais das narrativas. A muiraquitã é, essencialmente, um objeto de lembrança de Ci, a quem o herói amou e teve um filho que morreu. Trata-se de uma pedra preciosa que o gigante *Piai'mã* Venceslau Pietro Pietra considera a mais valiosa de todas, embora o herói não tenha consciência de seu valor material. Ou seja, a muiraquitã é um objeto de valor sentimental para Macunaíma, e material para Piai'mã Venceslau Pietro Pietra. A Konkhava permanece como signo utópico e invariável de sabedoria, originalmente empunhada por Feti, o primeiro homem Ovakwanyama, e que só deve ser empunhada novamente por outro homem com grande honra e responsabilidade, homem este que nunca aparece.

3.3.1 Macunaima: entre o formalismo de haroldo de campos e o estruturalismo de gilda de melo e sousa

Morfologia de Macunaíma, de Haroldo de Campos abriu importantes perspectivas para o debate ao pretender enquadrar a obra de Mário de Andrade nos esquemas metodológicos propostos por Vladimir Propp para estudar os contos de magia. O próprio autor brasileiro, no entanto, vislumbra os limites para a aplicação do esquema em uma obra literária de especial complexidade como *Macunaíma*. Campos oferece julgamentos contraditórios acerca da utilização da metodologia formalista ao afirmar que “mesmo com toda a complexidade suplementar que lhe acarreta o fato de se tratar da elaboração erudita de um lendário sincrético (extraído sobretudo da recolha de KG, mas com acréscimos e enxertos de outras procedências), acomoda-se perfeitamente ao esquema estrutural do “conto de magia”. A contradição está em reconhecer que *Macunaíma* é produto do sincretismo de diversos lendários distintos e, no entanto, o esquema formalista encaixar-se “perfeitamente” à obra modernista. Mais à frente, Campos reconhece que recorreu ao modelo pré-constituído por Propp pela facilidade para uma aplicação por analogia e pela semelhança em pontos nodais do material de estudo. E continua:

Assim, tomo-o como referência metodológica para estabelecer as formas “menos-puras”. Trata-se, porém, de uma “pureza” e de uma simulação relativas, aferidas por um cânon transato, certo como, no caso do *Macunaíma*, a sucessividade das funções

pode não obedecer a uma “necessidade lógica”, mas a uma “conveniência estética.” (CAMPOS, 1973, p. 131)

Ou seja, por facilidades criadas pela aplicação analógica do estudo Campos releva eventuais inconvenientes desse tratamento, e reconhece que a “sucessividade das funções pode ter caráter exclusivamente estético”. Um pouco antes, o próprio Campos já havia afirmado que o papel “dessas quase-funções [a qual chamou de retardamento épico] é menos o de expedição da narração, com vistas ao seu desenlace econômico (“funcional” no sentido estrito), do que o de retardá-la, prolongá-la para maior rendimento artístico” (CAMPOS, 1973, p.125).

Haroldo de Campos se equivoca ao afirmar que o retardamento épico nos contos míticos configura-se em mero apetrecho para aumentar seu rendimento artístico ou mitológico. O que é possível perceber, pelo contrário, é que esse “retardamento” serve para configurar os símbolos de uma realidade social em sua hierarquia particular, como o baobá, o imbondeiro, o boi, e as figuras divinas como Kalunga e sua corte. Mesmo reconhecendo que Haroldo de Campos acerta ao apontar que Lévi-Strauss estava decerto mais preocupado em fazer uma partilha entre “formalismo” de um lado e “estruturalismo” de outro e “reverter ao primeiro as críticas que se vinham fazendo ao segundo” (CAMPOS, 1973, p. 24), as limitações da teoria proppiana ficam evidentes ao relegar a segundo plano o aspecto conteudístico-contextual. Para além disso, o processo de extrapolação para a literatura de uma abordagem que fora suscitada pela cultura popular (com todos os limites já observados) foi alvo de uma severa crítica realizada por Gilda de Melo e Sousa em *O Tupí e o Alaúde* (1979). A autora brasileira afirma que utilizar os métodos proppianos de análise dos contos populares russos em uma obra literária – especialmente uma obra de característica tão complexa quanto *Macunaíma* - obrigaria o crítico literário a uma série de precauções que Campos teria rejeitado. Dentre elas:

a) Discutir e em seguida rejeitar a reserva de Propp quanto à validade de aplicação de seu esquema às formas literárias eruditas.

b) Discutir e rejeitar - como improcedente no caso - a reserva de Jakobson de que “existem diferenças estruturais essenciais” entre o folclore e a literatura, representadas pela “predisposição específica do primeiro para a *langue* e do segundo para a *parole*”, concluindo que *Macunaíma* havia abolido ou, nas palavras da autora, suspenso até o limite do possível, essa diferença estrutural fundamental,

incorporando-a como regra de seu jogo literário [...] Daí a ambiguidade fascinante do seu livro, que ao mesmo tempo contesta e atesta, artificial e anônimo, ‘fato de parole’ e ‘fato de langue’. (SOUZA, 2003, p. 42)

c) Considerar como narrativas apêndices ou processos de degradação (na acepção de Claude Bremond) - e não como novos sintagmas - todas as situações que, embora codificadas pelo repertório mítico, se encontravam fora do esquema do conto de magia.

d) Considerar como episódio significativo por excelência, a teleologia fundamental, a luta de Macunaíma com o gigante Piai'mã, pois era ela que a seu ver resolvia a intriga, devolvendo ao herói o amuleto perdido.

e) Interpretar o retorno de Macunaíma ao Uraricoera como a volta triunfal do herói ao seu ponto de partida, ao “paraíso perdido”. Assim o livro que se iniciara com um “dano” (a perda da muiraquitã), atingia o seu ponto culminante com a “remoção do malfeito ou da falta” (a recuperação da muiraquitã e a volta à querência)” (CAMPOS apud SOUZA, 2003, p. 43).

Ao considerar mais atentamente as reservas feitas por Propp e Jakobson quanto à validade da aplicação à literatura dos métodos surgidos para estudar o folclore, Mello e Sousa segue uma sugestão do próprio Propp para quem a análise das coincidências entre literatura e folclore deve ser completada pelo “estudo daquilo que nela [na arte] existe de único” e irreduzível. Gilda de Melo e Sousa afirma que Campos não se preocupou em verificar se “independente das analogias que estava descobrindo, a estrutura do livro apresentava uma lógica autônoma que, em vez de remeter o leitor ao universo extra-individual de existência apenas potencial da fábula procurasse estabelecer um liame com a produção individual, de existência concreta da obra literária” (SOUZA, 2003, p.44). Para Melo e Sousa, Campos havia reduzido o livro “simbólico, alusivo, elaborado e inextricavelmente ancorado no universo ideológico do escritor a ‘um complexo de normas estabelecidas e estímulos’, em outras palavras, Campos havia “reduzido um fato admirável de *parole* à banalidade da *langue*”, afirma a autora. Melo e Sousa afirma ainda que a abolição ou suspensão da diferença estrutural entre *langue* e *parole* e sua incorporação no jogo literário não era a grande novidade original da obra de Mário de Andrade, uma vez que esta conversão foi frequente em toda a arte moderna (SOUZA, 2003, p.44).

A crítica de Souza resume-se ao fato do crítico literário ter forçado uma moldura única para uma obra ambígua e ambivalente, “uma leitura unívoca, que rejeitava os desvios da norma, para fazer a obra de arte caber à força no modelo de que, fatalmente, teria de extravasar” (SOUZA, 2003, p.45). Para a autora, Campos ignorou outros pontos importantes da narrativa ao defender que o centro sintagmático seria a disputa com Piai'mã. A leitura das narrativas iniciadas sob o tom mítico retratado acima como centrada sob um sintagma único – a busca pelo objeto perdido – não parece dar conta do excesso de lendas, mitos, contos e

Histórias contidas no interior de suas estruturas. Não afirmamos, com isso, que este sintagma efetivamente não exista, tampouco questionamos sua importância e o espaço ocupado por ele na narrativa. De fato, este é efetivamente o ponto no qual nos detemos neste trabalho. Portanto, ao analisarmos mais à frente os episódios envolvendo as disputas entre Piaí'mã e Macunaíma pela posse da muiraquitã o fazemos por serem estes os episódios que mais inter-relação possuem com as narrativas indígenas, e portanto, as que mais nos interessam aqui sem incorrer no erro de Campos de apresentá-la como sintagma único da narrativa de Mário de Andrade. Tampouco a obra de Abranches situa-se nesse aspecto, já que o objeto – a Konkhava - sequer é recuperado, permanecendo sempre enquanto horizonte utópico de busca.

Percebe-se a reprodução na fortuna crítica de *Macunaíma* da mesma disputa metodológica entre formalismo e estruturalismo, travada no âmbito das tradições orais, dos mitos e do folclore por Vladimir Propp e Cláude Lévi-Strauss, com o acréscimo que o próprio Vladimir Propp havia questionado os limites para a transposição do seu método para a literatura. A crítica de Melo e Sousa expõe as fragilidades da transposição do esquema de Propp para a análise literária, assim como Lévi-Strauss expôs as fragilidades da falta de contexto do método formalista de Propp para os contos populares. Antes de Melo e Sousa e Lévi-Strauss, no entanto, a crítica ao formalismo como instrumento para a análise literária já havia encontrado em Mikhail Bakhtin um de seus primeiros formuladores. Bakhtin aparece como o criador de uma teoria que se opunha, desde o ponto de partida, à grande vertente formalista que dominou boa parte do século XX. Ao serem traduzidos para o inglês, nos anos 1960, os escritos de Bakhtin são redescobertos em um período no qual vivia-se “o pleno império estruturalista na teoria literária, e sob o domínio ortodoxo, na concepção da linguagem, dos pressupostos formalistas” (TEZZA, 2003, p. 22), como afirma Cristóvão Tezza. Neles, o autor russo postulava que era preciso fazer do estudo da literatura “uma ciência autônoma - e o objeto da ciência literária não seria propriamente a literatura, mas a “literaturidade”, ou “literariedade”, como afirma Cristóvão Tezza.

Embora não restrita aos formalistas, a escola de Propp e Jakobson, a qual apelidou de “estética material”, era o alvo principal de suas críticas. Bakhtin define e especifica a obra de arte em relação aos outros campos ideológicos e não somente em relação aos seus laços composicionais abstratos.

O conceito de estético não pode ser extraído da obra de arte pela via intuitiva ou empírica: ele será ingênuo, subjetivo e instável; para se definir de forma segura e precisa esse conceito, há necessidade de uma definição recíproca com os outros domínios, na unidade da cultura humana. (BAKHTIN, 1998, p. 16)

Bakhtin não nega a importância indispensável do material vocabular, linguístico, mas o vê como disciplina auxiliar e não na posição preponderante que lhe deram os formalistas. A análise da obra literária, segundo Bakhtin, deve realizar-se através do diálogo com outras formas ideológicas. “Sem uma consciência clara e metódica dos limites do seu emprego [o formalismo] é uma ferramenta completamente inócua. E por último, será um erro tentar compreender a obra de arte como um todo na sua singularidade e significação estéticas através da análise estética material” (BAKHTIN, 1998, p.19).

O autor russo questiona o positivismo empírico que procurava na materialidade da literatura um campo mais estável para um juízo científico sobre a arte. “É o conteúdo da atividade estética (contemplação) orientada sobre a obra que constitui o objeto da análise estética”, afirma Bakhtin (BAKHTIN, 1998, p.22). Nesse ponto, tanto o autor russo quanto Lévi-Strauss praticamente convergem na crítica à falta do “conteúdo” na análise formalista. O que Bakhtin chama de conteúdo, Levi-Strauss chama de contexto. Assim como o estruturalista francês, Bakhtin acredita que a teoria formalista está condicionada por uma atitude incorreta ou, na melhor das hipóteses, “metodicamente imprecisa” (BAKHTIN, 1998, p.15).

Para Mikhail Bakhtin os cinco pontos que se interligam na concepção da obra de arte literária, quando analisados em conjunto, expõem os limites do método formal russo. São eles: 1. Objeto estético (arquitetônico) 2. Dado material extra-estético da obra 3. Composição da Obra 4. Formas arquitetônicas 5. Formas composicionais. A descrição dessas definições de Bakhtin são um importante instrumento de análise das narrativas de Abranches e Mário de Andrade que aqui levamos a cabo.

A primeira tarefa da análise estética consiste em compreender o Objeto Estético na sua singularidade e estrutura puramente artística. A segunda tarefa é abordar a obra na sua realidade original, puramente cognitiva, e compreender a estrutura de forma totalmente independente do objeto estético. Para o autor é necessário

Compreender a obra exterior, material, como um objeto estético a ser realizado, como aparato técnico da realização estética. É claro que esta terceira tarefa pressupõe já conhecidos e estudados tanto o objeto estético na sua singularidade, como a obra material na sua realidade extra-estética. (BAKHTIN, 1998, p.22)

Portanto, para Bakhtin, não se deve confundir obra e contexto, este último não determina a obra, aspecto singular enquanto Objeto Estético. O contexto - obra exterior - é um objeto estético - obra - a ser realizado.

As obras exteriores aqui analisadas e comparadas são, além dos mitos, lendas e folclores dos universos Taurepang e Ovakwanyama, a realidade significada pelo modernismo

brasileiro e os movimentos de modernização da literatura angolana. Essa estrutura compreendida teleologicamente como realizando um objeto estético é denominada por Bakhtin como “Composição da Obra”. Podemos referir-nos a uma espécie de “universo material-filosófico” da obra a ser analisada. Bakhtin frisa, no entanto, que composição da obra material e objeto estético tampouco devem ser confundidos. A desconstrução da narrativa literária realizada por Bakhtin é completa. Para o autor russo, o formalismo - que ele chama de “estética material” - não percebe com clareza metodológica o caráter complementar de suas observações sobre a obra de arte (o objeto estético), sendo incapaz de compreender a sua singularidade. E arremata: “De acordo com a sua premissa básica, ela [estética material] não pode ir além da obra enquanto material organizado” (BAKHTIN, 1998, p.22-23).

A não diferenciação dos três momentos assinalados: a) o objeto estético, b) o dado material, extra-estético da obra, c) a organização composicional do material, concebida teleologicamente - acarreta muita ambiguidade e imprecisão ao trabalho da estética material (o mesmo se aplica a quase todas as teorias da arte). [...] Ora tem-se em vista o objeto estético, ora a obra exterior, ora a composição. A pesquisa oscila principalmente entre o segundo e o terceiro momentos, saltando de um para o outro sem qualquer coerência metódica, mas o pior de tudo é que a composição da obra que tem um fim definido, não sendo concebida de forma crítica, é apresentada diretamente como o próprio valor artístico, como o próprio objeto estético. A atividade artística (e a contemplação) são substituídas, com isso, por um julgamento cognitivo e por uma avaliação técnica errônea, por não ser concebida metodicamente. (BAKHTIN, 1998, p.23)

Bakhtin vai além da desconstrução do método formalista e avança em direção a outras duas formas para a realização de uma avaliação estética. As formas “arquitetônicas” e “composicionais”. As primeiras, arquitetônicas, referem-se às “formas dos valores morais e físicos do homem estético, as formas da natureza enquanto seu ambiente, as formas do acontecimento no seu aspecto de vida particular, social e histórica. Todas elas são aquisições, realizações, não servem a nada, mas se auto-satisfazem tranquilamente; são as formas de existência estética na sua singularidade” (BAKHTIN, 1998, p.25). Em outras palavras, o sentimento de uma época, os códigos adotados nas relações sociais, a relação entre os objetos que o cercam (o autor) naturais ou artificiais, os fatos relevantes na esfera particular (do autor) e na esfera da vida pública, social, histórica. Em suma, *as formas de existência estética na sua singularidade*.

As formas composicionais podem ser analisadas em uma avaliação puramente técnica para determinar quão adequadamente elas realizaram a tarefa arquitetônica. Para Bakhtin, a forma arquitetônica determina a escolha da forma composicional. Assim, o fato social ou histórico, sua leitura através dos códigos culturais da época (do autor e/ou da obra), designam a forma composicional adequada, assim, “a forma da tragédia (forma do acontecimento, em

parte, do personagem - o caráter trágico) escolhe a forma composicional adequada - a dramática”. Contra qualquer tipo de essencialismo, o próprio autor russo afirma, no entanto, que não se deve supor com isso que a forma arquitetônica existe em algum lugar “sob um aspecto acabado e que pode ser realizada independente da forma composicional” (BAKHTIN, 1998, p.25), mas afirma que ambas, formas arquitetônicas e composicionais devem estar em sintonia. A confusão entre uma e outra seria, para Bakhtin, uma constante e inevitável confusão nos trabalhos da “estética material”, do formalismo da escola de Propp.

Para Bakhtin, a partir do método formal russo é impossível obter uma diferenciação rigorosa dessas duas formas – composicionais e arquitetônicas, e, “a correta colocação do problema do estilo, um dos mais importantes da estética, é impossível sem uma rigorosa distinção entre formas arquitetônicas e composicionais” (BAKHTIN, 1998, p.26). Esses cinco pontos são determinados pela posição metodicamente falsa de que pode e deve-se construir-se uma teoria da arte independentemente de uma estética sistemático-filosófica.

O que podemos identificar quando essas questões são levantadas em *Macunaíma* e *A Konkhava de Feti*? A forma arquitetônica – ou seja, os valores morais e físicos do homem estético, as formas da natureza enquanto seu ambiente, as formas do acontecimento no seu aspecto de vida particular, social, histórica, remetem inicialmente a um conjunto de mitos, lendas, folclores, e questões históricas. Estão atreladas, primeiramente, ao universo oral africano e ameríndio e, no caso de *Macunaíma*, transitando também no universo da modernidade urbana, industrial e artística. Ao conteúdo do objeto estético realizado - as obras - inserem-se os valores que atravessavam a época e a valoração advinda de um posicionamento ideológico e axiológico do autor-criador, seja os do modernismo brasileiro ou os referentes aos movimentos pela independência angolana. A forma arquitetônica construída revela-se nas características pelas quais os textos foram construídos, a sua forma composicional. É apenas na análise da forma composicional que, no nosso entendimento, a teoria formalista consegue dar conta da análise.

3.3.2 Oralidade e literatura em Nambalissita

Essa divisão sistemática do universo da obra de arte literária realizada por Bakhtin deve ser analisada sob o ponto de vista das particularidades da produção literária de cada obra em questão. Ao proporem a inserção dos elementos orais nos universos da escrita literária,

apontam uma via de mudança de um cânone marcado pelo signo das artes clássicas, no caso de *Macunaíma*, e pelo signo colonial, na obra de Abranches.

A interpretação da oralidade enquanto signo máximo da literatura produzida em solo africano é problematizada pela professora luso-moçambicana Ana Mafalda Leite. Em *Oralidades e Escritas nas Literaturas Africanas* (1998), a autora questiona os essencialismos dos discursos que caracterizam a oralidade como africana e a escrita como europeia, e que, segundo ela, torna-se reativo pela atitude inversa. De um cânone marcado pelo signo da colonialidade, passa-se à assunção de outro, indígena, que tenta centripetamente encontrar, no âmbito da cultura africana, os modelos próprios e autênticos. Para Ana Mafalda Leite, a intertextualidade e afinidade dos textos literários africanos com as literaturas europeias e a complexa rede de relações que com elas estabelecem é um fato incontornável.

No entendimento da autora, essa visão leva a uma confusão em que “aquilo que é um fenômeno accidental passa a ser encarado como um fenômeno essencial”. Ou seja, a natureza cultural africana é oral; são os europeus que vieram perturbar este estado “natural e adâmico”, afirma Ana Mafalda Leite. A perspectiva de Abranches, em sua tentativa essencialista de recuperação da essência africana está possivelmente assentada sobre a (falsa) dicotomia que a escrita é europeia e a oralidade é africana. É a esse estado adâmico que a construção da narrativa de Kapitia aponta. Gerald Moser afirma que de certa forma, *A Konkhava de Feti* - Feti sendo o Adão da mitologia angolana - nos lança de volta ao maravilhoso reino dos contos de fadas (MOSER, 1982, p. 558-559). Para além da falsa dicotomia, podemos (e devemos), segundo Ana Mafalda Leite, pensar a oralidade como característica dominante, mas não exclusiva, e também uma atitude perante a realidade e não a ausência de uma habilidade. Para além disso, “a fronteira que separa a literatura da oralidade não é assim tão nítida”, afirma a autora (LEITE, 1998, p. 16).

Há duas atitudes extremadas para com a oralidade. Cada uma delas é reveladora das diferentes formas como se apreende a relação entre os textos orais e escritos. A primeira considera as sociedades orais (e as tradições) primitivas; a segunda considera-as exemplares. Por outras palavras, em certos momentos da história social e intelectual do Ocidente, e dependendo dos pontos de vista do estudioso, o mesmo fenómeno é visto como evidência, tanto de superioridade, como de decadência, da civilização europeia e, concomitantemente, da inferioridade ou bem-estar das civilizações não-europeias. (LEITE, 1998, p. 18)⁷⁵

A relação entre oralidade e escrita literária em África equacionou-se nas formas como as literaturas reintegraram o intertexto oral em seu “objeto estético”. Ana Mafalda Leite

⁷⁵ Paul Zumthor assume, através de uma visão neo-romântica, postura oposta aos que consideravam as tradições orais como formas menores de expressão cultural. “Apesar do excelente contributo que a sua obra é para a revalorização do estudo da poesia oral, mistifica e mitologiza de novo a oralidade, nomeadamente na sua bipolaridade com a escrita.”

aponta duas maneiras pelas quais isso se deu: a primeira através da “continuidade” entre oralidade e literatura, na utilização de formas aproximadas para uma espécie de “mimetização ou reprodução da oralidade”; e a segunda forma através da ideia de “transformação”. “Essa pressupõe o uso de vários instrumentos possíveis, um infra-estrutural, a língua, enquanto primeiro nível de manipulação, e os gêneros enquanto nível super-estrutural” (LEITE, 1998, p. 29).

A. Tine fala-nos em oralidade “fingida” e Abiola Irele em “re-interpretação” e em “transposição. Termos que se prestam melhor ao processo de recriação que a literatura pressupõe. Com efeito, uma das mais importantes propriedades da literatura e do texto literário é a ficcionalidade, definida como um conjunto de regras pragmáticas que regulam as relações entre o mundo instituído pelo texto e o mundo empírico. O texto literário constrói um mundo fictício através do qual modeliza o mundo empírico, representando-o e instituindo uma referencialidade mediatizada. (LEITE, 1998, p. 29).

A desconstrução do texto literário operada por Ana Mafalda Leite está em diálogo com a forma como realizou Bakhtin, especialmente no que se refere as formas composicionais e arquitetônicas. Leite aponta para três formas de relacionamento dos escritores com a textualidade oral e com as línguas: 1. Oralização da língua portuguesa (Pepetela, Luís Bernardo Honwana) 2. Hibridização através da recriação sintática e lexical (Mia Couto, Luandino Vieira) 3. Um terceira e última situação, composta de um quase dialogismo, resultante da interacção entre as duas línguas conhecidas, uma africana, e a outra língua portuguesa, que tentam como “traduzir-se” mutuamente (como é o caso de Uanhenga Xitu) (LEITE, 1998, p. 35-36). Menos frequente, utilizado apenas por escritores bilíngues, cujo contacto com a ruralidade é mais íntimo e próximo, institui uma relação de diálogo, criando uma espécie de interseccionismo linguístico, em que prolongamentos de frases, ou partes de frases, se continuam em diferentes línguas, alternando ou imprimindo ritmos diversificados, assim como fazendo irromper, recuperadas, diferentes cosmovisões.

No capítulo intitulado *Apelo do Ngongo*⁷⁶, Abranches nos fornece um exemplo da primeira forma de relacionamento (é isso?) apontada pela pesquisadora portuguesa.

Os quatro primeiros capítulos do livro utilizam-se de uma linguagem baseada na oralidade, como se fossem “cantos”, intitulados: I (Introdução). *Apelo do Ngongo*; 1. *A Kapunda grande*; 2. *O mensageiro da tragédia*; 3. *Pegai nas vossas armas*. Nele são apresentados as personagens Kapitia, “O solitário da nossa aldeia. [...] Ele, o que foi gerado

⁷⁶ A própria questão da escrita em solo africano, como proveniente do contato com o branco ocidental é questionada por alguns estudos que apontam para a existência da escrita no continente africano bem antes do contato com o colonizador europeu, intensificado a partir do século XIX. Cita como exemplos a região que hoje corresponde à Etiópia com escritos árabes desde o século XIII, e a escrita egípcia como produto e contributo para a cultura africana.

como nenhuma outra criatura da sagrada aliança da mulher com a Natureza” (ABRANCHES, 1985, p. 15); Onhoka, pai de Kapitia, “a velha serpente, silenciosa e rasteira como sempre vem”, e Nangombe, mãe de Kapitia, “a mulher assim abandonada à imprudência do seu sono, a mulher estéril sobre a terra fértil, Nangombe, a Muda...”. Destaca-se a criação extranatural de Kapitia, nascido da “fertilidade de Onhoka e da mudez de Nangombe. Nasceu da imprudência da mulher e da fertilidade da natureza” (ABRANCHES, 1985, p.16). Percebe-se na utilização recorrente de epítetos o desejo de manter a narrativa sob a influência de marcas da oralidade.

Estas personagens situam-se na aldeia da Chibia, onde Kapitia era “infinitamente amado” e temido pelo Tchimbanda (curandeiro) da aldeia. Nela também são apresentadas personagens como Onkhapi, “a onça esquiva, [que] contém a voz constrangida do seu miado, o olhar afiado furando a mata até a aldeia do morrinho arenoso”, Ofera, “o Vento, o grande mentiroso transmissor de todos os boatos, assenta-se sobre as copas das árvores e sossega para escutar...” (ABRANCHES, 1985, p.17), dentre outros personagens.

É Onhoka que vai a Kapunda Grande e avisa Kapitia, seu filho, que “aproxima-se a hora da grande aventura” (ABRANCHES, 1985, p.25). Cada personagem apresentado antes do chamado de Kapitia à grande aventura é dotado de um caráter próprio. Além disso, a fala de Onhoka para Kapitia é marcada por uma divisão binária do mundo entre bons e maus, poderosos e fracos, oriente e ocidente, forças que empurram para frente e para trás, certo e errado.

Daí, Kapitia, vêm todas as confusões do Mundo, e das confusões saem as novas gerações... Feliz aquele que empunhar a Konkhava de Feti e, brandindo-a com elegância, eliminar o erro, o que se arrasta viscoso pelo tempo fora como uma ideia maligna. (ABRANCHES, 1985, p.26)

Os quatro primeiros capítulos são, portanto, um exemplo da tentativa de manter os aspectos da oralidade na escrita literária. No primeiro, apela-se a que todos se aproximem da fogueira para ouvir a narração épica. O narrador literário assume as vezes de um rapsodo. No segundo apresenta-se o espaço em que a ação transcorre juntamente com as personagens principais, inclusive Kapitia, personagem mitológica, nascida de forma extra-natural. No terceiro, inclui-se um elemento comum às narrativas orais tradicionais, o mensageiro, similar a muitos personagens contidos em outras epopeias. O mensageiro dos Mweneumbos avisa que Haitamuvale “o cruel Ohamba de toda a terra Kwanhama, que pertence à grande família dos Ovakuanhali” morreu (ABRANCHES, 1985, p.56). O extenso número de personagens que cruzam a narrativa desenvolvem relações pontuadas por referências animistas, em que

entidades não humanas – animais (moscas, aranhas, aves, etc.), forças naturais (vento), deuses e semideuses – possuem uma essência espiritual e atuam sobre a narrativa. É interessante o fato de ser uma aranha que faz a teia por onde passam todos na continuação sem fim da aventura relatada por Estermann, e ser um “furão” que leva a adaga e salva todos em *A Konkhava de Feti*. Tudo isso reforça os elos entre as cosmovisões das narrativas etnográfica e literária. A junção de elementos narrativos que remetem a uma visão animista e a aspectos históricos reais aponta para uma tentativa de realização de uma narrativa que, anos mais tarde, o autor angolano Pepetela chamaria de “realismo animista”, em seu romance *Lueji* (1989).

-Aqui não estamos a fazer país nenhum - disse Lu. - A arte não tem que o fazer, apenas reflecti-lo.
 - Eu queria é fustigar os dogmas.
 - Eu sei, Jaime. Por isso te inscreves na corrente do realismo animista...
 - É. O azar é que não crio nada para exemplificar. E ainda não apareceu nenhum cérebro para teorizar a corrente. Só existe o nome e a realidade da coisa. Mas este bailado todo é realismo animista, dum ponta à outra. Esperemos que os críticos o reconheçam. [...] O Jaime diz a única estética que nos serve é a do realismo animista, explicou Lu. Como houve o realismo e o neo, o realismo socialista e o fantástico, e outros realismos por aí. [...] isto que andamos a fazer é sem dúvida alguma. Se triunfamos é graças ao amuleto que a Lu tem no pescoço. (PEPETELA, 1997, p. 451-456)

Em entrevista a Aguinaldo Cristóvão, anos mais tarde, Henrique Abranches cita a expressão de Pepetela para diferenciar o que os críticos insistiam em definir como um “realismo mágico” africano, nos moldes do realizado pelos escritores latino-americanos, para o que o autor angolano entendia como “realismo animista”. Ao ser perguntado sobre os Omakissi, figuras da mitologia tradicional que comem pastores, que atacam as pessoas, se seria o caso de enquadrarem-nas na vertente do realismo mágico, refutou:

Eu acho que não está certo. Não é mágico. Mágico tem outras conotações. No cinema e na literatura americana, o mágico é uma pessoa que faz um gesto e outra pessoa aparece com um chapéu alto. Quem deu o melhor nome foi Pepetela. Pepetela chamou a isso uma vez. Disse que eu havia inventado o realismo animista. É claro que não se pode fazer declarações assim sem um estudo mais sério, mas ele tem muita razão. O que eu faço muitas vezes são histórias à roda de um realismo animista, que é um realismo que anima a natureza. Que, na realidade tradicional, são qualidades animistas. Não são mágicas. Aquilo está baseado em antepassados e em poderes que existem na natureza. (ABRANCHES IN UEA, s/d)

Em *Macunaíma* encontra-se outra forma de oralidade e de representação. Não mais a oralidade mítica, tradicional, dos griots e dos tempos passados, mas a oralidade das ruas, aquela que, antes do modernismo, a literatura insistia em manter-se distante. *Macunaíma* absorve aspectos de um falar regional, local, distante da norma culta portuguesa.

Se identificamos as formas arquitetônicas nas quais a obra é desenvolvida e as relações nas quais o intertexto oral é inserido, passemos agora para as formas composicionais

escolhidas individualmente pelos autores para a melhor adaptação desses mitos e a sua consequente continuação, ambas sob o manto da forma romanesca escrita.

3.3.3 A obra sem caráter

Desde o seu lançamento *Macunaíma* foi um enigma para os críticos. A definição precisa do gênero ao qual a obra se relacionava foi problemática mesmo para seu autor. Na época do lançamento Augusto Meyer afirma que o livro de Mário de Andrade “não cabe em nenhuma classificação”, e Tristão de Athayde sintetizaria: “Não é um romance, nem um poema, nem uma epopeia. Eu diria antes um coquetel...” (SANTIAGO, 1996, p. 185). Gilda de Mello e Sousa rechaça as teses em favor da composição em mosaico ou sob a forma de *bricolage*, para afirmar que é no processo criador da música popular que se deverá procurar o modelo competitivo de *Macunaíma*. O próprio autor a classificaria como um “romance popular”, caracterizando-a no volume como “rapsódia” e definindo-a em 1935 como “poema herói-cômico”.

Um poema-herói-cômico, caçoando do ser psicológico brasileiro, fiado numa página de lenda, à maneira mística dos poemas tradicionais. O real e o fantástico fundidos num plano. O símbolo, a sátira e a fantasia livre fundidos. Ausência de regionalismo pela fusão das características regionais. Um Brasil só e um herói só. (ANDRADE apud BOSI, 1996, p. 176)

Alfredo Bosi e Telê Porto Ancona Lopez definem algumas leituras dos valores que coabitam o corpo narrativo expressos na forma composicional rapsódica: o moderno da perspectiva crítica e o arcaico da composição rapsódica, para Bosi, e o primitivismo do povo brasileiro e a legitimidade estética da literatura popular e oral, para auxiliar a criação erudita.

A noção de Rapsódia - originada no vocábulo grego e convertida no termo latino *rhapsodia* - pode tratar-se do segmento de um poema de tipo épico que se declama independente da obra. Sua composição livre é marcada por uma justaposição de escassa unidade formal. As melodias populares e os temas conhecidos são extraídos com frequência de óperas e operetas. Também pode ser associada a uma peça próxima ao improviso, com fulcro de temas de inspiração folclórica. O rapsodo, na Grécia da antiguidade, eram homens que percorriam diversas localidades recitando fragmentos de poemas de Homero ou de outros autores.

O filósofo romeno Mircea Eliade detectou o que poderíamos chamar de “processo de desmistificação” no qual os mitos das sociedades ocidentais despojaram-se progressivamente de todo valor religioso e metafísico, e como isso alterou sua relação com o status da “verdade”, com a realidade objetiva, e seu valor funcional. Originado no mundo greco-romano a cultura ocidental foi “a única a submeter o mito a uma longa e penetrante análise, da qual ele saiu radicalmente desmistificado” (ELIADE, 1972, p. 105–106). A Grécia arcaica era um ambiente em que as relações entre deuses, humanos, animais e forças naturais estavam em constante relação. O pesquisador Richard P. Martin informa em sua introdução à *Odisséia* (2014) que Gaia, a terra, foi uma das primeiras criaturas e tramou para que seu marido “impiedosamente opressivo, Urano (céu), fosse destronado pelo filho deles, Crono – que por sua vez foi derrotado por Zeus, o neto favorito de Gaia, num levante familiar de consequências universais” (MARTIN, 2014, p. 05). Os atos dos deuses narrados nas epopeias por Homero e Hesíodo, e repassado pelos rapsodos, eram muito mais que uma fantasia, eram divindades adoradas pelos gregos. “O divino está em toda parte em Homero; sua poesia é profundamente teológica”, afirma Martin (MARTIN, 2014, p. 33). A moralidade desse divino retratado por Homero e Hesíodo foi criticada por filósofos nos séculos posteriores. Platão banuiu a poesia de Homero da cidade idealizada, moralmente íntegra, no início do século IV a.C., e Xenófanes, um moralista do século VI, afirmou que “Homero atribui aos deuses tudo o que é mais vergonhoso entre mortais. Eles roubam, cometem adultério e enganam uns aos outros” (MARTIN, 2014, p. 34). Para evitar o risco de que os habitantes da Grécia arcaica acreditassem em divindades moralmente imperfeitas, produziu-se uma separação plena entre a História dos deuses e a História dos homens.

Importante ressaltar que a crítica dos racionalistas gregos raramente foi dirigida ao chamado “pensamento mítico”, visando, sobretudo, os atos dos Deuses, tais quais eram narrados por Homero e Hesíodo. A principal crítica realizada à representação dessas divindades foi realizada em nome de uma ideia cada vez mais elevada de Deus. Esse Deus não poderia ser “injusto, imoral, ciumento, vingativo e ignorante”. Segundo Eliade,

A mesma crítica foi retomada e exacerbada mais tarde pelos apologistas cristãos. Essa tese, a saber, que os mitos divinos apresentados pelos poetas não podiam ser verdadeiros, triunfou, inicialmente, entre as elites intelectuais gregas e, finalmente, após a vitória do cristianismo, em todo o mundo greco-romano. (ELIADE, 1972, p. 106)

Ou seja, para alcançar o objetivo de representar um verdadeiro Deus de moral elevada, foi preciso “(des)qualificar” os mitos gregos e retirar deles toda a roupagem sagrada que os revestia, proclamando-os progressivamente como “fábula, invenção e ficção”. Colocado em

contraposição ao *logos*, o *mythos* passa, então, a ser compreendido como “tudo que não pode existir realmente”, afirma Elíade.

Os séculos XIX e XX configuram-se como o ápice deste processo de desmistificação das narrativas míticas gregas nas sociedades ocidentais⁷⁷, ao mesmo tempo em que a busca romântica pelas origens gerava uma crescente devoção a um passado clássico idealizado. É nesse passado idealizado que *Macunaíma* e *A Konkhava de Feti* constroem (e desconstroem) suas narrativas. Nas primeiras décadas do século XX houve uma mudança perceptível na aceção usual do termo, passando da compreensão do mito como fábula, invenção, ficção, para aceitar também uma concepção tal como é compreendido pelas sociedades ágrafas, i.e., “história verdadeira”. A pesquisa de Elíade recai, por isso, “sobre as sociedades onde o mito é – ou foi até recentemente - “vivo”, no sentido de fornecer os modelos para a conduta humana, conferindo, por isso mesmo, significado e valor à existência” (ELIADE, 1972, p.06).

É nessa mitologia grega cujos mitos foram desmitificados que Henrique Abranches e Mário de Andrade situam suas influências e referências na reconstrução dos elementos históricos, folclóricos, míticos e lendários dos povos taupang e ovakwanyama. Se a definição da obra de Mário de Andrade é problemática, só posteriormente encontrando uma definição satisfatória, Henrique Abranches desde o início concebe sua obra como uma “epopeia” romanesca.

A reprodução constante das adjetivações superlativas das personagens procura reproduzir técnicas da oralidade no nível infraestrutural do romance de Abranches. No nível superestrutural, *A Konkhava de Feti* constrói uma jornada épica do herói Kapitita que, ajudado por Nambalisita, torna-se um grande guerreiro na luta contra o clã governante Ovakwanyama que o tinha capturado e feito escravo. A utilização da *Odisseia*, de Homero, como fonte de inspiração para adaptação do mito Ovakwanyama é assumida por Abranches em entrevista ao pesquisador francês Michel Laban (1991). Cândido Beirante também havia interpretado o Nambalisita das recolhas de Estermann como um super-herói que desafia “todos os perigos vencendo os maiores obstáculos, como os semideuses da mitologia greco-romana” (BEIRANTE, 1974, p. 10).

Os mitos orais configuram, portanto, um paradigma central mas não único, uma vez que conteúdo e linguagem aproximam-se das narrativas orais Ovakwanyamas, enquanto o

⁷⁷ Isso não quer dizer, no entanto, que 1) essas Grandes Mitologias tenham perdido sua “substância mítica” e que não passem de “literatura” ou que 2) as tradições mitológicas das sociedades arcaicas não tenham sido remanipuladas por sacerdotes e bardos. Assim como as Grandes Mitologias que foram finalmente transmitidas através dos textos escritos, também as mitologias “primitivas” que os primeiros viajantes, missionários e etnógrafos conheceram na fase “oral”, têm uma “história.” (ELIADE, 1972, p.08)

gênero remete para o cânone literário ocidental. A associação realizada por Abranches não é de todo injustificada, uma vez que a epopeia é um gênero que conserva, em maior ou menor grau, ainda hoje, sua natureza oral. Inicialmente transmitidos oralmente, a *Odisseia* e a *Ilíada* tratavam da vida comum entre humanos, animais e deuses na Grécia Antiga. Fazem parte do quadro de mitos que foram radicalmente desmistificados a posteriori. Consolidaram-se através dos tempos, especialmente após o Renascimento e na entrada do último século, como um dos poemas épicos por excelência na civilização ocidental.

3.3.4 A disputa pelo trono do clã do rito funerário Ovakwanyama

O desejo de Henrique Abranches é posicionar a epopeia ovakwanyama em uma longa tradição composta não apenas pelas obras creditadas a Homero, mas também pelas obras dos poetas Dante, Camões e Virgílio. Nos primeiros quatro capítulos a substância oral dos povos ovakwanyama encontra-se em diálogo com a construção epopeica grega. A partir do quinto / quarto capítulo, materiais de origem histórica assumem posição de destaque juntamente com os materiais mitológicos. Trata-se de outra forma arquitetônica “bakhtiniana”: as guerras e disputas ocorridas naquela parte do território angolano, anterior ao contato mais efetivo com o colonizador português. A disputa pelo trono do clã do “Rito-Funerário” dos Ovakwanyamas após a morte do rei Grande Ohamba Haitalamuvale, informada pelo mensageiro adquire status de trama principal. A disputa acontece entre o sobrinho Haitulondo, o qual pela tradição patrilinear seria o herdeiro do trono pelo sangue materno; e o filho do rei, Kapeke, que deseja alterar a tradição. É Kapeke, “o Leão da Chana, filho de Haitamuvale, o senhor a quem a tradição recusa a herança de seu pai, mas que entra na Ombala real a frente de um exército” (ABRANCHES, 1985, p. 57).

Ressaltamos a convergência de nomes e personagens com fatos históricos que permeiam a narrativa e são retratados por outros pesquisadores. Henrique Abranches remete a fatos históricos relativos aos Sobas que teriam vivido no século XVII e XVIII, descrito por pesquisadores como M.Helena F. de Lima e Ramiro Ladeiro Monteiro. Duas dessas personagens são representadas por Hautolonde, descrito pelos informantes da antropóloga Maria Helena Lima como “homem bom que dava a caça às crianças” e protegia o povo, e Haitaya Muvale que era “homem extraordinariamente cruel” (o que o padre Carlos Estermann confirma). Lima e Henrique Abranches sugerem que Haitaya Muvale antecedeu Hautolonde

(LIMA, 1977, p. 31-32; 62-63) na ordem de reinado. Hautolondo é o soberano Kwanyama que herdou de Haitalamuvale e que seria provavelmente seu sobrinho. “Diz também esta etnóloga que pode ter sido este Rei o primeiro soberano a habitar a Ombala, a cidade capital, e atribui-lhe a fundação do estado Kwanyama” (ABRANCHES, 1985, p. 277). Abranches cita o início dos Kwanhamas, através uma controversa versão da história segundo a qual Kwanhama viria de Ovakwanhali. Em *A Konkhava de Feti* “Haitalamuvale, [é] o Senhor do Rito Funerário que pertence à grande família dos Ovakwanhali” (ABRANCHES, 1985, p. 56).

Os ovakwanyama são efetivamente conhecidos por disputas sangrentas pelo trono entre seus clãs. Há relatos de vários conflitos agudos entre príncipes, sendo raras as informações de sucessão pacífica e estatutária. A causa de tal recorrência de conflitos está no fato dos estatutos não terem força suficiente para se impor, “e o sistema de propriedade individual e de classe dominante avolumava-se rapidamente, reflectindo-se com particular acuidade na transmissão da herança mais importante, a herança real, que além do trono incluía as enormes riquezas do Rei” (ABRANCHES, 1985, p. 272).

O ponto central do enredo desempenha um papel de símbolo ou de síntese de um processo político ovakwanyama, a disputa entre os clãs⁷⁸.

É importante notar outro fator da cultura local retratada por Abranches é a crença na existência de parentesco ou de afinidade mística entre um grupo humano (ou pessoa) e um totem, o chamado “tomemismo”. Além de desempenhar o papel de figura de estilo na literatura oral, os clãs em geral tem seu nome clânico de origem totêmica. Abranches afirma que há muitas variedades de nomes, “nomes de animais (os do boi, os do elefante, os do jacaré, os do leão, os da cobra, os do cão, os do pássaro, etc.), nomes vegetais (os da erva, os do pau, os a flor tal, etc.), nomes de fenómenos naturais animados (os da chuva, os do sol nascente, os do ferro, etc.), nomes de fenómenos sociais com determinado significado (os do campo abandonado - Ganguela -, os do rito funerário - Kwanhama), nomes relacionados com o parentesco (os do segundo filho, os do terceiro filho, os de fulano)” (ABRANCHES, 1980, p. 77), e que, efetivamente

embora [cada clã] possa corresponder a uma realidade social profunda implicando normas estritas de agrupamento humano e de apropriação do mundo objectivo, é, também, uma maneira de se colocar perante a natureza animada da força própria, e

⁷⁸ O Clã é Unidade de filiação exclusivamente matrilinear (matriclã) ou exclusivamente patrilinear (patriclã), no qual todos os indivíduos são, conforme a sua natureza, parentes de sangue materno ou paterno. No entanto, não é possível, dada a sua extensão, determinar toda a genealogia do clã, numa linha contínua. O clã é sempre descrito como o grupo dos descendentes de Fulano, um herói mítico, que na realidade terá ou não existido, o que pouco interessa, uma vez que o que interessa é o facto de ser considerado como existente e antepassado comum. No Ovambo, alguns autores falam de 18 clãs. (ABRANCHES, 1985, p. 272-273)

de com isso se identificar com um grupo de indivíduos com o mesmo padrão. (ABRANCHES, 1970, p.77)

Neste universo de clãs totêmicos em disputa pelo trono, Kapitia surge como um *outsider*, “sem geração, o primeiro do Clã da Cobra. Ele não tem gente e por isso lhe chamam o Solitário da Kapunda Grande” (ABRANCHES, 1985, p. 42).

Com a deflagração da guerra entre Kapeke e Hautolondo, após a morte de Haitalamuvale, Hauina, “o Lenga incomparável”, pede ajuda à Kalunga para saber de qual dos dois lados – Kapeke ou Hautolondo – ele deve tomar partido. Hauina morre “petrificado com os cotovelos sobre os joelhos” sem chegar a uma decisão sobre quem deve assumir o posto de Hautamuvale. Abranches realiza claramente uma alusão à conhecida estátua do pensador africano (imagem abaixo):

Figura 12: Pensador Africano



Legenda: Imagem de uma escultura intitulada Pensador Africano

Fonte: História da África - UFF⁷⁹

Essa desconstrução evidencia a sequência com a qual se edifica a narrativa de Abranches. As histórias seguem um ritmo de episódios mitológicos e históricos entrelaçados. A textura da Konkhava de Feti, a construção de cenas, discursos e versos, remete imediatamente às epopeias tradicionais orais, apresentadas ainda hoje em algumas partes do

⁷⁹ <http://historiadaafricauff.blogspot.com.br/2012/12/o-pensador-angola.html>

mundo, e antes comum em toda a Europa. Os elementos básicos do mundo ovakwanyama são constantes na epopeia criada por Abranches, entre eles as disputas dos clãs por tronos, os heróis míticos, a arte da adivinha, o animismo, o comércio, a colonização e a escravização. Com isso a tessitura narrativa reforça uma série de paralelos possíveis entre aspectos históricos e aspectos mitológicos.

3.3.5 Nambalissita

Nambalissita aparecerá no capítulo *Kawâmbue, o guerreiro incomparável*, personificado como um herói mítico, um guerreiro grande e forte, quase um Deus, cuja ação efetiva limita-se a salvar Kapitia (o verdadeiro protagonista) da escravidão imposta por Kavâmbwe, utilizando o poder de comunicação com os animais para ajudá-lo nos momentos difíceis, resolver conflitos e dar conselhos.

Kavâmbwe, guerreiro incomparável, o da flecha vertiginosa, mais forte que os outros, maior do que o vento ofendido. É o dono e o amo de Kapitia “agora arrastando-se na cauda da caravana, vazio, assombrado. [...] Ele é grande, grande, como Nambalissita, o guerreiro da lenda antiga. (ABRANCHES, 1985, p. 49)

Para o crítico Gerald Moser, Nambalissita aparece como “a strange and wonderful hero of Kwanyama mythology, born from a Bird`s egg, whom even God could not vanquish or kill” (MOSER, 1982, p. 558). Neste ponto, percebe-se como a narrativa de Abranches encontra-se mais próxima das representações épicas dos indígenas românticos de José de Alencar, especialmente Peri e Ubirajara, do que da rapsódia cômica e dessacralizante de Mário de Andrade. Diferente de *O Guarani* e *Iracema*, e em semelhança a *Ubirajara*, a narrativa acontece exclusivamente sob a temática nativa. Como Peri, o Guarani romântico de José de Alencar, e Ubirajara, percebemos a convergência entre virtude moral e virtude física na descrição do grande guerreiro Nambalissita (cf. capítulo anterior). Os traços mais aparentes da personalidade somam-se num processo excessivo de redundância. Nambalissita é fisicamente forte e ágil, e moralmente é virtuoso, corajoso, leal e honrado.

No capítulo cinco, o narrador descreve o dia que distingue o eco das palavras de “três entes inauditos numa hora de acalmia que precedia uma nova e disparatada guerra”: 1. Kapitia, o solitário da Kapunda Grande; 2. Nambalissita, o herói sem par que, ao contrário de toda a gente da espécie humana, nasceu de um ovo; 3. Onhoka, a velha serpente.

Kapitia então é preso, escravizado e torna-se cativo de guerra. Onhoka aparece para ele na prisão e afirma que “no dia seguinte Kapitia ou irá morrer como um arbusto frágil ou será grande como Nambalissita”. Kapitia não morre, mas torna-se um senhor tão rude quanto seu ex-amor. Foi escravo e, liberto, julga que é livre para escravizar Kalihanga. O ensinamento moral contido na narrativa de Abranches é claro. Aquele que é escravizado também pode escravizar. Kapitia falha moralmente ao ceder à tentação moral da escravidão.

Não é kapitia, o tocador da tchihumba encantada, o cantor do cântico servil, que possui um escravo na pessoa do frágil kalihanga. É Kapitia, o servo, cativo de guerra, o aflito solitário da Chibia, o escravo agora liberto, aquele para quem os antigos senhores deitam um olhar de desprezo tolerante, é Kapitia, o servo que impõe a Kalihanga o jugo da servidão. (ABRANCHES, 1985, p. 141)

Será Nambalissita que ajudará Kapitia quando este já está cego de poder por ter escravizado Kalihanga. De repente Kapitia e Kalihanga ficam frente a frente e travam um diálogo silencioso. Como se Kapitia tivesse percebendo o erro que cometera em sua arrogância (ABRANCHES, 1985, p.150)

Como já deve ter ficado claro até aqui, *A Konkhava de Feti* é, em vários níveis, composta por travessias morais: Kapitia é escravizado, conhece o horror da escravidão, mas não escapa, ele mesmo, de escravizar Kalihanga. Abranches parece ressaltar o aspecto violento dos Ovakwanyama em suas guerras. “Kapitia é cada vez mais Kwanhama em terra de Kwanhama”, afirma o narrador. Mas também encontram-se ressaltados os aspectos da criação dos Estados através de seus “homens primeiros”.

A utilização do gênero da epopeia está em sintonia com as idealizações de Abranches. No período em que a obra foi concebida os intelectuais angolanos intensificavam os processos de reivindicação da autonomia e pela criação de um Estado-Nação angolano independente. O primeiro grande teórico da literatura, Aristóteles, dedicou os quatro últimos capítulos de sua *Poética* à epopeia, e permanece até os dias atuais como um dos mais importantes textos de crítica literária. Para Aristóteles, a epopeia difere essencialmente da tragédia por conta de sua métrica, forma e extensão. Segundo definiu o filósofo grego, a epopeia é constituída por quatro partes: Elocução (enunciados, linguagem); Mito (imitações das ações, composição da trama); caráter (o que determina as qualidades da personagem); pensamento (retórica, ideias, temas). Importante ressaltar que a epopeia (assim como a Tragédia) é a representação de homens virtuosos, homens de valores altos, “assim, Homero representa os homens melhores do que são e Cleofonte como são, enquanto Hegémon de Tasos, o primeiro que escreveu paródias, e Nicócares, o autor de Deilíada, os representam piores” (ARISTÓTELES, 2008, p. 40). Ou seja, para Aristóteles, a tragédia e a epopeia representam os homens melhores do que

são, configurando imagens de homens superiores, virtuosos, enquanto a comédia, a sátira e a paródia representam os homens piores do que são, configurando imagens de homens inferiores, de caráter ridículo.

A afirmação de Aristóteles remete ao conflito entre as diferentes construções literárias de *Macunaíma* e *A Konkhava de Feti* no âmbito super-estrutural da narrativa, na sua forma composicional “bakhtiniana”.

Mikhail Bakhtin fornece algumas interpretações complementares àquelas produzidas por Aristóteles acerca do caráter virtuoso das personagens da epopeia. Para o autor russo a epopeia jamais foi um poema sobre o presente, constituindo-se como traço determinante desse gênero o passado nacional épico, o “passado absoluto”, o mundo das “origens” e dos “fastígios” da história nacional, o mundo dos “primeiros”, o mundo dos “melhores”.

O mundo representativo das personagens situa-se em um nível de valores e tempos totalmente diferente e inacessível. As características da epopeia, do discurso épico apresentam-se sob um enunciado em forma de lenda, e na representação de um mundo inacessível à experiência individual. Para Bakhtin, “a lenda nacional (e não a experiência pessoal transformada a base de pura invenção) atua como fonte da epopeia”. Para além disso, o mundo épico é isolado da contemporaneidade, isto é, do tempo do escritor (do autor e dos seus ouvintes) pela distância épica absoluta (BAKHTIN, 1998, p. 405). Kapitita, Nambalisita e os demais personagens da epopeia ovakwanyama de Abranches estão isolados da contemporaneidade pela distância épica absoluta. Os valores morais desse mundo épico estão totalmente acabados, prontos, concluídos, imutáveis “tanto no seu fato real, no seu sentido e no seu valor. Com isto determina-se também a distancia épica absoluta” (BAKHTIN, 1998, p.409).

Mais uma vez a narrativa de Abranches aproxima-se do romantismo indianista de Alencar. Especialmente *Ubirajara*, o herói e demais personagens - assim como na narrativa de Abranches -, apresenta-se em um mundo isolado do elemento branco, determinando as fronteiras da ação ao âmbito exclusivamente autóctone. Em ambas as narrativas as personagens encontram-se em um tempo mítico, fundador, anterior ao contato direto com os brancos e o ocidente. O mundo épico está construído numa zona de representação longínqua, absoluta, fora da esfera do possível contato com o presente em devir, que é inacabado e por isso mesmo sujeito a reinterpretação e reavaliação (BAKHTIN, 1998, p.409), afirma Bakhtin.

Essa é, possivelmente, a melhor definição para a construção da narrativa contida em *A Konkhava de Feti*. Nambalisita, Kapitita e demais personagens encontram-se em um passado longínquo, absoluto e fora da esfera do possível contato com o presente em devir, transitando

ora por um tempo mítico, ora por um tempo histórico passado. Ou seja, o mundo representativo das personagens situa-se em um nível de valores e tempos totalmente diferente e inacessível. Colocar a cultura ovakwanyama fora da esfera do possível contato com o presente em devir estava em concordância com a ideologia de Abranches e de boa parte dos membros do recém fundado Estado-Nação angolano. A obra foi lançada em um momento em que a etnicidade era vista como um dos inimigos à constituição de uma nação moderna, e quando acusava-se o chamado ‘tribalismo’ de dificultar sua construção (CUNHA, 2014, p. 236), como afirma a antropóloga Manuela Carneiro da Cunha.

O pesquisador Manuel Laranjeira Rodrigues de Areia expõe em dois textos a forma como o programa do MPLA se alterou do período pré-independência e pós-independência. Areia parte do chamado Programa Maior do MPLA (Brazaville, 1961), o primeiro verdadeiramente programático desde a fundação do movimento em 1956, e destaca os pontos relativos à unidade do país a libertar:

Ponto 4 – “Poderão ser autônomas as regiões onde as minorias nacionais vivam em agrupamento denso e possuam carácter individualizado”.

Ponto 5 – “Cada nacionalidade ou etnia terá o direito de utilizar e desenvolver a sua língua, de criar escrita própria e de conservar ou renovar seu patrimônio cultural”.

Ponto 6 – “No interesse de toda a nação angolana, suscitar e desenvolver a solidariedade econômica e social, assim como as relações normais – nos planos econômico, social e cultural – entre todas as regiões autônomas e todas as nacionalidades e etnias de Angola.

No entanto, a generosidade para a autonomia territorial, linguística, cultural com as diferentes etnias a que se refere fazia sentido em um período de propostas de união pela luta por independência. O documento fazia um apelo “à colaboração de todos os grupos étnicos” para empenharem-se em uma luta que dizia respeito a todos da “nação angolana” reconhecendo a legitimidade de manterem-se autônomas. Para Areia,

Não poderia ser mais explícita a dupla afirmação de um ideal (nação angolana a construir) e da realidade das diversas nações (ou nacionalidades) com suas diferentes línguas e seus diferentes patrimônios culturais. E a generosidade programática ia tão longe que até se acenava com um poder político regional embora dependendo de um critério vago de avaliação com base no que fosse “um agrupamento denso” ou o “carácter individualizado” de uma minoria. (ponto 4). (AREIA, 2008, p.76)

O segundo Programa lançado pelo MPLA (Huambo, 1975), às vésperas da conquista da independência, caracteriza-se por uma inflexão radical no que concerne as relações inter-étnicas em solo angolano. Areia aponta para a “limpeza” política em relação ao programa de 1961, em que o ponto 4 (referente a possibilidade de autonomias regionais) desaparece, no ponto 5 (agora ponto 4) desaparece a palavra “nacionalidade” e no ponto 6 (agora ponto 5) desaparecem as referências a “regiões autônomas”, “nacionalidades” e “etnias”, ficando a

versão simplificada “no interesse de toda a nação angolana, suscitar e desenvolver solidariedade econômica, social e cultural entre todas as regiões de Angola” (AREIA, 2008, p.77).

Na introdução de seu livro de ensaios *Reflexões sobre a cultura nacional* (1980), Abranches afirma que foi necessário vencer inúmeras dificuldades no processo de “implantação de uma nova cultura”, sendo necessário “ultrapassar barreiras nocivas à unidade nacional revolucionária, barreiras como o tribalismo, o racismo e talvez até, muito particularmente, aquilo que se tem chamado de ‘complexo do colonizado’” (ABRANCHES, 1980, p. 13). Para o autor, a partir dos anos 1950, o surgimento do MNIA, das revistas *Mensagem* e *Cultura*, dentre outros fatores, proliferou uma nova cultura, “uma cultura veicular de uma nova concepção da sociedade humana de Angola, de uma nova prática de luta contra a opressão” (ABRANCHES, 1980, p.14). Os intelectuais do período estavam à procura de sentido mais profundo da realidade objetiva sobre a qual deveriam implantar-se os alicerces de uma revolução política e social, e surgia, na visão de Abranches, uma nova sociedade que negava o sentimentalismo cultural anterior que “não conseguiu aprofundar-se pois era nascido na pequena burguesia não colonialista mas ainda colonial”. Nas palavras do autor

Essa cultura surgida em tal contexto, de raiz política, é um elemento da nova sociedade que com ela fazia a sua promessa histórica. Essa cultura radicava-se numa outra classe ainda pequeno burguesa mas enriquecida por uma experiência política radical aprendida com as massas, por um lado, e com o contexto Africano e Mundial, por outro. A Argélia na África, Cuba na América, a China na Ásia e as Democracias Populares da Europa eram outros tantos professores da escola da cultura revolucionária Angolana. (ABRANCHES, 1980, p.14)

Este trecho torna evidente a ligação político-ideológica de Abranches ao citar os países com os quais cerrava fileiras. E ressaltava que os intelectuais angolanos das décadas de 1950 e 1960 não “edificavam” uma cultura, mas um “esforço cultural”, uma frente de combate provisória, precursora e transmissora de novas ideias que se antecipava à repressão cultural reaccionária do regime colonial fascista” (ABRANCHES, 1980, p.14). No mesmo texto Abranches afirma que a independência fornecia as condições para o povo angolano “criar o novo e recriar o velho em “nova” forma, livre de se exprimir sem considerações de clandestinidade ou de repressão” (ABRANCHES, 1980, p.15). Era necessário criar um “homem novo”, o que implicava na

profunda transformação no próprio sujeito da História e é aí sobretudo que intervém a supra-estrutura cultural e é daí que partiria a confirmação e a consolidação de uma nova sociedade que triunfou definitivamente sobre a reacção, sobre a tentativa sempre vã, mas muito nociva, de impedir o avanço da história. (ABRANCHES, 1980, p.15)

Abranches situa no passado certas configurações sociais e culturais dos povos angolanos, no qual as alianças clânicas são a expressão social típica de uma “certa fase histórica da humanidade”, do “final do comunismo primitivo”. Uma fase que deve ser ultrapassada pelo “homem novo” a ser criado. O autor inclui o Levirato⁸⁰ e o Alembamento⁸¹, como “as primeiras aplicações ou investimentos do produto social excedente e também as primeiras fontes de entesouramento ou acumulação de riquezas nas mãos de determinados indivíduos, estágio que precedeu a sociedade de classes” (ABRANCHES, 1980, p.19).

Muitos compatriotas agitam ainda, com certo saudosismo, a necessidade do “regresso às fontes, às origens”, o que implicaria a recuperação desta filosofia mística e dualista que oscila entre o bem e o mal e que é produto de um estágio determinado e ultrapassado de desenvolvimento social. Esquecem esses compatriotas que temos agora outra perspectiva filosófica, a única capaz de presidir ou orientar todos os actos socialistas, e essa é o materialismo dialéctico. (ABRANCHES, 1980, p. 72)

Para superar o estágio determinado e ultrapassado de desenvolvimento social era necessário criar um homem novo, afirma Abranches, orientado não para a perspectiva filosófica do retorno às origens, mas para aquela capaz de orientar os atos como nos países socialistas de referência do autor, o materialismo dialético. Abranches não dá maiores detalhes do que seria, em seu entendimento, esse “materialismo”. Mas o fato é que seus textos produzidos no início dos anos 1980 são caracterizados por um discurso que aponta para a união nacional, a superação do velho e criação do novo, e um ataque aos costumes e tradições, ao chamado “tribalismo” dos povos de Angola.

Com o início da guerra civil logo após a independência, o fantasma do tribalismo foi invocado como permanente ameaça à unidade do Estado angolano. Discursos como o de Abranches, ligado ao MPLA e seus dirigentes, eram regulares. M. Rodrigues Areia critica a forma como o Estado Nação angolano conduziu esse processo pós-independência, enveredando obsessivamente pelo modelo europeu de Estado-nação que, já naquele período, revelava-se culturalmente opressor e politicamente um desastre.

Apesar de todo esse esforço de Abranches em escrever uma epopeia, ela é incompatível com a representação do mundo ovakwanyama no contexto angolano. A epopeia enquanto forma composicional para a representação do universo ovakwanyama apresenta a

⁸⁰ Levirato é um costume observado entre alguns povos que obriga um homem a casar-se com a viúva de seu irmão quando este não deixa descendência masculina.

⁸¹ Alembamento é uma forma de união matrimonial que em Angola é mais importante que o casamento civil ou o religioso. Cerimônia fundamental que tem o peso da tradição, o alembamento é o momento da entrega dos dotes exigidos pela família da noiva à família do noivo.

contradição de construir uma narrativa épica em um universo ainda em contato com o presente em devir dos povos do sudoeste angolano. Trata-se de uma realidade palpável, cujas narrativas ainda guardam proximidade com personagens desta época. No período pós-independência, Nambalissita continuou sendo uma personagem mítica evocada, como podemos perceber nas aparições em diferentes obras literárias, e também nos filmes etnográficos de Rui Duarte (Ruy Duarte de Carvalho).

3.3.6 A rapsódia macunaímica

Se essa representação de homens elevados e altos conceitos morais é, *tout court*, a definição das características básicas da epopeia segundo Aristóteles, é o mesmo filósofo grego que também define a comédia como “imitação de caracteres inferiores, não contudo em toda a sua vileza, mas apenas na parte do vício que é ridícula” (ARISTÓTELES, 2008, p. 46). Mário de Andrade vai na direção oposta à de Henrique Abranches na caracterização de seu herói mitológico e na escolha da forma composicional de sua obra.

Muitos já apontaram para os elementos rapsódicos contidos na narrativa, inclusive o próprio autor, que assim definira sua obra a partir da segunda edição, outros apontaram para uma aproximação com as rapsódias rabelaisianas, como Tele Ancona Lopez e Alfredo Bosi. A rapsódia teve em François Rabelais (1494-1553) um de seus nomes mais famosos no Renascimento, período no qual desenvolveram-se formas folclóricas e semifolclóricas de caráter satírico e paródico simultaneamente às formas da “grande literatura”. Rabelais realizou aproximações, vizinhanças, nas palavras de Bakhtin, para as coisas, destruindo as antigas (das coisas e das ideias), e criando outras inesperadas. Para sair do abstrato e oferecer um exemplo concreto, uma das novas vizinhanças construídas por Rabelais foi a da morte em vizinhança direta com o riso: a morte cômica. Para realizar essas “novas vizinhanças” Rabelais apoia-se e inspira-se em fontes folclóricas e na antiguidade.

O riso Rabelaisiano, segundo a denominação de Bakhtin, tende a destruir, através de suas novas vizinhanças e novas combinações de palavras toda a hierarquia de valores estabelecidos. Reformula-se então sobre novas bases através da reestruturação da perspectiva de mundo, da reconstrução da imagem tradicional do homem na literatura e da exteriorização do homem e seu esclarecimento pela palavra.

Macunaíma também apoia-se e inspira-se, como já vimos, em fontes folclóricas, e realiza uma “nova vizinhança”, aproximando o riso, o cômico, de todas as funções da vida corporal: comida, bebida, excrementos e esfera sexual, tal como Rabelais fizera. Em Rabelais, “a origem dos banhos quentes na França e na Itália explica-se pelo fato que a urina de Pantagruel, quando ele estava doente, era tão quente que desde então não esfriara”, afirma Bakhtin. Em *Macunaíma*, “o herói mijava quente na mãe para espantar os mosquitos que a rodeavam na rede. Então adormecia sonhando palavras-feias, imoralidades estrambólicas e dava patadas no ar” (ANDRADE, 2013, p.13).

A aproximação do riso com a obscenidade é de tal forma presente na obra do modernista brasileiro que a palavra “brincar” adquire reiteradas vezes no romance o caráter simbólico e alegórico de relação sexual. Contida no lendário taurepang, Andrade afirma não ser possível excluí-la de sua obra.

Não podia tirar a documentação obscena das lendas. Uma coisa que não me surpreende porém ativa meus pensamentos é que em geral essas literaturas rapsódicas e religiosas são frequentemente pomográficas e em geral sensuais. [...] Já se falou que três brasileiros estão juntos, estão falando porcaria... De fato. Meu interesse por *Macunaíma* seria hipocritamente preconcebido por demais se eu pudasse do livro o que é da abundância das nossas lendas indígenas (Barbosa Rodrigues, Capistrano de Abreu, Koch-Grünberg) e desse pro meu herói amores católicos e descrições sociais que não seriam dele pra ninguém. (1º Prefácio, p.218-219)

Sai de cena a relação sexual “romântica”, fruto do amor como um sentimento elevado do romantismo, e entra em cena a relação sem pudores como “brincadeira” inocente. Quando o herói está com Ci, a Mãe do Mato, e esta o acordava cutucando-o, em busca de sexo, e o herói responde:

-Faz isso não, oferecida!
-Faço!
-Deixa a gente dormir, seu bem...
-Vamos brincar.
-Ai! que preguiça!... (ANDRADE, 2013, p.33)

A comicidade também se apresenta próxima da sexualidade quando *Macunaíma* disfarça-se de mulher francesa para tentar recuperar a muiquitã de Piai’mã, e este insinua-se sexualmente para o herói:

Quando por causa do jeito de Piai’mã o herói entendeu o que significava o tal de “conforme”, ficou muito inquieto. Matutou: “Será que o gigante imagina que sou francesa mesmo!... Cai fora, peruano senvergonha!” E saiu correndo pelo jardim. O gigante correu atrás. A francesa pulou numa moita para se esconder... (ANDRADE, 2013, p.67)

Ou quando uma das filhas de Ceiuci encontra o herói, este pede que ela lhe esconda, “então a moça que estava mui bondosa porque vivia desocupada desde tempo, levou

Macunaíma pro quarto e brincaram. Agora estão se rindo um para o outro (ANDRADE, 2013, p.133). E, por último, nas três adivinhas que a filha de Ceiuci faz como desafio para deixar Macunaíma fugir, há sempre tem uma conotação sexual.

-É comprido roliço e perfurado, entra duro e sai mole, satisfaz o gosto da gente e não é palavra indecente?
-Ah! isso é indecência sim!
-Bobo! é macarrão!

O lugar onde as mulheres tem o cabelo mais crespinho? Africa.

“Mano, vamos fazer
Aquilo que Deus consente:
Ajuntar pelo com pelo,
Deixar o pelado dentro”

E Macunaíma:
-Ara! Também isso quem não sabe! Mas cá pra nós que ninguém nos ouça, você é bem senvergonha, dona!
-Descobriu. Não é dormir ajuntando os pelos das pestanas e deixando o olho pelado dentro que você está imaginando? Pois si você não acertasse pelo menos uma das adivinhas te entregava pra gulosa de minha mãe. Agora fuja sem escarcéu, serei expulsa, voarei pro céu. (ANDRADE, 2013, p.134-135)

Muitos outros exemplos se dispersam pela narrativa. Se o riso rabelaisiano propiciava a destruição paródica das concepções medievais sobre a alma e o outro mundo, como na vizinhança entre morte e riso, propondo a reunião de um mundo que desagrega como resultado da decomposição da visão do mundo medieval sobre uma nova base material, o riso macunaímico propiciava a destruição paródica dos sentimentos amorosos elevados do romantismo, dos pudores da sociedade católica e de certas convenções sociais. Tanto em Rabelais quanto em Mário de Andrade o riso tem um caráter iconoclasta da perspectiva do homem no mundo, e da sua imagem tradicional na literatura.

Em *Macunaíma*, a comédia não se desedifica, rebaixa, nem torna o homem de modo algum em nível inferior, como afirmava Aristóteles. A utilização do riso como forma de destituição dos símbolos elevados não retira o caráter heroico da personagem. Pelo contrário, é explícita a índole iconoclasta da obra, o narrador e as personagens são transparentes em reconhecer Macunaíma como um “herói”. Após alguma indefinição inicial, Mário de Andrade encontra a correta definição para a forma composicional de uma obra cômica, feita de materiais folclóricos de origem diversa e cuja intenção era a destruição dos símbolos elevados do romantismo, simbolismo e do parnasianismo, e questionando os aspectos morais da época: uma rapsódia.

Numa primeira escala os valores míticos das lendas taurepang e ovakwanyama convergem para os valores da rapsódia de Mário de Andrade e da epopeia de Henrique

Abranches. Ambas, epopeia e rapsódia, correspondem às formas composicionais referidas por Bakhtin, ou seja, trata-se dos valores morais e físicos do homem estético, interligados com as formas míticas da natureza enquanto seu ambiente, e as formas do acontecimento no seu aspecto de vida particular, social e histórica.

Ao transpor os mitos para a literatura e retirar seu caráter oral, e mesmo o caráter dos cantos, inerentes tanto à epopeia quanto à rapsódia, ambos os autores criam uma tensão entre os gêneros. Mais uma vez recorremos à Bakhtin, que analisou as relações entre a epopeia, o romance e a paródia, como instrumento metodológico para ajudar-nos na análise das obras em questão.

Como visto em trecho anterior (mitos e o tempo folclórico-mítico), as particularidades do tempo-mítico são a indiferenciação entre os tempos passado, presente e futuro. Trata-se de um tempo em unidade absoluta, totalmente integrado no seu curso, todas as coisas - sol, estrelas, terra, mar - são dadas para o homem não como objetos de contemplação individual (poética) ou meditação desinteressada, mas exclusivamente no processo coletivo do trabalho e da luta com a natureza” (BAKHTIN, 1998, p.319).

Para Bakhtin houve uma cisão do tempo concreto da vida humana em que as séries da vida e dos destinos individuais se separaram do tempo da vida coletiva. “Paralelamente a tais séries da vida individual, sobre elas, mas fora delas, se constitui a série do tempo histórico onde flui a vida da nação, do Estado e da humanidade” (BAKHTIN, 1998, p.326).

A natureza deixou de ser participante viva dos acontecimentos da vida: ela se tornou basicamente o “lugar da ação” e o seu fundo, transformou-se em paisagem, fragmentou-se em metáforas e comparações que servem para sublimar os fatos e as vicissitudes individuais e privadas, que não tem nenhuma ligação real e substancial com a natureza.

Mas no tesouro da língua e nas diversas formas do folclore persiste a unidade total do tempo numa abordagem coletivo-laboriosa do mundo e dos seus fenômenos.

[...] Mas também na literatura, lá onde ela sofre influência mais profunda e substancial do folclore, nós encontramos as marcas mais autênticas e mais ideologicamente profundas das antigas vizinhanças e as tentativas de reconstruí-las, com base na unidade do tempo folclórico. (BAKHTIN, 1998, p.326)

Essa unidade de tempos, passado-presente-futuro, característica das formas de folclore, em que os elementos da natureza estão todos mitificados, está presente na literatura macunaímica de Mario de Andrade. Há uma tentativa (bem sucedida) de reavivar esses tempos em sua unidade. O mesmo não acontece em *A Konkhava de Feti*, em que não se encontram vestígios do tempo atual, presente.

Adaptados para a forma romanesca, a epopeia ovakwanyama abbranchiana e a rapsódia taurepang marioandradina apresentam tensões inerentes às suas diferenças no interior das narrativas. Ao retratar o surgimento do romance, Bakhtin afirma que “o romance é o único

gênero por se constituir, e ainda inacabado”, enquanto os outros gêneros já estariam acabados em seus aspectos. A epopeia como algo criado há muito tempo, configura-se como um gênero já profundamente envelhecido, quando acontece o surgimento do romance. Pode-se afirmar, com algumas restrições, a mesma coisa a respeito de outros gêneros básicos, e mesmo da tragédia. Todos esses gêneros são bem mais velhos que a escritura e o livro e ainda conservam, em maior ou menor grau, sua antiga natureza oral e declamatória. A adaptação dos mitos orais ovakwanyama e taurepang na forma super-estrutural da narrativas apresenta-se como óbvia aos autores.

Segundo Bakhtin, os outros gêneros se romancizam através de um dialogismo com estratos romanescos sendo largamente penetrados pelo riso, pela ironia, pelo humor, pelos elementos de autoparodização.

O romance introduz uma problemática, um inacabamento semântico específico e o contato vivo com o inacabado, com a sua época que está se fazendo (o presente ainda não acabado). Todos estes fenômenos, como veremos adiante, são explicados pela transposição dos gêneros para uma nova área de estruturação das representações literárias (a área de contato com o presente inacabado), área pela primeira vez assimilada pelo romance. (BAKHTIN, 1998, p.400)

O romance em sua questão temporal, em sua unidade de tempo, está mais próximo das narrativas mitológicas do que a forma pela qual as epopeias se transfiguraram. O autor russo aponta três particularidades fundamentais que distinguem o romance de todos os gêneros restantes: (1) A tridimensão estilística ligada a consciência plurilíngüe que se realiza nele; (2) A transformação radical das coordenadas temporais das representações literárias no romance; (3) Uma nova área de estruturação da imagem literária no romance, justamente a área de contato máximo com o presente (contemporaneidade) no seu aspecto inacabado (BAKHTIN, 1998, p. 403-404).

Bakhtin é categórico ao afirmar que a época contemporânea “enquanto conserva o seu aspecto de atualidade viva, não pode, como dissemos, servir de objeto de representação dos gêneros elevados”. É no “cômico-popular” que se deve procurar as autênticas raízes folclóricas do romance.

O presente, a atualidade enquanto tal, o “eu próprio”, os “meus contemporâneos” e o “meu tempo” foram originariamente o objeto de um riso ambivalente. [...] E é aqui precisamente que se forma uma nova atitude radical em relação à língua e à palavra. Ao lado da representação direta – da ridicularização da atualidade vivente – floresce a parodização e a travestização de todos os gêneros elevados e das grandes figuras da mitologia nacional. (BAKHTIN, 1998, p. 412)

Essa afirmação de Bakhtin aponta, simultaneamente, para a atitude oposta de Abranches em relação à Mário de Andrade.

O deslocamento do centro temporal da orientação literária permite ao autor, sob todas as suas máscaras e aspectos, mover-se livremente no campo do mundo que é representado, o qual na epopeia, era absolutamente inacessível e fechado; este deslocamento coloca, de um lado, o autor e os seus ouvintes e, de outro, os heróis e o mundo por ele representados, naquele mesmo e único plano axiológico e temporal, num único nível. (BAKHTIN, 1998, p. 417)

Para Bakhtin, as imagens paródicas e satíricas a qual remetem o bufão, o trapaceiro e o bobo, os colocavam em posição de “estrangeiros no mundo”. Estes personagens viam o avesso e o falso de cada situação, e estabeleciam o aspecto público da representação, uma vez que toda a existência dessas figuras era exteriorizada através de “um modo particular de exteriorização por meio do riso paródico”. Essas novas vizinhanças unem de forma indissolivelmente entrelaçada o surgimento de um novo quadro do mundo e a destruição do velho. O novo mundo oposto politicamente ao mundo medieval.

A transposição para o gênero romanesco, no entanto, caracteriza uma complexa equação literária em que dois gêneros identificados com a natureza oral são adaptados para uma linguagem (o romance), cujas características estão relacionadas com formas de percepção silenciosa surgidas com o livro e a leitura.

A atenção à questão temporal da narrativa romanesca é importante uma vez que nada do que afirma Bakhtin se enquadra na construção da epopeia Ovakwanyama desenvolvida por Abranches. Apesar das referências a episódios e personagens históricos do século XVIII – Haitalamuvale e Hautolondo no Ovambo – o autor reconhece a construção de vários tempos históricos metidos num só tempo que não é outro senão um “tempo mítico”. Um tempo que não está cronologicamente situado, mas com personagens que “encarnam uma maneira de pensar que existiu e tem valor histórico – Nambalissita, Feti e todo o animismo que põe a natureza à feição da sociedade” (ABRANCHES, 1985, p. 266).

Mas ainda há pouco falamos do “tempo de Kapitia”, do “tempo de Feti”, etc. Importa dizer que não nos referimos de modo algum a um “tempo” cronologicamente situado, como faria um verdadeiro historiador. A história de Kapitia decorre em vários “tempos” históricos, metidos num só “tempo” que não é outro senão um “tempo mítico”, tal como acontece nas velhas lendas do nosso Povo, que não são feitas por historiadores escrupulosos mas sim por antiquíssimos filósofos e rectificadas pela consciência social de cada época. (ABRANCHES, 1985, p.266)

Os traços constitutivos da epopeia encaixam-se à perfeição neste passado mítico fechado que reconstrói o universo Ovakwayama sem contato com o contemporâneo, mas são problemáticos quando aproximados da narrativa romanesca. Enredo, estrutura e linguagem encontram-se identificados com o passado, a história relata a busca pela Konkhava, por Feti, que seria o primeiro homem, a origem primordial de todo o mundo Ovakwanyama. Para

Moser, “In some ways, A Konkhava de Feti (Feti`s Hatchet) – Feti being the Adam of angolán mythology – throw us back to the marvelous realm of fairy tales”⁸² (MOSER, 1982, p. 558-559).

3.3.7 Protagonistas e antagonistas ameríndios e africanos

Como podemos perceber, a utilização dos gêneros da epopeia e da rapsódia enquanto formas composicionais impõem limites e tensões para o Objeto Estético dos autores. Analisemos as personagens centrais das tramas um pouco mais de perto, em cujas relações acreditamos estar o cerne das obras: Macunaíma e Piai`mã Venceslau Pietro Pietra; Kapitia, Nambalissita e Kalunga. À exceção de Kapitia, essas relações estão contidas nas mesmas bases nas narrativas mitológicas. Em *Macunaíma* examinamos as relações acerca do que Haroldo de Campos intitula como sintagma central - apesar dos questionamentos a este estatuto -, e que também está presente nas narrativas míticas. Trata-se da relação da personagem com seus irmãos e com Piai`mã. Em *A Konkhava de Feti*, refletiremos sobre as relações entre a personagem Kapitia e a dupla de entes mágicos que habita a narrativa: Nambalissita e Kalunga.

As referências à obra de Koch-Grünberg na disputa entre Macunaíma e Piai`mã são notáveis, e já foram exploradas por Lúcia Sá e Cavalcanti Proença. Fixemo-nos nos pontos que são o foco dessa análise. Além do elemento central - a busca pela muiraquitã -, estão presentes (1) o cesto que abre a boca sob a ordem do gigante; (2) o esconderijo de Macunaíma em um buraco e as diversas tentativas do Gigante em tirá-lo de lá, com formigas, com pimenta e com cobras; (3) a passagem em que Maanape encontra o herói em pedaços na panela de Piai`mã e ressucita-o através de um feitiço; (4) as grandes orelhas do Gigante, capazes de prender uma pessoa pelas pernas; (5) e a tentativa de matar o herói com a utilização de um balanço que o jogaria dentro da panela. Ao final o herói engana o Piai`mã e vence o duelo. Todos esses fatos encontram-se na obra primária a qual Mário de Andrade recorreu.

Apesar das diferenças entre a mitologia e os meandros de uma obra literária, da forma composicional e arquitetônica utilizadas pelo autor modernista brasileiro, mantém-se intactas

⁸² “De certa forma, A Konkhava de Feti (Feti`s Hatchet) - Feti sendo o Adão da mitologia angolana - nos devolva ao maravilhoso reino dos contos de fadas” (MOSER, 1982, p. 558-559, tradução livre).

as estruturas míticas da personagem. O Macunaíma literário de Mário de Andrade é uma espécie de passeio da personagem mítica indígena pelos labirintos da sociedade ocidental e sua modernidade urbana, além do contato com o sincretismo das religiões de matriz africana. O herói de Mário de Andrade mantém sua amoralidade, seu poder de transformação e autotransformação, e sua vontade de enganar as pessoas.

A representação literária do herói africano aponta para outra escala de valores. Nambalisita é retratado como um grande guerreiro, uma lenda, “ele é grande, grande, como Nambalissita, o guerreiro da lenda antiga”, afirma o narrador. Descrito como um gigante, com olhar poderoso, de ombros incrivelmente largos, “como um golpe de vento soprando na garganta dos montes”, Nambalissita viu Kapitia – o mago de Mbulumbumba - nascer e crescer, visto que Onhoka invocara seu testemunho quando Nangombe, a Muda, engravidara apesar da esterilidade. É ele, Nambalissita, que guarda ciosamente toda a generosidade Kwanhama. Kapitia refere-se à Nambalissita com devoção, chamando-o de “pai” em um momento de agonia na narrativa: “Ó pai, Nambalissita! Ó guerreiro cuja fama derruba montanhas, seca os rios, e por fim penetra na residência onde mora o menino que é destinado a grande actos [...]” (ABRANCHES, 1985, p. 97).

É possível interpretar a louvação de Kapitia ao “pai” Nambalissita não como uma demonstração de relações efetivas de paternidade e familiaridade, mas de exaltação ao mito. Nambalissita ocuparia assim a posição de “guerreiro” e de um “herói mítico” que deve ser louvado. Assim como na narrativa mitológica Nambalissita não é o criador, posto ocupado por Kalunga, explícito na parte em que o narrador aponta as “obras-primas” da criação de Kalunga:

[...] As três criaturas de Kalunga que são a sua obra prima – o animal sábio, o herói soberbo e o homem intranquilo: Onhoka a Velha Serpente de missangas brancas sibilando a sua vasta doutrina, Nambalissita o guerreiro cuja grandeza rivaliza com a da montanha de Mumano, e Kapitia, o Mago de Tchihumba de bela emplumagem, que foi depois chamado de Simanha, O do Ferro, e por fim Kavonga, o mensageiro infundável, tocador de tchingufo, que é o grande tambor do Oriente. (ABRANCHES, 1985, p. 101-102)

Há contradições não resolvidas com relação à origem das personagens principais. Não fica claro se Nambalisita é uma criatura gerada por Kalunga, com quem travou duelo e do qual “Deus sairia envergonhado se fosse apenas um homem” (ABRANCHES, 1985, p. 81–82), e, como percebemos, se Kapitia é filho da serpente Onhoka ou descende de Nambalisita. Essas contradições acontecem possivelmente por conta das diferentes versões existentes vistas anteriormente, e as quais Abranches não consegue se definir. Para algumas delas Nambalisita não nasceu, mas autocriou-se, tendo existido desde sempre e devendo sua existência a si

mesmo; em outros relatos diz-se de uma mulher que pôs um ovo e que Nambalisita se chocou; Essa confusão permanece em relatos recentes, em que Nambalisita também é colocado como filho de Kalunga (YAKULEINGE, 2012, p. 116).

Abranches trabalha com Nambalissita enquanto matéria antropológica-etnográfica (não literária) em ao menos outros dois textos. Em *Reflexões sobre a Cultura Nacional*, publicado em 1980, e em *Teses Angolanas*, compilação de textos publicados e lidos em palestras e eventos. Na visão de Abranches, Nambalissita situa-se como um “herói deificado, um semi-deus” similar aos mitos da Grécia Antiga (ABRANCHES, 1980, p. 83), daí sua relação com a epopeia de Homero. É o próprio Kalunga que convoca o guerreiro a apresentar-se a ele, e nas disputas que travam, sendo sempre enganado e vencido por Nambalissita, abalando seu prestígio. Nambalissita representa as contradições da sociedade humana com a onipotência do seu Deus e da Natureza animada muitas vezes contra o homem e sua insurgência contra eles. “Um componente da Divindade e ao mesmo tempo produto da cultura social contra Ela”. Essa afirmação coloca o mito de Nambalisita (e não sua representação literária), como um autêntico *trickster* na linhagem dos trabalhados por Robert Pelton.

Ao tomar a palavra no romance o herói aponta para a própria temporalidade passada: “Eu sou Nambalissita que vivi num tempo antigo e venho até hoje ao vosso encontro através da lenda” (ABRANCHES, 1985, p. 240). Abranches reproduz o conto de Estermann ao falar da mãe de Nambalissita que põe o ovo e o come até tropeçar em um toco espetado na terra que lhe diz para chocar o ovo e não comê-lo. O narrador afirma ainda a diferença entre o “antigo” e o “velho”, sendo velho o que se aproxima da morte, ao passo que o antigo é o que a ultrapassou” (ABRANCHES, 1985, p. 233). Há uma conotação moral na construção simbólica de Nambalissita que está “fatigado da injustiça que vem da casa dos grandes senhores...” (ABRANCHES, 1985, p. 233-234). Vejamos como o narrador descreve essa moralidade:

Mas para que saibas o que é justo e o que é injusto, que é a grande questão que se discute sempre como uma ciência dividida entre a verdade e a mentira, eu vou contar-te a história incrível de Nambalissita, onde se encontra o fundamento da justiça que é o amor e o fundamento da injustiça que é a riqueza. (ABRANCHES, 1985, p. 240)

Em *A Konkhava de Feti*, verdade e mentira, justiça e injustiça, amor e riqueza são afirmados pelo narrador como categorias moralmente estanques e antagônicas. Nambalissita enquanto um verdadeiro “herói” de elevada moral épica é incapaz de mentir ou cometer injustiças. Visualiza-se aqui uma das grandes diferenças entre a representação das personagens na obra de Henrique Abranches e Mário de Andrade.

Macunaíma encontra-se repetidas vezes em atos e ações imorais - amorais. Um exemplo da amoralidade de Macunaíma encontra-se quando o herói sai com os irmãos para caçar e mente dizendo que pegou veados catigueiros, quando na verdade só havia pego ratões. “- Mas por que você mentiu, herói?”, pergunta o irmão. “- Não foi por querer não... quis contar o que tinha sucedido pra gente e quando reparei estava mentindo...” (ANDRADE, 2013, p.124). Macunaíma mente compulsivamente, pelo prazer de enganar. Ao fim do romance, ao pular na água, as piranhas comem o beijo dele e também a muiraquitã. Por conta disso, o herói não pensa duas vezes e envenena o lago matando todos os peixes, mas não encontra o talismã. Fica muito triste e resolve partir da terra. “Ia pro céu viver com a marcada. Ia ser o brilho bonito mas inútil porém de mais uma constelação” (ANDRADE, 2013, p. 208).

É apenas ao final da narrativa, no epílogo, que o narrador assume explicitamente as vezes de um rapsodo, um narrador oral e, principalmente, um contador de casos populares, para falar do desaparecimento dos Tapanhumas. Somente no epílogo o narrador assume uma postura que a epopeia de Abranches resalta desde suas linhas iniciais, mantendo-a até o fim. “Acabou-se a história e morreu a vitória”, informa o narrador de *Macunaíma*. Na obra de Abranches, a constante repetição de adjetivações e epítetos como forma de marcar uma influência da oralidade é um aspecto linguístico marcante em toda a narrativa. Nambalisita é “o guerreiro da lenda antiga”, ou “o herói sem par que, ao contrário de toda a gente da espécie humana, nasceu de um ovo”; Kapitita é “o solitário da Kapunda Grande”, ou o que “foi gerado como nenhuma outra criatura da sagrada aliança da mulher com a Natureza”, Onhoka é “a velha serpente, silenciosa e rasteira”.

Claude Lévi-Strauss aponta em seus estudos sobre o mito para uma estrutura folheada que transparece na superfície no e pelo procedimento da repetição, ou seja, a função da repetição é tornar manifesta a estrutura do mito, embora nenhuma dessas repetições seja exatamente igual, gerando um número infinito de camadas, e desenvolvendo-se como uma espiral, até que o impulso intelectual que lhe deu origem se esgote (LEVI-STRAUSS, 2008, p. 247–248). Abranches constrói a narrativa através de uma sintaxe que reproduz na escrita técnicas de repetição ou “desmultiplicação” (nas palavras do autor) que estão na base dos mitos orais. Essas repetições são uma espécie de nota de rodapé do narrador oral, adaptando a estrutura da escrita do romance para o universo original das personagens e do mito. Dessa forma, *A Konkhava de Feti* fornece um campo profícuo para a análise dos limites da transposição literal do mito oral para a escrita em solo africano.

O narrador da epopeia ovakwanyama reafirma o caráter mítico e lendário do herói africano que ao final encontra-se junto aos “pastores de uma nova espécie, que fazem agora a

pequena Nação dos Ovaulula”. Nambalissita foi “com a sua lenda gerar novas lendas e esperar outras encruzilhadas do Tempo, onde o passado, carregado de erros, se encontra com o futuro portador de surpresas” (ABRANCHES, 1985, p. 259).

Mais uma vez, *Macunaíma* e *A Konkhava de Feti*, apesar de partirem de materiais folclóricos, assumem posições opostas na construção de sua performance literária e na sua relação com a oralidade saída diretamente das tradições orais dos povos taurepang e ovakwanyama. Macunaíma, o herói sem nenhum caráter representa tanto a ausência quanto o excesso de caráter físico e moral: Macunaíma é “muitos” e não assume nenhuma identidade constante. Seus irmãos complementam essa diversidade. Seu poder de transformação e autotransformação mantém-se na narrativa. Em lado oposto, o Nambalissita de Abranches é construídos sobre uma rígida caracterização moral e constituição física. Ambas convergentes em um guerreiro de elevada constituição física e moral.

Para além dessas diferenças as personagens estão situadas em temporalidades distintas. Nambalissita, Kapitia e demais personagens da epopeia ovakwanyama de Abranches encontram-se isolados em um mundo cujo contato com a contemporaneidade é inexistente na narrativa. Transitam entre um mundo mitológico de origem imprecisa e um mundo histórico remoto, anterior ao aprofundamento dos contatos efetivos com o ocidente. Essa temporalidade isolada impede qualquer encontro concreto com a alteridade inserida na narrativa. Resume-se assim a uma narrativa de propósito identitário.

Ao inserir suas personagens em um tempo mítico inacessível Abranches priva (o leitor e as personagens) do contato delas com o mundo atual, o choque estimulante desse encontro entre diferentes mundos e cosmovisões, e impede o que parece ser um dos traços mais instigantes da obra de Mário de Andrade, uma espécie de “antropologia reversa” que a personagem realiza sobre a modernidade urbana das grandes cidades e suas pessoas. O herói ameríndio transita pela modernidade contemporânea sem negar o estupor desse encontro e, como consequência, fornece-nos uma preciosa reversão etnográfica. No capítulo intitulado *Carta para as Icamiabas* há um exemplo dessa etnografia “reversa”, quando o herói relata que “os guerreiros de cá não buscam mavórticas damas para o enlace epitalâmio; mas antes preferem dóceis e facilmente trocáveis por pequeninas e voláteis folhas de papel a que o vulgo chamará dinheiro”. Na paródia às cartas de achamento de Caminha e outros documentos oficiais do colonialismo, o narrador insere uma primeira observação acerca da alteridade do herói em relação à modernidade urbana das grandes metrópoles. Antonio Paulo Graça aponta que o estranhamento narrativo de Macunaíma contempla o civilizado sob dois delírios, dois fetiches intercambiáveis, o primeiro o de preferir comprar mulheres a casar-se

com elas. Não se trata, no entanto, de opor o mercantilismo sexual ao amor. “Longe disso, Macunaíma apenas expõe o absurdo do sistema urbano de trocas sexuais, como um etnólogo estruturalista, ainda que com o tempero do humor”, afirma Graça. Mais absurdo e espantoso para o herói é o signo usado para consumir a troca, “pequenas e voláteis folhas de papel”. Para Graça,

Aqui também não é conveniente invocar aspirações morais na anotação macunaímica. Ele simplesmente opõe o sistema civilizado ao seu: a ridicularização é tácita, implícita. Não será assim que funcionam as classificações de nossos pesquisadores dos costumes tribais, por mais que os véus da objetividade científica procurem cobrir as comparações? (GRAÇA, 1998, p. 133)

O herói de Mário de Andrade está distante de qualquer conotação moral em seu estranhamento das trocas sexuais realizadas pelos habitantes daquele mundo insólito e excêntrico. A antropologia selvagem realizada pela personagem revela aspectos não visualizados da ecologia urbana moderna. “O que parecia aleatório se mostra racional, mas a racionalidade é absurda”, afirma Graça. A crítica realizada pelo herói ao cidadão paulistano - o alvo de Macunaíma - exhibe em todo o seu furor a irracionalidade da vida urbana. “Pronto, não resta mais pedra sobre pedra da cidade paulistana. Da civilização brasileira. Da civilização *tour court*. A linguagem continua parodística...” (GRAÇA, 1998, p. 134).

O que Macunaíma procura superar com seu humor satírico, sua construção rapsódica rabelaisiana, sua antropologia reversa é a própria Modernidade civilizatória enquanto signo de culto da época. Aspecto paradoxal de uma obra que se constituiu como um dos símbolos máximos do modernismo brasileiro, inspirado em seus momentos originais pelo futurismo de Marinetti. Ao contrário de Nambalissita, Macunaíma recusa qualquer aspiração moral em sua jornada rumo à alteridade. Para o herói dos tapanhumas, as máquinas que circulam pela modernidade urbana são bichos: elevadores, chevrolés, caminhões, bondes, relógios, faróis, telefones, postes e chaminés. “Eram máquinas e tudo na cidade era só máquina!” (ANDRADE, 2013, p. 53). Por isso, quando Macunaíma acorda com os “berros da bicharia” nas ruas, está se referindo ao barulho das máquinas.

Que a máquina devia de ser um deus de que os homens não eram verdadeiramente donos só porque não tinham feito dela uma lara explicável mas apenas uma realidade do mundo. De toda essa embrulhada o pensamento dele sacou bem clarinha uma luz: Os homens é que eram máquinas e as máquinas é que eram homens. Macunaíma deu uma grande gargalhada. Percebeu que estava livre outra vez e teve uma satisfação. Virou Jiguê na máquina telefone, ligou pros cabarés encomendando lagosta e francesas. (ANDRADE, 2013, p. 54)

O herói ameríndio leva seu “animismo perspectivista” - se é que assim podemos designá-lo - ao extremo em seu contato com a ecologia urbana. Para Alfredo Bosi, nem a

cidade representa uma saída para a selva, nem a selva para a cidade em *Macunaíma*. O sentido, afirma Bosi, é de impasse; e dor pelo impasse.

Nem é feliz o mundo amazônico (metonímia de um vasto Brasil que vive fora da civilização moderna), porque nele os embates contra as intempéries, as pragas e as pestes, os monstros e os espíritos vingadores, podem levar à míngua e à morte [...]; nem a vida urbana, mal europeizada e já semi-americanizada, consegue dar a nossa gente um habitat acolhedor. (BOSI, 1996, p. 180)

Ao final de sua jornada Macunaíma retorna ao ponto de origem, ao lago próximo do Uraricoera, mas perde novamente a muiraquitã e ao tentar reencontrá-la, acaba sendo morto. Em carta a Alceu de Amoroso Lima, Mário de Andrade afirma que finalizou a escrita do livro chorando, de lúdica emoção ao ver a personagem transformada em constelação. Para Bosi, a evasão mágica que sela o livro é mais um exemplo de aproveitamento e chave crítica de uma narrativa mitológica (BOSI, 1996, p.181).

A posição de heróis míticos “fundadores” é ocupada nas narrativas pelas personagens de Macunaíma e Feti. São eles os personagens primeiros, ancestrais. Mário de Andrade faz de Macunaíma um herói mítico, mas não um herói épico. Ou seja, estabelece-se uma diferença crucial entre *Macunaíma* e *A Konkhava de Feti*. O herói fundador da obra de Abranches é Feti, cabendo a Nambalissita a posição de um herói semi-deus. Para Abranches, é curioso notar até que ponto os Heróis semideuses dessas culturas, sendo componentes da Divindade, são, ao mesmo tempo, produtos da cultura social contra Ela” (ABRANCHES, 1980, p. 84).

O enorme conjunto destas lendas [...] parece exprimirem a ideia concreta de transformação económico-social, a formação de um Estado. Ao mesmo tempo, parece demonstrarem até que ponto a tradição e o mito revestem, para uma classe dominante de chefes e acólitos, a forma indispensável de um código identificatório, de um pedigree de nobreza muitas vezes produto da vontade divina. (ABRANCHES, 1980, p. 85)

Nambalissita, o amigo de todos os animais, o que nasceu de um ovo e não de Deus, aparece em disputa com Deus, provocando o seu desprestígio, destruindo-lhe os padrões da sua grandeza (o grande touro de Deus é abatido pelo rinoceronte de Nambalissita; as grandes lavras divinas são ridicularizadas pelas lavras do guerreiro, feitas pela coletividade animal), escapando inclusive à raivosa repressão da Divindade ofendida no seu amor próprio. É, aliás, o próprio Deus que começa por provocar o guerreiro, dizendo algo como: “Quem é esse que anda aí dizendo que não nasceu de Deus?” (ABRANCHES, 1980, p. 83).

Abranches afirma que Deus (Kalunga) é uma expressão hierárquica que será utilizada como ponto de referência de legitimação para os reis e seus descendentes. Combatê-lo, como faz Nambalissita, acaba por configurar, de forma metafórica e análoga, uma disputa com reis

e a estrutura hierárquica estabelecida. Ou seja, o herói apresenta-se como um componente da Divindade e, ao mesmo tempo, produto da cultura social contra Ela.

A inversão a que aludimos no início do capítulo dos objetivos dos autores artística (e política), e política (e artística) mostra suas consequências de forma mais visível. O passado histórico mitológico sem contato com o presente aparece porque era necessário superar essa fase do tribalismo sem desmerecer a cultura original autóctone. Havia uma “Revolução política a ser feita”, criar o novo e recriar o velho, afirmava Abranches. O autor situa o romance em um tempo passado mítico com a pretensão de fazer um “romance de uma cultura, onde os princípios, as ideias gerais, as pessoas são as mesmas que em toda parte do mundo: contra a escravidão, contra a humilhação, contra tudo isso. Para ser contra essas coisas, afirma Abranches, “não é preciso ser nem intelectual, nem europeu, nem não sei o que” (LABAN, 1991, 313). O autor angolano é colocado em uma série de declarações contraditórias entre intenções e resultados de sua obra.

Em qualquer parte do mundo onde haja esses problemas, essa luta põe-se. Eu quero é demonstrar isso. Por outro lado, queria mostrar também que existe uma cultura angolana, escondida, que é preciso saber aproveitá-la. A Konkhava de Feti é feita em português – está certo -, mas num português que não é mais que a tradução das línguas nativas. Se traduzirmos poemas e canções das línguas nativas, resulta assim... Isto é, resulta assim se a tradução for obra de um poeta. (LABAN, 1991, p. 313)

Depois, no mesmo texto, Abranches aponta sua crítica ao feiticismo, colocando-o como “alienação do passado”, servindo aos “antagonismos internos” e ligado a “formas ultrapassadas de produção”, concluindo que seria então o feiticismo um “freio eficaz contra a Revolução ideológica, de que o nosso povo necessita para atingir os objectivos a que se propôs. Ele é a negação da interpretação científica dos fenómenos naturais e sociais [...] gerando profundas perturbações da organização do Povo em torno do MPLA e do Governo” (ABRANCHES, 1980, p. 99).

O pesquisador português Manuel Rodrigues Areia aponta que nos territórios africanos em geral, e em Angola em particular, a África anteriormente rejeitada na sua história, no seu passado e na sua diversidade cultural pelos colonialistas, foi, no período pós-independência, “igualmente rejeitada, ou pelo menos ignorada, pelos libertadores”, levando à situação caricata de em muitos casos “configurar nova subordinação sob a forma de “gestão colonial, agora (conduzida) por africanos (AREIA, 2008, p.78).

Ao citar personagens históricos do século XVII, XVIII e XIX, entremeadas com personagens míticas, Abranches coloca a história indubitavelmente em um passado mítico e histórico, sem contato com a contemporaneidade, que, embora seja o portador de tudo que é

constante na realidade do presente – com seus reis, sobas e mitos, no qual reconheceríamos a fundação dos Ovakwanyamas –, trata-se daquilo que já passou, e cuja única referencialidade com o presente seria o fato de configurar-se os primórdios deste.

A Angola do período pós-independência via surgir um sistema novo de significantes para encontrar o que se poderia chamar de identidade nacional. Para José Carlos Venâncio esse sistema novo de “angolanidade” tinha substrato sócio-histórico fornecido pelo colonialismo português que figurava como vector de integração das culturas africanas e europeias. A angolanidade do pós-independência surge assim “irredutível em relação aos outros dois sistemas, vivendo duma certa instrumentalização do português por influência das línguas africanas” (VENÂNCIO, 1993, p. 16). A *Konkhava de Feti* era resultante de uma fusão “onde se concedeu à cultura tradicional a primazia formal – mais que isso: estética – e à outra a primazia ideológica” (LABAN, 1991, p. 316). Para Abranches, era necessário dar o salto qualitativo do ‘novo sobre o velho’. E continua: “Nesta luta permanente entre o velho e novo, transigir com o velho para que ele se transforme gradualmente no novo é uma tática correcta; pactuar com o velho para que essa operação nunca se opere é uma tática reaccionária”, afirma o autor (ABRANCHES, 1981, p. 58). Ou seja, no debate entre o velho e o novo, pode-se até recuperar o velho, para que ele “se transforme gradualmente no novo”.

Essa tentativa de união de uma primazia formal da cultura tradicional adaptada à outra primazia ideológica acaba por confundir dois elementos. O que Abranches chama de estético é também político-ideológico, uma vez que a própria tentativa de enquadrar o mito nas estruturas da epopeia tem também suas conotações subliminares. Ao tentar encontrar uma forma literária que fosse “exclusivamente angolana, pelo seu conteúdo e também pela sua linguagem, escrita em bom português” (LABAN, 1991, p. 315), Abranches posiciona a cultura Ovakwanyama no passado épico em uma analogia com o passado heroico da recém fundada “nação angolana”. As análises de Lévi-Strauss e Bakhtin convergem na explicação para o simbólico da obra de Abranches. Para ambos, o mito e a epopeia referem-se sempre a eventos passados, antes da criação do mundo ou nos primórdios.

Mas o valor intrínseco atribuído ao mito provém do fato de os eventos que se supõe ocorrer num momento do tempo também formarem uma estrutura permanente, que se refere simultaneamente ao passado, ao presente e ao futuro. Uma comparação ajudará a precisar essa ambiguidade fundamental. Nada se parece mais com o pensamento mítico do que a ideologia política. Em nossas sociedades contemporâneas, talvez ela apenas o tenha substituído. Pois o que faz o historiador quando evoca a Revolução Francesa? Refere-se a uma sequência de eventos passados, cujas longínquas consequências ainda se fazem sentir, através de toda uma série, não reversível de eventos intermediários. Mas, para o político e para aqueles que o escutam, a Revolução Francesa é uma realidade de outra ordem, uma sequência de eventos passados, mas também um esquema dotado de eficácia permanente, que permite interpretar a estrutura social da França contemporânea e os

antagonismos que aí se manifestam, e entrever as grandes linhas da evolução futura”. (LÉVI-STRAUSS, 2008, p. 225–226)

Mitologia e história política convergem para uma simbologia cujo objetivo não é outro senão explicar configurações sociais atuais. O gênero da epopeia dota o universo Ovakwanyama de uma visão completamente acabada, “pronto, concluído, imutável, tanto no seu fato real, no seu sentido e no seu valor. Com isto determina-se também a distancia épica absoluta” (BAKHTIN, 1998, p. 409). Constrói-se o mundo Ovakwanyama numa zona de representação longínqua, absoluta, fora da esfera do possível contato com o presente em devir, que é inacabado e por isso mesmo sujeito à reinterpretação e reavaliação. Sendo um dos mais militantes autores angolanos do período, Abranches afirma que há citações ao MPLA no romance, são evocações aos “homens do norte”, “influências da luta... a flecha é uma opção socialista, é uma perspectiva brilhante e fugidia, mas apetecível” (LABAN, 1991, p. 314):

Quem vai encontrar o machado da sabedoria é o Agostinho Neto, na própria konkhava de Feti, embora de maneira não explícita. No segundo volume [nunca lançado] há essa referência, o chefe dos homens do Norte... sabe? Eu tenho isso previsto, mas não escrevi ainda, como disse... (LABAN, 1991, p. 319)

A dimensão partidária da obra de Abranches torna-se eviente na citação à Agostinho Neto, líder do MPLA. Essa dimensão, no entanto, encontra postura oposta em *Macunaíma* e em sua dialetização interna dos fatores estruturais da obra. Para Graça, a estratégia política e poética do livro era usar as lendas reunidas em abundância, mantendo a sintaxe da oralidade, mas sem traí-las nem sacralizá-las, acrescentando passagens como a “Carta pras Icamiabas”. Diferente do romantismo indianista de José de Alencar, ou da epopeia moral ovakwanyama de Abranches, o mérito da obra de Mário de Andrade é não injetar princípios abstratos e morais, brancos e ocidentais ao herói ameríndio. Graça aponta essa diferença fundamental entre *Macunaíma* e obras na qual as personagens são vistas como exterioridade e o narrador como sujeito interiorizado que vê (e não vê) o heróis, idealizando-os, e atribuindo-lhes valores da pátria e do cristianismo, como em José de Alencar e Henrique Abranches. Em Mário de Andrade, afirma Graça, “nós é que somos vistos”, através de uma antropologia selvagem que parodia as relações e as crônicas da conquista. É o próprio Mário de Andrade que reafirma essa intenção ao expressar que seu objetivo fora “satirizar os cronistas nossos (contadores de monstros nas plagas nossas e mentirosos a valer)” (GRAÇA, 1998, p. 132).

3.4 Macunaima e nelisita: do mito à imagem cinematográfica

3.4.1 Oralidade, escrita e cinema

Qual é a essência do trabalho de um diretor?
Poderíamos defini-la como “esculpir o tempo”.
Andrei Tarkovski

Makunaíma e Nambalisita também foram representados no cinema. O primeiro através de uma adaptação secundária a partir da obra literária de Mário de Andrade, realizada pelo cineasta Joaquim Pedro de Andrade. O segundo a partir de uma adaptação primária, ou seja, inspirada pelos escritos do padre Carlos Estermann e da própria experiência pessoal do realizador angolano Rui Duarte. Nelisita é uma variação do nome para o mesmo mito. O próprio autor afirmou que o filme era, na verdade, uma junção de duas peças contidas na antologia do padre Carlos Estermann, *Um homem e uma mulher em um tempo de seca* e *Nambalisita*. No roteiro do filme, publicado em um pequeno livreto, o autor afirma que pouco acrescentou ao texto de Estermann e que a junção dos dois textos tinha por motivo produzir uma peça única e sustentável em si mesma. *Macunaíma* (1969) e *Nelisita: narrativas nyaneka* (1982) correspondem à adoção das narrativas míticas pelos códigos de linguagem do cinema.

A adaptação cinematográfica de um conto tradicional oral, para Rui Duarte, tem em seu ponto de partida uma contradição maior: a fixação de um conto que todavia não comporta, em sua natureza, a vocação da fixidez, como todo conto tradicional. “Ao utilizar uma versão fixada, estamos de facto, e apenas, perante uma “versão” afirma o autor (CARVALHO, 2008, p. 443). O mito, como o compreende, só se realiza oralmente, e é avesso à qualquer fixação. Qualquer tentativa de fixá-lo gera apenas uma “versão” desse mito. É bom que tenhamos isso em mente ao relembrar que estamos perante versões, mesmo as primárias etnográficas.

O líder espiritual malinês Tierno Bokar (1875-1939) ao analisar a substituição da oralidade pela escrita, enquanto forma discursiva ocorrida na virada para o século XX, utiliza uma metáfora na qual a escrita seria uma “fotografia do saber” e não o saber em si, sendo este uma “luz que existe no homem”, herança do conhecimento acumulado dos ancestrais que os transmitiram até os dias atuais (BOKAR apud HAMPATÉ-BÁ, 1977, p.35). O malinês Amadou Hampâté-Bá também aponta uma relação metafórica entre oralidade e imagem, neste caso o cinema, em seus escritos. Para o autor, a memória africana tem por particularidade “reconstituir o acontecimento ou a narrativa registrada em sua totalidade, tal como um filme” (HAMPATÉ-BÁ, 1977, p. 21). Não se trata de contar nos mínimos detalhes, mas de

reproduzir o caráter de experiência da história, seguindo a tradição benjaminiana, para a qual este caráter de experiência estava em declínio com a substituição da oralidade pela escrita. Hampaté-Bá finaliza com uma sentença: “todo africano é, ate certo ponto, um contador de histórias” (HAMPATÉ-BÁ, 1977, p. 21).

Encontramo-nos aqui sob uma primeira contradição. A oralidade africana com sua particularidade de reproduzir o caráter de experiência, “tal como num filme”, quando é efetivamente transposta para um filme, acaba por fixar algo que não tem a fixidez em sua vocação inicial. Poderíamos afirmar, assim, que a oralidade tem como uma de suas qualidades intrínsecas a reprodução da experiência singular não fixada, neste ponto, oposto à experiência coletiva e imageticamente fixada pelo cinema.

Oralidade e mito, no entanto, são coisas distintas. Se o segundo está comumente associado à primeira, ambos não se resumem em sua relação. Em entrevista para a revista portuguesa NADA (2008), ao comentar a utilização de tecnologias modernas de representação como a fotografia e o cinema por autores indígenas para retratarem a si e seus mitos, o antropólogo brasileiro Eduardo Viveiros de Castro afirma que o mito só é oral até que ele seja escrito, “depois, passa a ser próprio dele ser escrito. O importante, e isso está acontecendo, é dar condições para que se possam escrever muitos mitos, e que portanto as versões se multipliquem no novo meio” (VIVEIROS DE CASTRO, 2008, p.47). É o que as obras analisadas aqui levam a cabo.

A tradução do mito para outra linguagem, seja a escrita ou a imagética (foto ou cinema) multiplica as versões dos mitos em novos meios, embora, como afirmou Rui Duarte, de certa forma violem a instabilidade e a volatilidade enquanto características essenciais da oralidade através da fixação desses mitos.

A transposição da matéria amorfa do mito de base oral para a fixidez da escrita ou, por sua vez, a imagética, obriga os autores a realizarem uma tradução intersemiótica dos elementos que consideram mais importantes e dos que são inevitavelmente impostos pela linguagem utilizada.

Haroldo de Campos aponta em *Metalinguagem e outras metas* (1991), três tipos de informação e formas de tradução intersemiótica como criação e crítica. A primeira é uma informação documentária, empiricamente verificável. A segunda é uma informação semântica, que transcende a documentária por acrescentar algo que não é empiricamente verificável, como conceitos. E a terceira é a informação estética, ou seja, uma mensagem com função poética ou estética. Esta última tem por característica a correspondência com sua codificação original, ou seja,

A ordem das palavras de um verso não pode ser mudada sem mudar também sua “realização estética”. Por essa razão é teoricamente intraduzível. No máximo será outra informação estética, ainda que seja igual semanticamente, e ligadas entre si por uma relação de isomorfia. (CAMPOS, 1992)

Haroldo de Campos refere-se ao ato de tradução como uma recriação baseada em uma leitura crítica da obra original. Campos refere-se a uma tradução entre âmbitos similares, como a tradução de um poema ou um romance para outra língua. As obras aqui analisadas, no entanto, transcendem a simples tradução linguística através de uma tradução intersemiótica, ou seja, a interpretação de signos verbais e orais por meio de sistemas de signos imagéticos.

Campos aponta para a impossibilidade de transmitir a mesma mensagem através de diferentes sistemas de significação. No caso do cinema, forma pela qual analisaremos a transmutação dos mitos, o teórico francês Jean Mitry (1907-1988) aponta para duas opções: A primeira seria seguir a história passo a passo e tenta traduzir não a significação, mas as coisas referidas pelas palavras, e neste caso o filme não é uma expressão criativa autônoma, mas apenas uma representação ou ilustração do romance; a segunda repensa o assunto na íntegra, dando-lhe outro desenvolvimento e outro sentido.

A representação dos mitos através da linguagem cinematográfica encontra-se, portanto, em um paradoxo que marca desde o início a sua ambiguidade: o filme tem como origem um modelo já estabelecido, e precisa, inevitavelmente, desviar-se dele pela mudança de linguagem.

Para o teórico francês Christian Metz, uma verdadeira definição do “específico cinematográfico” só pode se situar em dois níveis: o discurso fílmico e o discurso imagético. O discurso fílmico é específico devido a sua composição, enquanto totalidade. No seio dessa totalidade, no entanto, “há um núcleo mais específico ainda, e que, contrariamente aos outros elementos constitutivos do universo fílmico, não existe isoladamente em outras artes: o discurso imagético. Aqui a perspectiva se inverte: a sequência das imagens é antes de mais nada uma linguagem”. A especificidade do cinema seria a presença de uma linguagem que quer se tornar arte no seio de uma arte (a imagem pictórica-fotográfica isolada) que, por sua vez, quer se tornar linguagem (METZ, 1977, p. 76).

No que se refere à linguagem, o mito estaria assim no sentido oposto ao da poesia. Enquanto o valor do mito permanece por pior que seja a tradução, há dificuldades intransponíveis na tradução da poesia para outra língua. É sobre esse paradoxo que constitui-se a transposição dos mitos de Macunaíma e Nambalisita. Realizados com apenas treze anos de diferença as obras encontram-se em contextos completamente distintos.

3.4.2 Cinema novo e modernismo

Macunaíma foi realizado no âmbito do Cinema Novo, movimento cinematográfico surgido no final dos anos 1950 / início dos anos 1960 por um grupo heterogêneo de cineastas que procurava dialogar com os valores do Modernismo brasileiro das décadas de 1920 e 1930. Esse importante agrupamento de artistas buscava inspiração nos autores modernistas para a formulação de uma resposta aos problemas da arte e da sociedade brasileira dos anos 1960. Compunham suas figuras principais o cineasta baiano Glauber Rocha (1939-1981), o paulista Nelson Pereira dos Santos, o alagoano Cacá Diegues, o moçambicano radicado no Brasil Ruy Guerra e o carioca Joaquim Pedro de Andrade (1932-1988), dentre outros nomes de menor expressão.

O primeiro passo no resgate dos valores e das ideias do modernismo brasileiro, no entanto, aconteceu ainda na década de 1950, com o lançamento da obra de M. Cavalcanti Proença, e sua descoberta das fontes utilizadas por Mário de Andrade em *Macunaíma*. A obra de Cavalcanti anunciava, com dez anos de antecedência, a retomada dos valores modernistas realizada pelos artistas do período.

A década seguinte foi marcada por diversos eventos culturais que simbolizaram uma tentativa de diálogo e resgate com o movimento Modernista, especialmente nas figuras de Mário de Andrade e Oswald de Andrade. Dentre os mais significativos destaca-se a montagem de *O Rei da Vela* (1967), peça de Oswald de Andrade até então nunca adaptada para o teatro, realizada pela companhia de José Celso Martinez Correa, com a atriz Dina Sfat no elenco. Após assistir a atriz na montagem de *O rei da vela* Joaquim Pedro de Andrade a convidaria para o papel de Ci, a guerrilheira urbana em sua adaptação da obra de Mário de Andrade. Antes da representação da peça José Celso Martinez Correa afirmava a atualidade do modernista Oswald de Andrad:

Oswald hoje fala não somente a nós. Hoje, com o fim de todos os moicanos da festividade, ele é a possibilidade de um marco de ruptura com toda uma tradição do teatro brasileiro, político ou não, destinada a uma visão engrandecedora e mistificadora da nossa realidade. O Brasil não tem tradição de cultura revolucionária. Oswald preconiza uma. (CORREA apud JOHNSON, 1982, p. 72)

A revolução cultural que José Celso Martinez Correa identificava na figura de Oswald já havia sido reconhecida de forma mais ampla no modernismo pelos integrantes do Cinema Novo. O percurso do movimento nos anos 1960 pode ser ilustrado em três fases, embora,

como afirma Randall Johnson, o movimento possa ser compreendido como um processo ininterrupto, continuado talvez até hoje, no qual, “não obstante mudanças e evolução da linguagem cinematográfica utilizada, a premissa ideológica básica permanece a mesma: uma visão crítica da realidade brasileira” (JOHNSON, 1982, p.80). A “primeira fase” entre os anos 1960 e 1964, foi caracterizada por um compromisso com o realismo. A “segunda fase” (1964-1968) seria caracterizada por uma crescente experimentação e por filmes mais pessimistas. *Macunaíma* estaria inserido na “terceira fase” de produção cinemanovista, cujo início se deu após 1968. O cineasta brasileiro Alex Viany (1918-1992) refere-se a essa terceira fase como “antropofágico-tropicalista”.

Em 1962 um grupo de cineastas brasileiros formados por Marcos Farias, Miguel Borges, Cacá Diegues, Joaquim Pedro de Andrade e Leon Hirszman dirigiu o filme *5x Favela* (1962), considerado um dos marcos iniciais do movimento. Esses autores viravam suas atenções para os marginalizados urbanos que viviam nas favelas buscando demarcar uma posição antagônica às chanchadas, comédias populares que dominaram a década anterior, e defendendo uma conscientização política das classes populares.

O cinema novo foi popular no sentido de haver tomado como seu assunto principal os problemas do povo brasileiro, o que significava, inicialmente, os setores marginalizados da sociedade brasileira, os favelados, os pescadores pobres e os camponeses vivendo na miséria do Nordeste. Cinco vezes favela é talvez típico do impulso inicial do cinema novo, tomando, como o título sugere, a favela como seu assunto. (JOHNSON, 1982, p. 77)

O Cinema Novo é um dos momentos mais estudados do cinema brasileiro, notadamente um divisor de águas que continha internamente uma série de divisões e olhares diferentes dos cineastas para a realidade brasileira. Era um movimento que procurava uma linguagem cinematográfica própria com a qual expressar-se, à feição do que os movimentos artísticos anteriores buscaram. Para Johnson, o impulso inicial do Cinema Novo está ligado menos à fase inicial do modernismo (1922-1930) do que à segunda fase (1930-1945) dominada pelo “projeto ideológico” do movimento com uma consciência crítica da realidade social brasileira. A adaptação do romance *Vidas Secas* (1938), de Graciliano Ramos, realizada pelo cineasta Nelson Pereira dos Santos, em filme homônimo de 1963, é um exemplo dessa mudança de foco dos marginalizados urbanos para os rurais, e constitui um dos primeiros grandes momentos do cinema brasileiro no âmbito internacional. À reboque da obra de Nelson Pereira vieram *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964), de Glauber Rocha e *Os Fuzis* (1964), de Ruy Guerra. Esses filmes compõem o que ficou conhecido como a “trilogia de ouro” do Cinema Novo. Além da influência do projeto ideológico do modernismo da década de 1930, o movimento também inspirava-se em correntes cinematográficas estrangeiras,

especialmente o neorrealismo italiano, movimento cultural surgido no final de década de 1940. Os filmes desse movimento representavam uma Itália que procurava reconstruir-se após o fim da Segunda Guerra e simbolizavam a realidade social e econômica do país na época. O neorrealismo italiano caracterizou-se por não contar com o aparato material e econômico da grande indústria, e teve entre seus maiores expoentes os realizadores Roberto Rossellini, Vittorio de Sica e Luchino Visconti. Influenciou especialmente o cinema de Nelson Pereira dos Santos e sua adaptação da obra de Graciliano Ramos. Embora Roberto Rossellini, um dos ícones do movimento italiano, fosse uma das principais referências de Glauber Rocha, sua produção cinematográfica afastou-se do realismo e demarcou uma obra cuja característica principal foi o tratamento da realidade social através da alegoria.

O ano de 1968 foi também o ano do Ato institucional nº5, início de um período extremamente repressivo do governo militar no Brasil. A partir desse ano diversas obras no cinema, no teatro e na música assumiram uma forma alegórica por conta da repressão política levada a cabo pelos militares. Randall Johnson aproxima o modernismo do cinema novo através das reações contra os códigos dominantes nas suas respectivas áreas de significação (modernismo x parnasianismo, e cinema novo x chanchada), e também na tentativa de descolonização da cultura brasileira através da adoção de uma posição de nacionalismo crítico. É o próprio Joaquim Pedro de Andrade que afirma a relação com o movimento modernista na “recusa do que representasse valores e processos diretamente importados e sem uma vinculação mais verdadeira com a nossa realidade”. Em conversa com o crítico e cineasta Alex Viany, Andrade afirma que

As obras saídas do movimento de 22, a partir desse raciocínio, teriam tido uma comunicação de massa muito mais fácil do que realmente tiveram. Mas aconteceu que, apesar dessa intenção, dessa programação, havia, como característica do movimento, um processo intelectual complexo, uma pretensão com a massa. Acho que só teríamos a ganhar se tornássemos a analisar o movimento de '22 em relação ao que ocorre atualmente. (ANDRADE; VIANY, 1966)

Randall Johnson relata que foi Augusto de Campos que levou Caetano Veloso para assistir *O Rei da Vela* e daí em diante o músico baiano começou a referir-se ao Tropicalismo como “neo-antropofagia”. Em 1968, uma encenação de *Café* (1942), “A tragédia secular” de Mário de Andrade, por um grupo teatral paulista, foi proibida pela censura. Todos estes eventos aparentemente triviais demonstram a inter-relação de várias formas de produção artística, e sua ligação ao Modernismo, nos anos sessenta. O movimento modernista encontrava-se revistado em seu espírito iconoclasta ora pelo Cinema Novo, ora pelo Tropicalismo, e José Celso Martinez Correa expressaria o quanto o Modernismo e a figura de

Oswald eram importantes para revitalizar a obra do próprio Oswald e os movimentos da época.

Em *Verdade Tropical* (1997) Caetano Veloso, um dos ícones do Tropicalismo, ressalta que era frequente ouvir o nome de Mário de Andrade pela boca de seus colegas nacionalistas, enquanto só ouvira falar de Oswald por duas vezes (VELOSO, 1997, p.168). Um dos motivos não detectados por Caetano Veloso para a maior repercussão da obra de Mário de Andrade é, possivelmente, porque este já havia sido revisitado pela monumental obra de M. Cavalcanti Proença, uma década antes. Mesmo assim, o músico baiano considera Mário de Andrade como a figura “normativa e organizadora do modernismo”, enquanto Oswald seria “a fragmentação radical e a força intuitiva e violentamente iconoclástica” do movimento de 22. Para Veloso, a visão da antropofagia foi a grande herança deixada pelo modernista Oswald de Andrade.

Eu tinha escrito “Tropicália” havia pouco tempo quando O rei da vela estreou. Assistir a essa peça representou para mim a revelação de que havia de fato um movimento acontecendo no Brasil. Um movimento que transcendia o âmbito da música popular. No texto de apresentação que fez imprimir no programa, Zé Celso dedicava o novo espetáculo a Glauber e à capacidade de responder à realidade da época que o Cinema Novo exibia - e de que o teatro estava carente. (VELOSO, 1997, p. 170)

Para Caetano Veloso, as contribuições dadas pelos modernistas e, especialmente, a antropofagia oswaldiana, ficaram reprimidas desde os anos 1920 até os anos 1960, período no qual as ideias ficaram envolvidas em silêncio e Oswald era comumente lembrado apenas como um “piadista inconsequente” (VELOSO, 1997, p.171). No entanto, foram as ideias de “canibalismo cultural” originadas pelo “piadista inconsequente” e “gordo” que serviram aos Tropicalistas como uma luva.

O tropicalismo começou em mim dolorosamente. O desenvolvimento de uma consciência social, depois política e econômica, combinada com exigências existenciais, estéticas e morais que tendiam a pôr tudo em questão, me levou a pensar sobre as canções que ouvia e fazia. (VELOSO, 1997, p.177)

Para Caetano, o início dos anos 1960 foi marcado por “jovens intelectualizados e politicamente engajados que quiseram apresentar uma visão do Brasil que valesse por uma intervenção transformadora da nossa realidade social” (VELOSO, 1997, p.180). Essa visão e essa intervenção estavam atravessadas pela posição dessacralizadora e demolidora de Glauber Rocha, por exemplo,

que se fez ouvir na Bahia quando se tinha que defender a vanguarda e a experimentação contra o acanhamento provinciano, esse Glauber era Oswald - e foi esse mesmo Glauber-Oswald que escarneceu da Embrafilme ao fazer, pouco antes de morrer, *A Idade da Terra*, espetacular gesto marginal e perdulário em todos os

sentidos, que desconcertou o coro dos contentes e o dos descontentes. (VELOSO, 1997, p.181)

Glauber Rocha identificava sua atitude dessacralizadora e iconoclasta em postura similar a de Oswald de Andrade, afirma Veloso. O carioca Joaquim Pedro de Andrade orientava-se, ao menos na escolha do título, para o outro pilar do modernismo de 22. Em entrevista à Federico de Cárdenas, no ano de lançamento de sua adaptação cinematográfica para a obra de Mário de Andrade, Joaquim Pedro afirmava que temas e valores do movimento modernista estavam sendo retomados e atualizados.

isto ocorre, mais ou menos simultaneamente, nos meios artísticos brasileiros, embora com respeito aos realizadores cinematográficos não seja uma posição tomada a priori. São as condições nacionais, os problemas do país e do desenvolvimento da cultura brasileira, que levaram todo o mundo a desembocar em um grande tema geral que se enquadra no momento que estamos vivendo. (ANDRADE apud JOHNSON, 1982 p.90)

Os cineastas ligados ao Cinema Novo concebiam arte como prática política, os escritores modernistas, pelo menos durante a fase inicial do modernismo, não tinham tal concepção, afirma Cacá Diegues (DIEGUES apud JOHNSON, 1982, p. 91). Para além dessa divergência, ambos os movimentos convergiam na problemática originalmente levantada pelo movimento modernista, aquele de uma cultura nacional (JOHNSON, 1982, p. 91), de descoberta do Brasil. Conscientemente ou não, o único ponto de apoio encontrado para o movimento era a obra literária a partir de 1922, afirma Johnson.

O Cinema Novo brasileiro teve grande repercussão no panorama internacional dos anos 60, especialmente na figura de Glauber Rocha que manteve um profícuo diálogo com diretores como Roberto Rossellini, Pier Paolo Pasolini, Sergio Leone, Werner Herzog e Francis Ford Coppola. Além do contato com os cineastas europeus e norte-americanos, Glauber e seu colegas do Cinema Novo dialogavam com os cineastas africanos que realizavam suas primeiras produções nas décadas de 1950 e 1960. À intensificação dos processos de reivindicação da autonomia dos territórios perante os poderes coloniais iniciam-se também as primeiras produções cinematográficas “negro-africanas”, ou seja, realizada por cineastas negros nascidos e criados em solo africano. Destaca-se o filme *Afrique Sur Seine* (1955), primeiro filme realizado por um cineasta africano, que só seria exibido publicamente em 1957, pelo senegalês Mamadou Sarr e pelo beninense Paulin Vieyra (1925-1987). O filme narra a rotina de estudantes africanos migrantes que tentam construir uma vida na capital francesa.

Um dos nomes de maior destaque na década de 1960, dentre os autores africanos, seria o do senegalês Ousmane Sembene, que dirigiu em 1963 o primeiro curta de ficção negro

africano. Ainda na década de 1960, no Festival de Dakar, Glauber Rocha e Ousmane Sembéne se encontraram e mantiveram diálogo por alguns anos. Sembene, Glauber Rocha, Joaquim Pedro de Andrade, Paulin Vieyra, dentre outros, estavam interligados por uma visão de cinema comum, ideologicamente compreendido como “Terceiro Cinema”, ou seja, produções realizadas nos países subdesenvolvidos, de terceiro mundo.

3.4.3 Rui Duarte: para além do cinema etnográfico

Ideologicamente, o incipiente cinema africano da década de 1960 surgia em oposição a duas vertentes cinematográficas ligadas ao colonialismo: o filme colonial e o filme etnográfico. O cinema colonial tinha produção consistente nas então colônias inglesas⁸³. As então colônias portuguesas também produziam suas peças audiovisuais coloniais, especialmente após a década de 1950. A pesquisadora portuguesa Maria do Carmo Piçarra tem aprofundado seus estudos nessa temática da produção colonial audiovisual portuguesa como produto discursivo de apoio ao Estado Novo português salazarista.

O cinema etnográfico, que aqui nos interessa com maior particularidade, evoluiu discursivamente em outra direção crítica em relação ao cinema colonial. Uma das características dessa vertente cinematográfica consolidada pelo realizador francês Jean Rouch é a sua dificuldade de definição.

Em seu ensaio *Cinema e antropologia: para além do filme etnográfico*, apresentado em 1983 na EHESS (École des Hautes Études en Sciences Sociales), em Paris, o cineasta Rui Duarte ressalta que os contornos do filme etnográfico são estabelecidos sobretudo através das suas insuficiências e dificuldades. O cineasta David MacDougall afirma que o fato de não possuir lugar definido quanto ao inquérito e à exposição dos resultados, além de ser particularmente confuso no que diz respeito aos seus fundamentos metodológicos, fazem com que o filme etnográfico “não constitua uma disciplina com princípios unificados e uma metodologia estabelecida” (MACDOUGALL apud CARVALHO, 2008, p. 394).

Duarte parte da definição do “filme etnográfico”, pelos debates suscitados na antropologia e pelo lugar que ocupa. Lembra que o estatuto científico (quer como meio de investigação, quer como via de exposição de resultados) era frequentemente posto em causa.

⁸³ Parte desse acervo pode ser visualizado em projetos como CFU - *Colonial Film Unit*, que reúne produções audiovisuais realizadas pela Inglaterra em suas antigas colônias. - <http://www.colonialfilm.org.uk/>

Tampouco seus fundamentos metodológicos constituíam qualquer unanimidade. Sua natureza e sua especificidade, no entanto, quase sempre podiam ser resumidas na fórmula estabelecida por Jean Rouch, na qual “o filme etnográfico deve conciliar o rigor do inquérito científico à arte de exposição cinematográfica” (ROUCH apud CARVALHO, 2008, p. 392).

As teorias e conceitos que atravessavam (à época) a história das filmagens cujos materiais destinavam-se para fins etnológicos podem ser divididas em duas grandes categorias: o filme concebido para aliar uma investigação - quer venha a ser utilizado na exposição dos resultados ou não, e o filme que se atribui um papel nesta fase do trabalho do investigador. O primeiro, segundo Rui Duarte, destina-se ao estudo dos comportamentos humanos que não podem ser avaliados de maneira satisfatória através da simples observação direta, o segundo aplicar-se-ia à recolha de documentos com caráter mais geral destinados a arquivo para posterior tratamento. É nessa segunda grande categoria que se insere o que se denomina de filme etnográfico, subdividido em outras duas categorias, o filme *illustrative*, no qual a imagem é utilizada ora como informação a ser elucidada por um comentário, ora como suporte visual para um discurso falado, e o filme *revelatory*, modalidade na qual inclui-se deliberadamente a palavra do etnografado, e acaba por propor um novo tipo de filme, o “film-as-text” (CARVALHO, 2008, p. 395).

Há uma tipologia ainda mais detalhada realizada por Claudine De France, em seus estudos acerca das relações entre cinema e antropologia. A autora também divide o filme etnográfico em duas grandes categorias - filme de exposição e filme de exploração -, no entanto, subdivide a primeira em outras três subcategorias.

O filme de exposição, uma forma de encará-lo como meio de investigação, seria subdividido em: (1) uma tentativa de analisar o processo dos resultados da observação direta ou da conversação, guiado pelas hipóteses implícitas (*filme descritivo*); (2) condução do processo pelas hipóteses ou as interrogações explícitas que o cineasta se ocupa em verificar umas e responder às outras graças à ação conjugada da observação direta, do controle rigoroso das formas de registro e da análise das imagens (*filme demonstrativo*); (3) quando a observação direta constitui por si só todo o inquérito e “faz aparecer o filme propriamente dito, que nela se inspira como epifenômeno” (*filme Ilustrativo*) (cf. FRANCE apud RDC 395-396).

Claudine de France prossegue afirmando que a reprodução fílmica simula então a observação direta, de que ela constitui a montagem dos elementos mais significativos. O filme é assim, concebido mais como ação de reconhecimento do que de descoberta (CARVALHO, 2008, p. 396).

Essas seriam as formas clássicas de investigação que De France procura substituir por todo um processo metodológico e técnico capaz de tirar o maior rendimento do audiovisual. Esse processo seria evidenciado no filme como meio de exploração, isto é filme de descoberta *sui generis*, que remete ao cineasta estadunidense Robert Flaherty (1884-1951) - considerado juntamente com o russo Dziga Vertov, um dos fundadores do cinema documentário - e que C. De France chama de “método de esboços”.

Algumas experiências, entre as quais *Crônica de Um Verão*, de Rouch e Morin, permitiram admitir uma atitude inteiramente diferente, se não oposta, segundo a qual se reconhece e admite que os comportamentos estimulados pela câmara podem tornar-se efeitos dominantes. Um filme passaria então a ser não apenas revelador mas também auto-revelador, fornecendo a evidência do encontro que o torna possível e deixaria de ser representado como uma representação definitiva de comportamentos, desligada do processo que a produziria. (FRANCE Apud CARVALHO, 2008, p.403)

Para além disso, Rui Duarte questiona o caráter eurocêntrico da expressão “filme etnográfico” e aponta para o papel demonstrativo, mero “complemento” e não “instrumento”, que as imagens desempenham neste tipo de filme. Privadas do texto as imagens teriam pouco a dizer, existiria um império das palavras sobre a imagem, afirma o autor (CARVALHO, 2008, p.396). Duarte reconhece que os etnólogos-cineastas sabem que a imagem não poderá nunca substituir a palavra, mas que a palavra impõem à disciplina limites que o cinema está em condições de ultrapassar. Sabem também que se o cinema quiser fornecer uma contribuição importante e indiscutível à antropologia deve descobrir-lhe a linguagem adequada aos elementos que manipula, num contexto que não é da palavra falada ou escrita (CARVALHO, 2008, P.400). Esta contribuição está na subjetividade inerente a qualquer documentação cinematográfica que desloca o problema filmado para o realizador, como afirma Edgar Morin no prefácio para a obra de Luc de Heusch (CARVALHO, 2008, p.404).

Ao aperfeiçoamento técnico vem juntar-se o resultado da reflexão levada a cabo durante os últimos quarenta anos, tanto sobre cinema e a antropologia como em relação ao próprio cinema etnográfico. É assim que o som síncrono vem permitir e de certo modo impor a utilização do discurso do observado e pôr em causa, de maneira progressiva e por vezes radical, a prática corrente, tantas vezes mistificadora e sobretudo totalitária e dominadora, do comentário em *off*. (CARVALHO, 2008, p.400)

Ao mesmo tempo que deve descobrir a linguagem imagética adequada para se expressar, a narrativa em *off* utilizada nos filmes etnográficos clássicos deve ser problematizada em seu caráter determinista. O cinema etnográfico encontra-se assim em uma complexa problemática na qual é simultaneamente confrontado aos códigos e às exigências de uma arte e de uma ciência, não se adequando aos moldes pré-fixados nem de uma nem da outra. Torna-se, como afirma Duarte citando Sardan, “uma espécie de parente pobre dos dois

ao mesmo tempo”, ou seja, seu estatuto científico é questionado, e sua audiência é restrita. “Cada um lhe dedica a sua atenção e, no entanto, nem o cinema nem a antropologia o levam a sério” (CARVALHO, 2008, p. 406).

Foi explorando alguns limites dessa situação verdadeiramente paradoxal que Jean Rouch conseguiu dar alguns passos. Filmes como *Jaguar*, *Moi, un noir*, *Crônica de um verão*, dentre outros, exploraram justamente o paradoxo no qual estava inserido o chamado filme etnográfico. Enquanto Rouch colecionava os principais prêmios nos festivais de Cinema europeus, aumentava a resistência a seus filmes pelos realizadores africanos. Rui Duarte aponta que o fazer cinematográfico africano, especialmente o angolano (mas não só) ao qual pertencia, estava assentado sobre esse duplo paradoxo: as relações entre cinema e antropologia, e as relações dos cineastas africanos com a antropologia e, conseqüentemente, com o “cinema etnográfico”. Relações essas caracterizadas pela tensão entre os polos.

A maioria, quicá a totalidade dos cineastas africanos da época opunham-se frontalmente ao cinema etnográfico. Não era uma recusa apenas ao gênero, mas também, e principalmente, à antropologia e à forma como foi utilizada pelo discurso colonial em seus primórdios. Uma vez que Jean Rouch assinou grande quantidade de filmes que se ocuparam nessa forma sobre a África, não é surpresa que Rouch constitua um dos principais alvos das críticas dos cineastas africanos ao cinema etnográfico. As críticas a Rouch buscavam atingir não apenas o realizador francês, o elo visível entre os gêneros da antropologia e do cinema, mas o gênero com um todo. “Rouch havia se tornado em grande medida a própria personificação do filme etnográfico, e por conta disso muitas vezes o alvo das críticas à Rouch é, na verdade, uma crítica ao gênero”, afirma Rui Duarte (CARVALHO, 2008, p. 409).

Sembéne Ousmane e Paulin Vieyra foram algumas das principais vozes do cinema africano à criticar o gênero na figura de Rouch. Sembene encontrou o realizador francês em 1965, e o diálogo realizado entre os autores ficou na história pelo forma como os argumentos utilizados evidenciam de maneira nítida algumas das razões nas quais se funda o repúdio ao filme etnográfico por parte dos cineastas africanos. Quando Rouch pergunta a Sembene por que ele não gosta de seus filmes “puramente etnográficos”, que mostram a vida tradicional, o cineasta senegalês explica:

Tu dizes ver, mas no domínio do cinema não basta ver, é preciso analisar. O que me interessa é o que está antes e o que está depois do que se vê. O que me desagradava na Etnografia, tu desculpa-me, é que não basta dizer que o homem que se está a ver caminha, é preciso saber donde ele vem, para onde ele vai...” [...] “O que eu lhes reprovava [aos filmes etnográficos] é de nos olhar como insectos” (SEMBENE, PREDAL apud CARVALHO, p. 410)

A resposta de Sembéne marca o tom de uma disputa por autonomia discursiva no âmbito da linguagem cinematográfica. Apesar de algumas críticas permanecerem válidas passados mais de cinquenta anos, o tempo moderou a reação à produção cinematográfica de Jean Rouch e o colocou em uma posição de respeito, e não mais de combate e desconstrução, como a realizada à época por Sembene e Vieyra. Cineastas africanos e da diáspora respeitados atualmente sublinham que não se pode falar de cultura africana sem tomar em consideração a extensa produção cinematográfica realizada por Jean Rouch em território africano. O conhecido ensaísta e cineasta Manthia Diawara, por exemplo, cuja filmografia gira em torno dos temas da África e da diáspora, realizou dois filmes em sequência com o objetivo de resgatar e reler criticamente os termos do debate entre Rouch e Sembene na década de 1960. Em 1994 realizou *Sembene: the Making of African Cinema*, e, um ano depois realizou um filme-ensaio-entrevista “etnográfico” com o realizador francês intitulado *Rouch in Reverse* (1995), no qual aponta a câmera para Rouch em uma técnica que Diawara chama de “antropologia reversa”, assinalando um incentivo a que os africanos criem versões de seu próprio passado, presente e futuro.

Dentre as críticas a Rouch que persistiram ao tempo estão “a presença do mito do regresso ao estado de natureza”, a qual poder-se-ia confundir-se com o culto de um primitivismo reacionário, e ao fato de recusar “assentar as suas investigações sociológicas sobre os mecanismos políticos que fundam a realidade”, o que levaria Rouch a cair em armadilhas “culturalistas” (HENNEBELLE apud CARVALHO, p. 411).

Rui Duarte também aponta para a superação desse duplo paradoxo. Embora recuse a nomenclatura de “cinema etnográfico” para seus filmes, reconhece que para compreender Angola (e a maioria dos territórios em África), a tendência natural é recorrer ao “saber dos antropólogos” (CARVALHO, 2008, p. 392). Jean Rouch e Rui Duarte caminham em sentido oposto mas encontram-se na mesma matéria, como na volta de um círculo que se fecha. Rouch afirma que “para fazer etnologia era preciso ser estranho à realidade olhada”, enquanto Rui Duarte sustenta que não basta ser angolano para compreender Angola. A diferença, para Rui Duarte, é que não é no estranhamento completo proposto por Rouch que se encontra a melhor maneira de compreender o território africano. Tampouco o autor afirma que um pressuposto essencialismo identitário fosse suficiente.

O apogeu desses debates acerca do cinema etnográfico realizado por Rouch e sua subsequente crítica realizada pelos cineastas africanos teve lugar na década de 1960.

Em 1969, *Macunaíma*, de Joaquim Pedro de Andrade seria lançado no Festival de Veneza. Três anos depois, em 1972, Rui Duarte lançou seu primeiro livro de poemas, e

iniciou a graduação em Cinema, em Londres. Em outubro de 1975, cerca de um mês antes da independência, emitiu-se pela primeira vez uma transmissão a partir da estrutura de uma estação televisiva que a administração portuguesa deixara praticamente em condições de operar. De volta ao território angolano, Rui Duarte revela um curto estágio de iniciação com uma equipe francesa de cinema direto que foi organizado antes do início das filmagens em Luanda. Não era para ele algo completamente desconhecido, uma vez que retornava da sua formação em Cinema. No final de outubro desse ano o autor realizou o filme *Uma festa para viver* (1976), retratando em contagem decrescente as expectativas de diferentes pessoas pela oficialização da independência anunciada para o dia 11 de novembro. Na frente da câmera encontram-se alguns familiares que viviam no bairro da Cazenga, em Luanda, trabalhadores, e uma cerimônia especial que reuniu diversas pessoas em um local periférico da capital no dia da independência, dia 11 de novembro de 1975.

Poucos meses depois, em fevereiro de 1976, Rui Duarte deixa Luanda em direção ao sul a fim de registrar a realidade do país recém independente, juntamente com uma equipe da TPA - Televisão Popular de Angola. Nesse ano, o cineasta realiza uma série documental em três episódios intitulada *Angola 76: É a vez da voz do povo*, o longa metragem *Faz lá coragem, camarada* e o curta *O deserto e os mucubais*, todos do ano de 1976⁸⁴. Para Rui Duarte a cinematografia angolana desse período estava marcada pela característica da urgência.

Urgentes também se revelavam para nós, em fevereiro de 1976, a necessidade e a vontade de mergulhar atrás das tropas angolanas que retomavam o território aos Sul-africanos, num país que iríamos redescobrir, então, destruído, paralisado, mas no entanto fremente de excitação: era a independência, era o começo de uma nova era, longamente aguardada. A mesma euforia de um extremo a outro de Angola e que tamanha diversidade, no entanto, entre os actores dessas manifestações, de todo inéditas, que pouco a pouco tentaríamos fixar apoiados nos meios operacionais de que dispúnhamos. (CARVALHO, 2008, p.389)

Rui Duarte relata com admiração que, nos três mil quilômetros de Luanda até o interior do deserto do Namibe, atravessou quatro das nove áreas linguísticas do país e quinze populações eticamente diferenciáveis.

No início do ano seguinte o autor expõe a intenção de levar a cabo um projeto de realização de filmes com a ajuda das famílias locais do sul e sudoeste angolano, a partir do cotidiano vivido por eles. Deste projeto resultaria uma série de dez documentários realizados entre 1977 e 1979, intitulado *Presente Angolano, Tempo Mumuíla*. Composta pelos filmes *Makumukas* (junho/1977); *Kimbanda Kambia - o curandeiro* (Fev. 1978 e Ago. 1978); *Pedra Sozinha não sustém panela* (entre fevereiro e julho de 1978) realizado entre as duas filmagens

⁸⁴ Esses filmes encontram-se atualmente perdidos.

do Kimbanda Kambia; *Ondywelta - festa do boi sagrado* (26, 27 e 28 jul. 1978); *Ekwenge: festa de iniciação dos rapazes* (1979); *Ofícios* (1979)⁸⁵.

Para realizar um trabalho adaptado à realidade nacional impunha-se-nos assumir uma consciência alargada ao conjunto de componentes que faziam da totalidade do país o lugar de uma única euforia. Uma euforia perante a qual, no entanto, nós não podíamos deixar de experimentar um sentimento ambíguo de encantamento e angústia, espanto e entusiasmo, tão numerosas e particulares se revelavam as suas expressões locais. (CARVALHO, 2008, p.389)

Figura 13 - *Presente Angolano: Tempo Mumuila*



Legenda: Cartaz da série de filmes *Presente Angolano: Tempo Mumuila*, de Ruy Duarte de Carvalho

Fonte: IMDB⁸⁶

A medida que ampliava o contato com as pessoas que habitavam o sul de Angola, o cineasta experimenta uma ambiguidade com a euforia da independência. A estruturação e montagem desses documentários com duração média entre vinte e sessenta minutos impõe uma reflexão que rapidamente conduziu o autor para além do domínio do cinema, encaminhando-o para o contexto dos debates antropológicos analisados anteriormente. O texto de apresentação que precedia os filmes em suas exibições em festivais apontava para uma abordagem preliminar e global ao presente da população mumuila, do grupo étnico

⁸⁵ Alguns filmes do autor encontram-se atualmente perdidos ou não disponíveis. Credita-se o desaparecimento de alguns a um incêndio que teria ocorrido nos arquivos em Luanda. Da série *Presente Angolano*, *Tempo Mumuila* não conseguimos acesso aos filmes: *A Huila e os Mumuilas*. 20', p/b, 16 mm, TPA; *Lua da seca menor*. 60', p/b, 16mm, TPA; *Hayndongo - o valor de um homem*. 40', p/b, 16 mm, TPA; *Kimbanda*. 20', cor, 16 mm, TPA.

⁸⁶ <https://www.imdb.com/title/tt0318918/mediaviewer/rm126425600>

linguístico Nyaneka-Humbe. Apesar das características etnográficas que o filme sugere, o realizador questionava os limites da nomeação de seu cinema como “cinema etnográfico”.

Cinema etnográfico? Sê-lo-á também aquele cinema que, ocupado com situações actuais e problemas pontuais, não pode por isso dispensar a referência, a fixação e o tratamento de elementos ou dados culturais afectos aos domínios da antropologia, mas vivos e portanto actuaes no terreno do confronto (cultural, social e político) entre um passado cujas fórmulas se mantiveram para além e apesar da acção colonial (de memória ainda recente) e as propostas de futuro (actualização, modernização, progresso) que o tempo, os tempos, inexoravelmente impõe, impõem? (CARVALHO, 2008, p. 390)

Rui Duarte esforça-se por evitar o primitivismo culturalista no qual alguns críticos acusaram Jean Rouch de ter cedido. O realizador angolano não busca sobrevivências culturais nem a sua subestimação, mas uma linha de equilíbrio entre dois dinamismos: o de um tempo mumuíla e o de um presente angolano. Interessava-lhe

garantir ao filme uma autonomia que lhe permita simultaneamente revelar-se válido como cinema, útil como referência (criar, encontrar nele um clima de síntese que facilite a leitura e a avaliação das situações) e fiel como testemunho. Talvez assim se consiga estabelecer uma delicada zona de compromisso entre quem fornece os meios, quem os maneja e quem depõe, se expõe perante os mesmos” (CARVALHO, 2008, p. 391).

É nessa “delicada zona de compromisso” que o autor se propõe realizar a série *Presente Angolano, Tempo Mumuíla*. Os resultados são diversos, heterogêneos, embora a substância que os produza permanece basicamente a mesma em todos os filmes: a curiosidade, a desierarquização cultural, a procura por compreender as pessoas que retrata, e a tentativa de demonstrar a co-habitação em um espaço-tempo angolano que emergia no pós-independência. Em sua própria definição, Rui Duarte afirma que sua intenção era saber “que pensam, uns dos outros, do lugar que ocupam no mundo e do próprio mundo que ocupam aqueles que, perante a câmara, são chamados a depor” (CARVALHO, 2008, p. 390).

É o que realiza em *Makumukas*, realizado em junho de 1977, o primeiro filme da série dentre os que se encontram disponíveis atualmente. O filme foi realizado na região da Chíbia, na Huíla, com pessoas do grupo étnico Nyaneka-Humbe. Em *Makumukas*, um adivinho detecta a presença de um espírito mucubal - herero que desassossega uma das mulheres da aldeia. O espírito exige o sacrifício de animais sagrados como um boi e um carneiro para que sua vontade seja apaziguada. Por cerca de oito horas outros espíritos incorporam em outras mulheres e a cerimônia é a realizada com oferendas de animais e orientada através do som de palmas e tambores (DUARTE, 1979a).

O segundo filme chama-se *Kimbanda Kambia: o curandeiro*, e foi realizado em dois encontros na região do Jau, na Chíbia, o primeiro em fevereiro de 1978 e o segundo em

agosto do mesmo ano. Entre uma filmagem e outra o cineasta realizaria outros dois filmes: *Pedra Sozinha não Sustém Panela* e *Ondywelva: a festa do boi sagrado*. O Kimbanda é um curandeiro tradicional das regiões rurais do sul de Angola. O primeiro encontro demonstra o curandeiro tratando pessoas que apresentam sinais de epilepsia e loucura compreendidas pelo curandeiro e por seus conterrâneos como doenças que são possessões de espíritos ou feitiços. Em uma passagem do filme, o curandeiro afirma “não enfeitiço ninguém, eu curo”. Nesse primeiro encontro, o personagem do curandeiro apresenta sua família, descreve as funções de seu ofício e como realiza os processos de tratamentos dos pacientes que estão possuídos. Em uma das passagens apresenta ao realizador e sua equipe um colar de “antepassados” que o protege caso alguém queira enfeitiçá-lo.

O segundo encontro é ilustrativo das intenções do realizador. Rui Duarte leva o médico psiquiatra Africano Neto de Luanda até o Jau para assistir aos tratamentos realizados pelo Kimbanda e coloca-los em diálogo sobre suas práticas. Ao colocar a psiquiatria e o curandeirismo / feitiçarismo em diálogo, Rui Duarte realiza no cinema procedimento similar ao realizado pelo antropólogo Cláude Lévi-Strauss em texto onde aproxima as funções do xamã e da psicanálise. Lévi-Strauss afirma, ao final de seu texto, que a psicanálise havia sido aproximada do xamanismo e iluminado questões deste último, faltando agora que o processo inverso fosse realizado (cf LÉVI-STRAUSS, 2005). No diálogo com o curandeiro e na entrevista realizada pelo cineasta, Africano Neto considera a prática do Kimbanda em vários níveis - psicológico, ritual, transcendental e biológico -, e não somente fitoterapêutica. Para o Kimbanda, há uma diferença entre o que ele faz (curandeirismo) e a feitiçaria. O primeiro trata as doenças do corpo e da cabeça para salvar, o segundo é realizado para matar. O curandeiro não exclui as possibilidades de conhecimentos médicos ocidentais, e afirma que “quando não pode curar manda o paciente para o hospital”. Outra importante questão acerca do curandeiro é que ele não trata o indivíduo em si, mas em suas relações sociais com humanos e espíritos. Essa visão marca uma profunda diferença entre a sociedade ocidental e o meio africano retratado. Na sociedade ocidental o indivíduo é independente, no meio africano o indivíduo pertence ao grupo e, quando há uma doença é sinal que algo no todo encontra-se perturbado. Na sociedade ocidental qualquer um pode ser médico, nas sociedades africanas dessa região não é qualquer um que pode ser curandeiro. O que Rui Duarte propõe é colocar em diálogo dois estatutos distintos: o Kimbanda de um lado e a psiquiatria de outro (DUARTE, 1979b).

Ondywelva, a festa do boi sagrado, foi realizado nos dias 26, 27 e 28 de julho, pouco antes do segundo encontro no qual leva o psiquiatra ao encontro do curandeiro, no antigo

reino do Jau. Trata-se de um cortejo realizado por alto dignatários do antigo reino para quem foi dado o boi sagrado, depositário dos espíritos que habitam a região. O realizador afirma, em voz *off*, que o tempo do cortejo é compreendido como uma pausa no tempo das colheitas, uma pausa no tempo mumuila (DUARTE, 1979c). Esses são apenas algumas das características perceptíveis na série realizada pelo autor.

Pedra Sozinha não Sustém Panela, outro filme realizado no Jau, entre o primeiro e o segundo encontro com o curandeiro, também é emblemático das intenções do realizador. O filme coloca em diálogo duas visões diferentes de mundo, uma pertencente aos “mais velhos” do Jau, e outra identificada pelos alunos da Faculdade de Letras do Lubango (DUARTE, 1979d). A pesquisadora Marissa Moorman (2001) afirma que o trabalho de Rui Duarte de Carvalho demonstra seu desejo para cultivar e privilegiar o visual sobre a narrativa através de uma meditação sobre a dinâmica entre identidade cultural e a consciência nacional. Para Moorman,

In *Angolan Present* . . . this occurs through the interaction of two different systems of time: that of the ethnolinguistic group the Nyaneka-humbe of southern Angolan, characterized as a cyclical time of myth, and that of the linear, historical time associated with revolution, history, and progress (Carbonnier 127). Some films in the series deal only with one sense of time or the other while others take up the temporal tension directly.⁸⁷ (MOORMAN, 2001, p. 114–115)

A tensão entre dois mundos e dois sistemas diferentes de tempo marca alguns dos filmes da série e constituem, posteriormente, uma das características da produção intelectual do autor.

Em fevereiro de 1980 Rui Duarte realiza a última operação que se prendia à realização do *Tempo Mumuila*: a projeção de todos os documentários desta série para os povos locais que haviam sido retratados. Rui Duarte informa uma diferença entre sua equipe e os fotógrafos, cineastas e demais profissionais da imagem enviados anteriormente pelo regime colonial. Interessados em recolher imagens mais ou menos folclóricas esses enviados compensavam os participantes monetariamente (com maior ou menor generosidade) e partiam com seu material, sem deixar maiores resquícios de sua passagem. Para o autor, o que eles pretendiam filmar – e isso ficou claro às pessoas contatadas àquela altura – diferia muito explicitamente da temática perseguida pela ótica colonial, uma vez que não eram apenas os corpos e os objetos que os interessavam, mas, ao contrário, foi dado destaque à palavra e ao testemunho,

⁸⁷ “Em *Presente Angolano*, *Tempo Mumuila*, isso ocorre através da interação de dois sistemas diferentes de tempo: o do grupo etnolinguístico Nyaneka-humbe do sul angolano, caracterizado como um tempo cíclico do mito e o tempo linear e histórico associado à revolução, à história e ao progresso (Carbonnier, 127). Alguns filmes da série tratam apenas de um senso de tempo ou outro, enquanto outros tomam a tensão temporal diretamente.” (MOORMAN, 2001, p. 114–115; tradução livre)

o que constituía procedimento inédito naquele período. Outra diferença estava no retorno dos profissionais com o material filmado. Essa atitude alterou os sinais de reserva, ironia e indiferença notados nos primeiros contatos. Essa mudança de procedimento e de postura teria garantido o interesse da equipe que o realizava, e do Estado que lhe garantia os meios de produção. Para além disso, Rui Duarte também informa que não realizavam compensações monetárias “como forma de legitimação do nosso trabalho” (CARVALHO, 2008, p. 439).

Foi no retorno da equipe para a projecção dos filmes da série *Presente Angolano*, *Tempo Mumuíla*, que o realizador expôs àquelas populações a ideia de rodar a ficção *Nelisita: narrativas nyaneka*, obtendo “não só o seu acordo, mas também o seu empenho”, afirma (CARVALHO, 2008, p. 436). Rui Duarte conhecia os intérpretes que viriam a atuar em *Nelisita* desde o início de 1977, quando apresentou a ideia para o projeto do *Tempo Mumuíla*. Esses “atores não profissionais” foram escolhidos em sua maioria dentro da família alargada do mais velho Tyongolola, chefe de linhagem, figura patriarcal que protagoniza o documentário *Lua da Seca Menor*. A figura de Nelisita é interpretada por Francisco Munyele, sobrinho herdeiro do sobrinho herdeiro do velho Tyongolola. Além dele, praticamente toda a família do velho Tyongolola está representada no filme, seja como atores ou figurantes. Todos esses intérpretes estão, segundo o próprio autor, na base da ideia de fazer o filme, ou seja, naquela exibição pública da série.

A mesma geografia, a mesma sociedade, o mesmo tempo. E também os mesmos intérpretes: solicitados ali para desempenharem o curso da sua própria existência e aqui para agir na pele de algumas personagens... [...] A mesma realidade, tratada no entanto segundo registos diferentes, o registo do directo e o do imaginário, através de instrumentos fílmicos também diferenciados: o documentário e a ficção. Abordagens diversas, portanto, correspondendo porém ao mesmo testemunho: os Mumuílas e a Huíla entre 1977 e 1981”. (CARVALHO, 2008, p.436)⁸⁸.

Se os intérpretes do filme eram conhecidos da equipe, a personagem mitológica tampouco era desconhecida. Nelisita já havia sido citado em *Pedra Sozinha não sustém panela*, um dos episódios de *Tempo Mumuíla* filmado entre fevereiro e julho de 1978. Através do confronto entre duas visões do mundo - a dos mais velhos do Jau e a dos alunos da Faculdade de Letras do Lubango - debate-se se o misticismo é intrínseco ou não ao africano e se deve-se conhecer a cultura local da forma como se conhece a cultura científica, dentre outros temas. O confronto acontece porque os mais velhos do Jau correspondem a povos que mantiveram – até o início da década de 1980 – suas formas de organização política (estrutura

⁸⁸ Rui Duarte aborda muito os Mumuílas que, juntamente com os Mungambwe constituem a etnia Nyaneka e que, com mais nove povos caracterizáveis separadamente, integram o grupo linguístico Nyaneka-Humbe. Uma curiosidade é que o conto de Nambalisita - uma das fontes de inspiração para o filme -, e o romance de Abanches, analisados anteriormente, creditam a história aos povos Kwanyama.

de poder centralizado), econômica (agricultura de subsistência e criação de gado) e social (repartição do trabalho segundo o sexo e a idade e manutenção da exogamia clânica) pouco alteradas, a despeito da presença de comerciantes, missionários e da administração colonial (CARVALHO, 2008, p.438). Em determinado momento do filme um dos personagens questiona se o fato dos mais jovens não ouvirem os mais velhos é fruto da influência da cultura europeia ou do choque entre gerações normal em cada sociedade. Essas questões permeiam o filme em toda a sua duração, intercalando duas locações, uma ambientada na zona rural e a outra em uma atmosfera acadêmica. Na parte final, retornamos ao Jau e um dos homens conta a lenda de Nelisita para outros ouvintes e para a câmera. Transcrevemos abaixo aquela que é, possivelmente, a primeira vez que Nambalisita / Nelisita é citado em um filme etnográfico.

Nelisita é um homem que apareceu ao mundo vindo nascido de um ovo e ele por si, julgou que não tinha nenhum criador que o trouxe cá ao mundo. E, por isso, enfrentou até mesmo contra Deus, e ele mesmo queria fazer luta contra Deus. Implicou até alguma coisa contra Deus. E Deus experimentou a ver se o deitava se o punha abaixo. Ele tentou fugir de Deus, das partidas que Deus lhe fazia. Então, o que fez Deus? Uma vez pô-lo num quarto sem portas. Mas como ele achou-se aflito, como ele tinha vindo de um ovo, ele tinha na sua companhia muitos animais. Quase todos os animais eram seus rapazes como diziam. Então Deus pô-lo naquele quarto sem porta para depois queimá-lo lá dentro. Mas o coelho, ele chamou para os seus rapazes. Um coelho, então, furou uma cova, um buraquinho, por onde movesse o Nelisita. O Nelisita saiu dentro daquela casa onde havia de morrer queimado. Mas como Nelisita tinha saído mandou encher a casa de abóboras vindo duma lavra, duma grande lavra, que Deus lhe tinha plantado. Deus enganado, julgando que o Nelisita estivesse lá dentro incendiou a casa e depois de ter incendiado a casa, a casa estourava. Deus ria dizendo “o Nelisita hoje morreu aqui”. Por fim, o Nelisita lá atrás, respondeu dizendo: “Queimastes as tuas abóboras vindo da tua lavra e não o próprio Nelisita. Eu cá estou safo. E assim acabou aquela história. Esse tal de Nelisita dá-nos um exemplo, aqueles estudantes dos liceus que agora lêem livros nos dizem que o camponês espera apenas de que Deus venha ajuda-los. Mas o Nelisita por si diz que, é um homem que se criou que nos dá o exemplo. Que exemplo é este? Que todo homem nasceu para depois evoluir, nasceu para progredir, nasceu para poder depois transformar aquilo que recebeu, transformar esta natureza, aquilo que recebeu de Deus, torna-lo melhor. Portanto, pode trabalhar, pode esforçar-se, pode progredir, enfim, para fazer, do pequeno fazê-lo maior. (DUARTE, 1979d)

Reparemos o quanto já neste período Rui Duarte estava interessado em pensar a coexistência de modos de pensar, viver e sentir diferentes e não nas bases de uma teoria positivista que prevê a superação e ou recriação do velho pelo novo, como na teoria proposta por Henrique Abranches.

O contato com a diversidade do território angolano em função da viagem que realizou ao sul de Angola em 1976 deixara claro que um país que havia recém-conquistado sua independência necessitava conhecer sua diversidade. Para melhor realizar essa tarefa fazia-se necessário, na perspectiva do autor, recorrer ao conhecimento de especialistas, o saber dos

antropólogos. Os filmes desse período (1975-1982), especialmente o *Tempo Mumuíla*, impuseram uma reflexão que transcendeu os limites do cinema e convergiram para um contexto representado nas vertentes do cinema, da antropologia e do fazer cinema em África. Apesar dos paradoxos a princípio intransponíveis entre essas vertentes, Rui Duarte afirma ser necessário “persistir na via do encontro entre cinema e antropologia fora dos contornos formais e teóricos do filme etnográfico” (CARVALHO, 2008, p. 409), uma vez que seria inviável realizar uma análise da complexa e plural realidade africana (e angolana) fazendo “tabula rasa de um sector do conhecimento que se ocupa em profundidade de problemas africanos apenas e tão-só devido a dificuldades em ultrapassar o ódio e o desprezo que a sua história suscita” (CARVALHO, 2008, p. 415). Duarte parte de uma perspectiva na qual a aquisição de uma certa cultura antropológica é indispensável ao cineasta africano. O que não significa pretender que todo cineasta africano torne-se um antropólogo.

É sem dúvida necessário que a antropologia saiba desfazer-se das suas roupagens imperialistas para que a contradição evocada por Ki-Zerbo encontre menos oportunidades para manifestar-se. Mas é preciso reconhecer que esta mesma contradição não será inteiramente ultrapassada antes que os intelectuais africanos assumam também um esforço no sentido de tirar partido daquilo que a antropologia lhes pode fornecer, o que normalmente recusam por princípio, por não serem capazes de perdoar-lhe ter servido os dominantes do passado e se prestar ainda hoje a manipulações por parte dos dominadores do presente. (CARVALHO, 2008, p. 416)

Rui Duarte explicita a contradição sobre a qual está assentado. Enquanto cineasta que recorre a materiais que constituem “o próprio objecto e a substância do filme etnográfico” e, simultaneamente, recusa firmemente a classificação de “cinema etnográfico” (CARVALHO, 2008, p. 392). O realizador acredita, no entanto, que há potencialidades na antropologia que podem ser úteis aos intelectuais africanos no momento em que a neutralidade científica da disciplina é posta em cheque por aqueles que são seu próprio “objecto de estudo” (CARVALHO, 2008, p.418). Duarte cita Marc Piaux, que afirma ter sido através do cinema que o

objecto do discurso etnológico se transformou em sujeito e passou a exprimir-se, quando a imagem directamente apreendida fez aparecer a totalidade de um expressão em que se revelam ao mesmo tempo o gesto e a palavra, o tempo e o espaço das relações sociais. Desde então - processo irreversível - o objecto-sujeito da interrogação põe por sua vez outras interrogações e relativiza o observador, que se situa no próprio campo da observação. Isto constitui uma brecha decisiva no campo epistemológico e, por uma vez proposta por uma ciência do homem, uma transformação qualitativa da problemática científica.” (PIAULT apud CARVALHO, 2008, p. 428)

Para o realizador, o cinema exerceu papel fundamental nessa virada ontológica da antropologia em direção a si mesma ao explicitar as relações entre observador e observado. É sobre esses pilares teóricos que acontecia o debate em torno do cinema africano / angolano do

período. É nessa linha de tensão que a produção de Rui Duarte dará uma guinada distanciando-se da perspectiva etnográfica dos filmes realizados na década de 1970 para uma produção que aproximava os elementos antropológicos com a potencialidade da imagem e da poesia. É através da elaboração dessa tensão que o autor pretende superar o paradoxo (ou levá-lo ao extremo) entre antropologia, cinema e representações das culturas africanas. Duarte afirma que o registro que realiza da cultura dos mucubais deve algo à etnografia, mas que seu interesse está integrado em uma perspectiva mais ampla, a da “expressão cultural do angolano no presente”. Para Maria do Carmo Piçarra, o cineasta não se preocupou só com o registo das práticas culturais ancestrais, mas quis focar-se numa visão integradora destas por meio de um paralelo com um “programa de desenvolvimento socialista”, o que procurou fazer isolando e sublinhando continuidades, à procura de um equilíbrio transitando por uma geografia de afetos (PIÇARRA, 2015, p. 120). Para a autora, Rui Duarte encontrava-se implicado não apenas na construção de suas obras - as quais ela chama de poesia-cinema e filmes-poema - mas na construção de um país (PIÇARRA, 2015, p. 120). A diferença principal que a nós parece evidente em relação à postura de Henrique Abranches é que Duarte “assume que quem depõe, quem se expõe perante a câmara é um agente ativo na criação e não um objeto de estudo em que um “cinema etnográfico” os converte, por via do olhar contemplativo e não analítico e integrador” (PIÇARRA, 2015, p. 120-121).

3.4.4 O *trickster* africano e o malandro ameríndio

Uma primeira diferenciação contextual artístico e ideológica entre as obras pode ser visualizada sob os parâmetros históricos e artísticos. As obras de Mário de Andrade e Joaquim Pedro de Andrade referenciam-se uma na outra, a segunda propõe um resgate de valores erigidos pela primeira, mas encontram-se em dois momentos históricos e artísticos distintos: o modernismo e o Cinema Novo. Embora o último inspire-se no primeiro, trata-se de movimentos distintos, com características distintas.

As obras de Henrique Abranches e Rui Duarte, por sua vez, foram lançadas em um mesmo período histórico e pertencem, hipoteticamente, a um mesmo eixo político - ambos apoiavam o governo do MPLA e exerceram funções administrativas no período pós independência - e, no entanto, diferenciam-se de sua proposta estética e ideológica.

A transposição de Nambalisita para o cinema acontecerá menos de dois anos após o lançamento do livro de Henrique Abranches. O roteiro de *Nelisita: narrativas Nyaneka* é elaborado com as duas peças da antologia do padre Carlos Estermann – *Um homem e uma mulher em um ano de fome* e *Nambalisita* – bem divididos na estrutura do filme. Rui Duarte objetivava a criação de uma peça audiovisual, “válida e sustentável em si mesma” (DUARTE, 1985, p. 15)⁸⁹, sem que esta servisse de mera ilustração para um texto antropológico.

O conto *Um homem e uma mulher em um ano de fome* inicia-se quando só restam apenas dois casais no mundo, vizinhos um ao outro. Após um período de seca e fome, um dos homens encontra um lugar cheio de comida, recolhe e leva pra casa. O outro pergunta ao amigo aonde encontrou comida e este o leva até o local. Saem novamente carregados de comida, e um deles é capturado pelos espíritos que são os donos da comida. Os espíritos prendem o homem e o transformam em um deles, e depois retornam ao local em que moram o casal de amigos e sua mulher. Os espíritos matam todos e recuperam a comida (ESTERMANN, 1971, p. 221–235).

Esse primeiro conto corresponde basicamente à primeira metade do filme. A adaptação de Rui Duarte mantém as duas famílias sobreviventes em um ano de seca implacável. O local em que um dos homens encontra comida é um armazém de grãos que pertence a espíritos malignos. Ele e o vizinho roubam alguns sacos de grãos e são posteriormente capturados pelos espíritos, exatamente como no conto. Grávida, a mãe de Nelisita é a única que escapa à captura. Nelisita nasce já adulto, e vai atrás da aldeia dos espíritos que o recebem: “Afim, és tu o chamado Nelisita? O que se gerou a si mesmo...? A tua fama já chegou aqui”, dizem os espíritos ao receberem o herói. Realizam-se uma série de duelos com os espíritos em que Nelisita recebe a ajuda de animais representados em cena por crianças e mulheres. Nelisita ganha os duelos, os espíritos fogem da ombala e ele salva sua família (DUARTE, 1982).

Rui Duarte é extremamente fiel ao espírito e estrutura dos contos. Qualquer outra atitude do realizador, qualquer tentativa de inserção de elementos novos às matérias dos contos seria temerária para o resultado final do filme, uma vez que lidava com “atores não profissionais”. O filme era a representação de um material que aqueles que o interpretavam

⁸⁹ Ao ser abordado com vista à publicação do roteiro enquanto elemento separado e como testemunho de recurso à literatura oral para fazer o filme, Rui Duarte de Carvalho hesitaria, uma vez que era no filme que estava o que ele queria dizer, e não no roteiro, em que transcreveu o texto do padre Carlos Estermann sempre que possível. Utilizaremos o filme como referência principal, especialmente porque ambos guardam diferenças entre si (CARVALHO, 1985).

detinham pleno conhecimento. Com essa atitude, o filme distancia-se das barricadas ideológicas montadas por Henrique Abranches em sua epopeia *ovakwanyama*.

O *Macunaíma*, de Joaquim Pedro de Andrade, mantém estrutura narrativa similar ao livro de Mário de Andrade. Nele, Macunaíma parte de um território semi-isolado para a cidade, onde conhece Ci, uma guerrilheira urbana pela qual se apaixona e com quem tem um filho. Ci entrega-lhe a muiraquitã, a pedra mágica. Ci e o filho morrem juntos, vítimas de uma explosão em um de seus atos na guerrilha urbana pós-AI5 representada no filme. Macunaíma perde a muiraquitã após a morte de Ci, e descobre que a tembetá perdida está com Venceslau Pietro Pietra, o gigante Piaimã. Parte em busca da tembetá e trava duelos com o Piaimã, para recuperá-la. Vence os duelos matando o Gigante em uma piscina onde se realizava uma festa antropofágica e recupera a muiraquitã. Volta ao lar semi-isolado que havia abandonado juntamente com os irmãos rumo à cidade, mas o antigo lar encontra-se destruído. Ao final, sozinho, na beira de um lago, ouve o canto da Uiara, entra no rio e morre.

São marcantes os códigos visuais iniciais apresentados em ambas as representações dos mitos, especialmente em *Macunaíma*. Logo na abertura, os créditos iniciais vão se sobrepondo sobre um fundo verde e amarelo. A trilha sonora de fundo é a marcha patriótica de Heitor Villa-Lobos (“Desfile aos Heróis do Brasil”), cuja letra diz:

Glória aos homens que elevam a pátria
Esta pátria querida que é o nosso Brasil
Desde Pedro Cabral que a esta terra
Chamou gloriosa num dia de abril
Pela voz das cascatas bravias
Dos ventos e mares vibrando no azul
Glória aos homens heróis desta pátria
A terra feliz do Cruzeiro do Sul (bis)
Até mesmo quando a terra apareceu
Fulgurando em verde e ouro sobre o mar
Esta terra do Brasil surgindo à luz
Era a taba de nobres heróis.

Antes do plano inicial, Joaquim Pedro aponta para um entrelaçamento de três códigos distintos: um código cromático (verde e amarelo), um código musical, e um código linguístico (a letra da marcha). Todos convergentes para uma significação nacionalista patriótica. O segundo plano invoca a narrativa de Mário de Andrade. Apresenta-se uma tela inteiramente vermelha abrindo a narrativa em off do narrador: “No fundo do mato virgem, houve um silêncio tão grande escutando o murmurejo do Uraricoera que...”. Ouve-se um grito (ANDRADE, 1969). A primeira imagem narrativa de Macunaíma transformou-se num dos ícones imagéticos do cinema brasileiro. A mãe de Macunaíma, interpretada por Paulo José, dá a luz ao herói de pé, e Macunaíma, interpretado pelo ator Grande Otelo, aparece caindo no

chão por entre as pernas da personagem, aos berros. A cara de esforço da mãe do herói interpretada por um homem travestido, e o herói nascendo adulto e berrando como uma criança introduzem um tom paródico que se contrapõe dramaturgicamente ao signos solenes e ufanísticos anteriormente exibidos (ver imagens abaixo). Trata-se de uma das imagens marcantes da história do cinema brasileiro e, segundo o pesquisador Ismail Xavier, esses planos iniciais evidenciam os dados de carnavalização semiótica que a obra de Joaquim Pedro de Andrade desenvolve no decorrer da narrativa (XAVIER, 2012, p. 230). O nascimento de Macunaíma, ao mesmo tempo humorístico e grotesco, age na tensão da subversão mútua entre os signos apresentados.

Figura 14 e 15 - Nascimento de Macunaíma



Legenda: Fotogramas extraídos do filme *Macunaíma* (1969). Dir. Joaquim Pedro de Andrade.

Fonte: ANDRADE, J.P. 1969.

Joaquim Pedro de Andrade propõe uma curiosa inter-relação entre os intérpretes de *Macunaíma*. Inicialmente, quando nasce, o herói é interpretado pelo ator Grande Otelo (1915-1993). Um ator negro, de baixa estatura, popular por seus trabalhos nas chanchadas da década anterior, no teatro, e posteriormente, na televisão. Quando o herói nasce, a mãe de *Macunaíma* é interpretada pelo ator Paulo José, travestido em cena, ator branco, também conhecido por seus trabalhos na TV, teatro e cinema. A mãe de *Macunaíma* morre, e quando o herói encontra uma fonte mágica que o transforma em branco passa a ser interpretado agora pelo ator Paulo José, vestido como um “príncipe”. Posteriormente, quando *Macunaíma* - Paulo José - tem um filho com Ci, a guerrilheira urbana interpretada pela atriz Dina Sfat, esse filho é interpretado por Grande Otelo, novamente. Mãe, filho, pai e filho trocam de posição e invertem-se em seus papéis e evidenciam a construção de uma narrativa cíclica mítica.

Figuras 16 e 17 - A fonte mágica





Figura 18 - Macunaíma, sua mãe e seu pai



Legenda: Fotogramas extraídos do filme *Macunaíma* (1969). Dir. Joaquim Pedro de Andrade.
Fonte: ANDRADE, J.P. 1969.

A região do nascimento de Macunaíma permanece visualmente pouco característica. O herói nasce em uma habitação indígena, semi-isolada, cujos signos de vestuário apontam para alguma relação, mesmo que longínqua, com o mundo ocidental, enquanto Nelisita nasce no

deserto, sem contato aparente com esse mundo. As personagens encontram-se em uma região desértica, árida e não identificável. Para Ismail Xavier, o efeito é o de um simbólico “interior do Brasil”, num tempo que já não é o da tribo autóctone - expressão das culturas indígenas antes do contato - mas exhibe ainda traços de sua cultura material e de sua relação com a natureza.

Nelisita encontra-se sob outro signo. A narrativa inicia-se também com uma música, mas desprovida de significados ufanistas, uma melodia ritmada pela voz e um instrumento de cordas similar a um violão. A paisagem é um deserto, com poucas e baixas árvores. Apenas dois casais encontram-se isolados em um mundo sem referências à contemporaneidade ou contatos com a civilização ocidental. Os signos desse isolamento são, para além do deserto e seu horizonte amplo, aberto, e de signos escassos, o lugar onde encontram-se apenas as ombalas em que vivem as personagens e as cabaças nas quais transportam alimentos e água. As personagens do homem e da mulher vestem-se de forma tradicional, sem signos ocidentais aparentes.

Enquanto no livro e no mito Macunaíma cresce com espantosa rapidez, no filme nasce adulto. No livro, a família pertence à tribo Tapanhuma, que significa “preto”, nasce “preto retinto”. Presume-se que sua família também seja preta, mas seus irmãos Maanape e Sofará, são brancos. A imagem abaixo é a primeira representação de Macunaíma que aparece na narrativa de Joaquim Pedro de Andrade:

Figura 18 e 19 - Macunaíma





Legenda: Fotograma extraídos do filme *Macunaíma* (1969). Dir. Joaquim Pedro de Andrade.

Fonte: ANDRADE, J.P. 1969.

O local semi-isolado no qual as personagens estão inseridas apontam para as raízes da família do herói e sua origem indígena. O signo indígena torna-se evidente na construção cênica do quadro com a maloca indígena e suas redes, em tensão com a visualização de outros signos, como o vestuário dos atores e a chupeta utilizada pelo herói.

Figura 20 - A maloca de Macunaíma



Legenda: Fotograma extraídos do filme *Macunaíma* (1969). Dir. Joaquim Pedro de Andrade.

Fonte: ANDRADE, J.P. 1969.

Nelisita também nasce adulto, sem irmãos, e exposto à perseguição dos espíritos que o cobiçam desde antes de seu nascimento. A narrativa em *off*, condenada no cinema etnográfico em sua transformação da imagem como mera ilustração para o texto é subtraída da narrativa por Rui Duarte. Em *Macunaíma* esta forma narrativa encontra-se presente sob outra perspectiva. O narrador em *off* apresenta o filme e comenta a ação das personagens, mas não reduz a imagem à mera ilustração das palavras e sim, como afirma Ismail Xavier, adquire caráter de complemento e passagem de um registro sobre o outro, “otimizando o efeito cômico de cada episódio, o qual deve ser claro em sua configuração como numa narrativa clássica, por mais disparatada que seja a natureza do próprio acontecimento” (XAVIER, 2012, p.231). A narrativa em *off* é utilizada como instrumento de tensão e subversão dos signos que se apresentam na imagem, adquirindo diferentes significados no decorrer da trajetória do herói ameríndio. A que se manifesta no início da narrativa, quando a tela ainda encontra-se vermelha, tem por objetivo definir uma dimensão lendária ao filme, aproximando-o tanto do mito colhido por Koch-Grünberg, quanto da obra de Mário de Andrade. Em diversas partes do filme, no entanto, narrativa e imagem se subvertem mutuamente, transitando entre signos nacionalistas e solenes por um lado, e parodísticos e grotescos por outro. A tensão permanente entre esse signos introduzem o filme em um terreno instável, de difícil caracterização em qualquer gênero estante no qual se pretenda enquadrar a obra. Para Ismail Xavier, na locução em *off* encontra-se uma presença “fragmentária da letra de Mário de Andrade no filme”, e deixa o espectador livre para acompanhar a jornada, “transferindo os sinais de avaliação da conduta de Macunaíma para outros canais de narração cinematográfica” (XAVIER, 2012, p. 231). Neste ponto, é importante analisar a questão fílmica de *Macunaíma* como uma superposição intersemiótica, cujos signos visuais da linguagem cinematográfica e da narração oral se complementam e subvertem-se.

Nelisita, por sua vez, é um filme com aspectos diretamente ligados à matéria antropológica. Rui Duarte esforça-se por distanciar-se da forma como a narrativa em *off* foi utilizada nos filmes etnográficos, substituindo-a por uma narrativa em *off* próxima das tradições orais que estão na base das narrativas. Essa escolha também transporta a narrativa para uma esfera mítica. “Era um ano de fome e não havia nada o que comer”, afirma o narrador nos segundos iniciais do filme. Falado em língua mumuila, esta abertura aproxima-se das narrativas míticas contadas pelos griots africanos para seus conterrâneos e distancia-se do

convencional narrador do filme etnográfico que descreve e explica a situação para um público externo.

Macunaíma, por sua vez, utiliza a voz *off* para construir uma narrativa em dois níveis contraditórios, um cômico e irreverente, na superfície da narrativa, e outro em uma camada mais profunda que aponta para o ufanismo nacionalista do regime militar, expresso nos signos de abertura, logo subvertidos pelo nascimento grotesco do herói e pela miséria visualizada nas cenas iniciais, com Macunaíma representando uma criança que alimenta-se de areia. O filme representa, afirma Joaquim Pedro de Andrade, as condições de subdesenvolvimento e miséria que vivia (e ainda vive) o Brasil (ANDRADE apud JOHNSON, 1982, p.142).

A adaptação dos signos da obra literária de Mário de Andrade para a realidade política brasileira do final da década de 1960 obriga-nos a ter sempre no horizonte a posição ideológica diferente de ambos os movimentos nos quais as obras se inserem. Alguns episódios da narrativa de Joaquim Pedro de Andrade explicitam a radicalização ideológica da obra do autor modernista pelo cineasta. O exemplo mais notável é a transformação de Ci, a figura lendária pela qual Macunaíma se apaixona no livro, em uma guerrilheira política. Em ambas as obras Ci mantém a mesma ascendência sobre o herói, mas no filme está revestida de signos que atualizam sua figura mitológica para o contexto brasileiro pós-AI5, e da revolução cultural dos anos 1960. Ci (Dina Sfat) aparece em cena usando calça jeans, camisa de botões abertos na altura dos seios, cabelos longos e soltos, tênis brancos e uma arma na cintura. Sua aparição marca uma das cenas visualmente mais impactantes do filme e insere um símbolo das mudanças culturais que aconteciam na década de 1960. Macunaíma e Ci entram em um edifício garagem e “brincam” (e brigam) dentro de um amplo elevador de carros. A ação passa a desenrolar-se sobre uma perspectiva vertical. O elevador sobe e desce enquanto Macunaíma e Ci brigam e “brincam” com a imagem dos carros e dos andares passando verticalmente no horizonte. Na primeira vez em que Macunaíma e Ci “brincam” a narrativa sai da temporalidade horizontal para uma temporalidade vertical. Macunaíma apaixona-se e se muda para a casa de Ci, abandonando os irmãos. Enquanto Ci ia “guerrear” na cidade, Macunaíma ficava em casa “descansando”. A rede posicionada logo acima da cama funciona, novamente, como sobreposição entre signos divergentes, os originários do herói e aqueles com os quais se depara na cidade. Em outras palavras, os símbolos arcaizantes e os símbolos modernos, outro nível de tensão e subversão significativa ao qual a obra recorre frequentemente.

Outro aspecto de atualização política realizada na obra de Joaquim Pedro está presente quando o herói encontra-se na cidade, em meio a uma praça, e ouve um orador. No livro, o embate entre o herói e o orador resume-se a uma narrativa de cunho etiológico

relatando a lenda indígena da formação da constelação do Cruzeiro do Sul. Tanto no livro quanto no filme o herói opõe-se ao orador. O filme, no entanto, traz uma importante dimensão política inexistente no livro, colocando o herói em clara oposição ao ufanismo reacionário do orador anterior.

MACUNAÍMA: Meus senhores e minhas senhores! Não é nada disso que falou este distinto aqui! Aquelas quatro estrelas lá em cima – que ninguém está vendo mesmo porque agora é de dia – aquelas quatro estrelas não tem nada a ver com o peixe. Agora, o importante é que as pragas do Brasil também não é nada disso que falou esse mulato aí, da maior mulataria...

JIGUÊ: Foi só virar branco e ficou racista, né?!

MACUNAÍMA: As pragas do Brasil é bicho de café, lagarta rosada, futebol, mosquito pium, maruim, mariçoca, borrachudo, vareja, toda essa mosquistada, e também muita vaca braba que tem por aí, porque a vaca mansa dá leite, a braba dá se quiser... / mais tudo que tem de doença, como erisipa, sarampão, espinhela, caída, constipação, maleita, dor de barriga e de dente, frieira, inchaço, amarelão e um gigante muito mau caráter Venceslau Pietro Pietra que roubou meu muiraquitã! Gente: muita saúde e pouca saúde, os males do Brasil são! (J.P. ANDRADE, 1969)

Os exemplos da radicalização ideológica do romance, como afirma Johnson, e sua atualização política são muitos e aparecem por toda a narrativa. Logo no início do filme, quando Macunaíma, seus irmãos e a mulher de Jiguê, partem de sua terra natal em direção à cidade, as personagens viajam em um caminhão juntamente com outros retirantes nordestinos, em um percurso comum para milhares de pessoas que buscavam melhores condições de vida nas capitais metropolitanas. A migração de Macunaíma insere-se na migração do homem pobre, já explorada em outros filmes do Cinema Novo que apresentavam a migração do homem rural para a cidade.

No filme, a errância do herói e seus irmãos, a princípio indefinida, não tem razão especial para encontrar na cidade seu desdobramento. Ausente a dimensão de busca, peregrinação, o filme tem de preencher o caminho em direção à cidade e de um novo sentido, o qual será encontrado pelo diálogo com outra tradição; a do realismo ficcional que nos remete ao próprio cinema dos anos 60 e, através dele, à literatura dos anos 30. A migração de Macunaíma e seus irmãos recebe aquele tratamento consagrado pelo cinema novo às migrações do homem do campo. (XAVIER, 2012, p.235)

O filme de Ruy Duarte de Carvalho parece construído em direção oposta à subversão de significantes sobrepostos de Joaquim Pedro de Andrade. *Nelisita* é edificado sobre um único nível de significado, um único plano narrativo: o mitológico. Esse plano, no entanto, também encontra-se sob o signo da fome, mote principal que dá início à ação do filme. É a descoberta de um armazém lotado de grãos e cereais por parte das personagens, e o roubo dessa mercadoria - pertencente aos espíritos - que desencadeia a reação das entidades aprisionando e devorando simbolicamente os homens. Apenas a mãe de Nelisita é deixada

viva por estar grávida. Diferente de Macunaíma, no entanto, Rui Duarte recusa qualquer conotação política na realização de seu filme. Ao retratar um filme em que espíritos malignos viriam recuperar a comida roubada e devorar e aprisionar os homens, no período da recém conquistada independência angolana - e também do início da guerra civil no país - Rui Duarte recusa a leitura alegórica mais imediata que se fez do filme de que os bons eram do MPLA e os espíritos maléficos constituíam uma metáfora da UNITA. “Não é nada disso que está ali, é evidente, [...] a leitura correta do filme (que hoje é indiscutível) é a de que uns detêm comida, enquanto outros não”, afirma o autor (CARVALHO, 2004). É um conflito gerado por essa desigualdade que Nelisita irá mediar e solucionar, sem conotações político-partidárias evidentes. A autora portuguesa Maria do Carmo Piçarra aponta o visionarismo do autor que “naquele início dos anos 80, antecipava, nas figuras dos “espíritos” que Nelisita vence, ameaças ao futuro angolano, ainda a desenhar-se” (PIÇARRA, 2015, p. 128).

A tentativa de captura do filme pelo discurso ideológico da época não encontra respaldo no ambiente mítico em que a narrativa se desenvolve. São espíritos que armazenam toneladas de comida enquanto *um homem e uma mulher vivem em um ano de fome*. Esse plano mitológico sobre o qual a narrativa é construída não está imune às interferências externas da sociedade contemporânea. Nelisita e demais personagens não encontram-se em um passado longínquo, distante, e fechado em si mesmo. Ocupam o *presente angolano*, em cujos significantes ocidentais encontra-se o ponto de tensão e subversão mais evidente da narrativa.

Em Macunaíma, a perda da Muiraquitã acontece quando Ci explode juntamente com seu filho e sua bomba caseira. Nos dois casos (livro e filme) a perda da pedra é logo caracterizada como um roubo, dando origem ao surgimento do antagonista Venceslau Pietro Pietra, o gigante Piaimã. As semelhanças entre livro e filme não devem obscurecer a diferença básica que as duas obras adquirem na caracterização das personagens, mais especificamente a do próprio Macunaíma. Mário de Andrade apresenta a personagem como tendo qualidade espirituais, mágicas, e capaz de fazer molecagens com os irmãos e todos que estão a sua volta. Joaquim Pedro de Andrade, por sua vez, caracteriza a personagem negativamente, retirando suas qualidades espirituais positivas, e seus poderes mágicos. O título original do filme era “O herói de mau caráter”, título que, segundo Johnson, consta no roteiro original do filme. A caracterização negativa de Macunaíma no filme está refletida numa profecia adicional referente ao seu futuro. Como no livro, Macunaíma é declarado “herói da nossa gente”, mas quando recebe o nome, sua mãe declara: “... nome que começa com Ma tem má sina”.

Joaquim Pedro de Andrade constitui o herói com um “mau caráter”, diferente da personagem literária marcada pela ausência de qualquer caráter físico e moral. Para o cineasta brasileiro, “o herói da película é um herói sem causa, um herói sem destino. Ao contrário da obra original, onde é um personagem bom, com caridade cristã, na minha versão é um personagem mau” (ANDRADE apud JOHNSON, 1982 p.110). Para essa caracterização, o projeto narrativo do cineasta brasileiro eliminou e materializou todas as transformações mágicas do herói contidas na obra de Mário de Andrade. Poucas transformações foram mantidas no filme, e mesmo assim, em nenhuma delas Macunaíma é o agente transformador, sendo mero objeto passivo da transformação. Uma delas acontece quando o herói transforma-se num lindo príncipe, e a outra quando mais tarde torna-se branco permanentemente. No primeiro caso, Sofará lhe dá um cigarro mágico que causa sua transformação em príncipe. No segundo, uma fonte aparece magicamente e faz Macunaíma virar branco.

Apesar da desmistificação total dos poderes de Macunaíma, a narrativa mantém alguns episódios mágicos em sua estrutura. Além dos episódios que transformam o herói, há o episódio de Currupira e o da macumba, no qual Macunaíma dá uma sova indireta no gigante, através de um feitiço realizado no terreiro. “Em nenhum destes episódios, entretanto, qualquer força mágica emana de Macunaíma que, como um herói, é assim desmistificado no filme. Ele não tem mais poderes que qualquer homem comum”, afirma Randall Johnson (1982, p.124-125). É o próprio realizador brasileiro que afirma a intenção de diminuir o tom lendário-mítico para uma “presença atuante como um dos espectadores contemporâneos do mundo físico em que a gente vive” (ANDRADE apud JOHNSON, 1982 p.132). Macunaíma pertence ao mundo atual, é na realidade da década de 1960 que a personagem está inserida, e é com ela que deve dialogar através da transformação da magia em algo concreto, “fisicamente concreto”, nas palavras do autor. O desafio levado a cabo pelo cineasta era incorporar as transformações e atos mágicos ao mundo físico sem recorrer a nenhum truque cinematográfico muito elaborado (ANDRADE apud JOHNSON, 1982, p.132).

É esse herói desmistificado, sem poderes extranaturais, que é posto em cena perante seu antagonista Venceslau Pietro Pietra, o gigante Piaimã, após o roubo da muiraquitã, “a pedra da sorte”, ofertada por Ci. No filme, o agente da informação foi modernizado e está representado por uma fotografia do Gigante que aparece num jornal que Maanape traz pra casa. Lê-se no jornal um artigo que relata uma das desventuras do herói (“atentaram contra o pudor no aterro!”). Na primeira página do jornal está uma fotografia de Venceslau Pietro Pietra com o talismã. Macunaíma lê:

O gigante da Indústria e do Comércio, sr. Venceslau Pietro Pietra, declarou à reportagem que a pedra mais preciosa de sua coleção, um amuleto antiquíssimo, chamado muiraquitã e que dá muita sorte a quem o possui, ele encontrou na barriga de um bagre. (ANDRADE, 1969)

Para além da modernização da forma como Macunaíma recebe a notícia sobre o paradeiro da muiraquitã, não há muito acréscimo de material por parte de Joaquim Pedro de Andrade nessa sequência. Macunaíma e seus irmãos partem então para o encontro com o Piaimã. Assim como no livro, as disputas entre Macunaíma e Piaimã constituem-se em cinco etapas. No filme, o episódio onde Macunaíma tenta assustar o gigante com palavrões foi eliminado na adaptação. Um quinto encontro foi acrescentado, o qual é apenas sugerido no livro.

No primeiro Macunaíma e seus irmãos vão à casa do gigante depois de ver o retrato no jornal. Venceslau aparece na varanda e dá um tiro em Macunaíma que cai da árvore, aparentemente morto pelo gigante. No livro Macunaíma morre de verdade, no filme, finge morrer. Jiguê pergunta: “Mas, você não estava morto?” O herói responde: “Não. Fingi de morto pra ele não atirar mais em cima de mim, que eu não sou besta!”. Mais uma vez o autor procede à desmistificação do herói. Incapaz de morrer e ressuscitar, Macunaíma apenas “finge” de morto. Em seguida Macunaíma veste-se de mulher e é quase devorado sexualmente pelo gigante, que pensa estar com uma “bela francesa” ao seu lado. Quando Macunaíma tira toda a roupa no duelo com o Gigante, inclusive o sutiã com as duas laranjas, o herói é desmistificado, como bem aponta Johnson, pelo filme como um todo. No episódio da macumba, Macunaíma enfrenta Piaimã e dá-lhe uma sova. Na quarta etapa do confronto o herói veste-se de médico e tenta recuperar a muiraquitã, não obtendo sucesso pois a pedra encontrava-se presa à Venceslau Pietro Pietra por um esparadrapo. E no quinto o herói é capturado numa rede por Ceiuci e colocado em uma panela para ser cozido. A filha do gigante ajuda Macunaíma a escapar da panela com os mesmos enigmas da narrativa de Mário de Andrade. A materialidade da obra do modernista brasileiro encontra-se vivamente presente no filme.

A luta contra o gigante antropófago Piaimã é a única teleologia de *Macunaíma*. Em *Nelisita* a teleologia que o guia encontra-se na salvação dos homens dos espíritos maléficos, não mais contra Kalunga. Lembremos que a versão do conto no qual Rui Duarte inspirou-se apontava para duelos com espíritos e não com Kalunga, como nas outras duas narrativas da antologia. Pouco antes do aparecimento de Nelisita, quando os homens já haviam sido presos e devorados pelos espíritos, com exceção de sua mãe, temos a seguinte série de planos:

PLANO 1: Movimento vertical da câmera de cima para baixo enquadrando um embondeiro. Nelisita aparece correndo em volta da árvore sagrada. Sem cortes, a câmera realiza um movimento lateral (panorâmica) acompanhando Nelisita, que agora corre livre pelo deserto.

PLANO 2: Câmera acompanha Nelisita lateralmente, em um movimento panorâmico. A personagem corre sem pressa e caminha por entre a vegetação baixa do deserto.

Os planos 1 e 2 dessa sequência são distantes da personagem, enquadrando-a e contextualizando Nelisita em seu local de geração (nascimento), em seu lugar de origem, o deserto. Sobre essas imagens há a narração de uma personagem relatando o nascimento de Nelisita:

Vindo a hora do parto diz a criança de dentro do ventre da mãe: “oh mãe toma o meu arco, oh mãe toma o meu saco de Kimbanda, meu pai mo legou. Oh mãe eu vim eu sou o autor da minha geração. Gerei-me a mim mesmo, sou Nelisita, o filho dos escravos, o filho do povo”. Pergunta-lhe a mãe: “E vens preparado?”. E ele responde: “Não sei para o que vim, mas sei o que posso”. “Onde estão os outros?”. “Não há mais ninguém, só ficamos nós. (DUARTE, 1982)

O terceiro plano da apresentação aproxima-se do herói sentado em uma sombra, tocando um pequeno instrumento de cordas similar a um violão ou ukelele. A mãe de Nelisita afirma não poder cumprir o acordo que havia feito de entregar-lhes a criança após o nascimento, pois o herói nasceu grande, já com um saco de Kimbanda (já vimos anteriormente a função do Kimbanda), trazendo todas as coisas que necessita. Para conseguir prendê-lo, o espírito necessita lutar com ele. Enquanto conversam, a mãe de Nelisita permanece fazendo trabalhos manuais sem apresentar medo ou temor do espírito. Lembremos que na mitologia dos povos Bantos, retratada na antologia do padre Carlos Estermann, ser devorado ou aprisionado pelos espíritos não significava a morte, o fim da existência. Uma vez que fez uma promessa, a mãe de Nelisita sente-se obrigada a cumpri-la ou ajudar os espíritos nessa disputa. No primeiro desafio ela coloca uma manta sobre uma moita e pede a Nelisita que a busque. O espírito deve ficar embaixo da manta e pegar o herói quando este se avizinhar. Nelisita desconfia e lança uma flecha sobre a manta. O espírito então revela-se e diz: “Não me mates, meu filho. Sou eu quem está aqui. Não me atires flechas que eu sou teu avô. Não te faço mal. Estou aqui na manta da tua mãe. Só para proteger-me do sol. Nada mais” (DUARTE, 1982).

Nelisita é mostrado pela primeira vez em um plano frontal médio que apresenta seus traços mais visíveis e abstrai a personagem das coordenadas espaço-temporais tornando-a independente de um espaço-tempo determinado e transformando-a em uma “entidade”

mitológica. Nelisita mantém olhar desconfiado e impetuoso. Não por acaso, essa foi a imagem que ilustrou os cartazes do filme e permanece até hoje como símbolo mais evidente da força mítica da representação cinematográfica do herói angolano - africano.

Figura 21 - Nelisita



Legenda: Fotograma extraído do filme *Nelisita: narrativas Nyaneke* (1982). Dir. Rui Duarte
 Fonte: CARVALHO, 1982

A essa primeira emboscada, segue-se uma segunda, em que a mãe de Nelisita pede para que o herói lhe busque água. O herói desconfia novamente e desmascara o espírito que o aguardava. Quando retorna para a aldeia não há mais ninguém lá. O herói então caminha pelo deserto à procura de sua mãe. E encontra uma aldeia em que reconhece o espírito que havia visto anteriormente. Rui Duarte prioriza os planos abertos, enquadrando as personagens e o ambiente em que estão inseridas. Um artifício não apenas significativo em sua tentativa de ambientar a personagem nas paisagens desérticas do sul de Angola, mas também de objetivo prático, reduzindo o risco de evidenciar limites e deficiências de interpretação dos atores “não profissionais” que “atuavam” na frente da câmera.

A trilha sonora mantém a significação local, e é interpretada por um instrumento de cordas e uma melodia de voz possivelmente proveniente da região sul de Angola. A trilha,

portanto, não causa tensão ou subverte a significação das imagens. Permanecemos em uma mesma dimensão significativa.

Os espíritos recebem Nelisita na ombala. Sete homens utilizando vestuário ocidental, camisas, calças, paletós, chapéus, e sapatos. Todos os espíritos utilizam óculos escuros, o que aponta para o simbolismo imagético mais evidente. Dentre os espíritos está um dos homens que havia sido aprisionado anteriormente. O diálogo entre os espíritos e Nelisita é basicamente a transposição dos diálogos realizados nos contos de Estermann.

Figura 22 - Os espíritos



Legenda: Fotograma extraído do filme *Nelisita: narrativas Nyaneke* (1982). Dir. Rui Duarte

Fonte: CARVALHO, 1982

“Afimal és tu o chamado Nelisita? O que se gerou a si mesmo, dono de sua geração, que já apareceu com suas defesas e suas armas? A tua fama já chegou aqui.”, afirma um dos espíritos. Outro raro plano aproximado acontece nesse momento. Dessa vez para caracterizar a personagem que aparenta ser o líder dos espíritos, com sua touca, óculos escuros e paletó branco. A câmera fixa-se na reação do espírito durante o diálogo:

NELISITA: Sim, sou eu o Nelisita, o filho dos escravos.

ESPÍRITO: Não precisas falar o motivo que te trouxe aqui. Mostras que és um homem valente. Vamos ver se também é esperto. (DUARTE, 1982)

Figura 23 - O líder dos espíritos



Legenda: Fotograma extraído do filme *Nelisita: narrativas Nyaneke* (1982). Dir. Rui Duarte

Fonte: CARVALHO, 1982

Caminhando com as mãos apoiadas nos ombros de Nelisita, o espírito tenta convencê-lo a passar para o seu lado: “Nós aqui somos de um outro mundo, Nelisita. Se quiseres ser dos nossos, nada te faltará. Nós temos tudo de comer. Os nossos armazéns estão cheios. E alguma coisa até apodrece”. Nelisita e o espírito se afastam e iniciam-se os primeiros testes. O espírito transforma-se em uma motocicleta. Nelisita aproxima-se, desconfiado, toca-a e observa-a com estranhamento. Quando o espírito pensa tê-lo vencido, Nelisita transforma-se em um carro. É a vez do espírito circundar o automóvel e espantar-se, perguntando: “Esse carro é teu? Fizeste alguma coisa para ganhá-lo? Pagaste-o?” (DUARTE, 1982).

Após um primeiro contato com espíritos ocidentalizados, este é o segundo momento de tensão entre significantes narrativos em Nelisita. Opõe-se a motocicleta ao estranhamento do herói, que a observa com espanto e curiosidade. Nelisita surpreende ao transforma-se em um carro, o que demonstra que também é capaz de dominar os signos contemporâneos.

Os planos seguem todos uma mesma distância, um mesmo enquadramento médio de conjunto. Raramente o autor recorre aos closes. Trata-se sempre de planos médios que enquadram a personagem ou objeto e a paisagem que lhe circunda.

Retornam à aldeia e o espírito pede que Nelisita sente-se e aguarde. Os homens que haviam sido pegos pelos espíritos avisam Nelisita que ele será testado pelos espíritos e que também será capturado se perder os duelos. O líder dos espíritos retorna e diz a Nelisita que

ele é um hóspede, e como tal, lhe dará um boi. Os personagens dos espíritos trazem um boi, deitam-lhe no chão e o sacrificam. Os fotogramas abaixo retratam esse episódio do filme.

Figura 24 e 25 - O abatimento do boi



Legenda: Fotogramas extraído do filme *Nelisita: narrativas Nyaneka* (1982). Dir. Rui Duarte

Fonte: CARVALHO, 1982

O líder dos espíritos diz-lhe que só quer encontrar os ossos do boi no dia seguinte. Nelisita pega seu saco de Kimbanada e inicia um processo de magia no qual convoca a ajuda dos animais da criação. Chama as águias e os milhafres que vem durante a noite e devoram o boi. Os animais são representados na forma humana. Mulheres que comem os restos do boi. No dia seguinte só há ossos. “Sim, senhor Nelisita. Estou a ver que tu podes mesmo com os maiores. Agora vou levar-te ao meu armazém”, diz o espírito.

Este episódio é emblemático na construção narrativa de *Nelisita* e nas relações com o cinema etnográfico ao qual Rui Duarte pretendia distanciar-se. Em uma película etnográfica a voz *off* do narrador-autor interromperia a ação para explicar o que está a passar no filme, ou seja, a morte de um boi por asfixia. Rui Duarte prossegue na cena sem explicações *off* ou materializada em falas das personagens. Se num filme europeu ninguém se sente obrigado a explicar porque se mata um boi por punção, “por que deveria fazê-lo em Nelisita?”, questiona o autor. E prossegue: “Para os Mumuítas da estória, exótico seria matar o boi de outra forma”. Para as personagens da narrativa a tensão entre as imagens significantes acontece com os objetos motorizados ocidentais, não com a morte do boi, visualizada sem maiores estranhamentos. O impacto da morte do boi acontece para o expectador ocidental, que está fora dos limites da narrativa fílmica.

Os espíritos convocam Nelisita para o desafio seguinte: separar uma montanha de arroz e açúcar misturados até o fim do dia. Nelisita convoca as “formigas pretas” para ajudá-lo. Interpretadas por crianças, elas realizam o serviço enquanto Nelisita permanece ao fundo do plano. O herói sorri ao vê-las ajudando-o no desafio. Esse série de planos também é emblemática da natureza *trickster* assumida por Nelisita. Dois planos mostram as crianças e Nelisita sorrindo.

PLANO 1: Um movimento de câmera vertical, de baixo para cima, mostrando as crianças separando os grãos, mostra-as em conjunto e tem Nelisita ao fundo da cena.

PLANO 2: Plano médio de Nelisita encostado em uma parede sorrindo.

Figura 26 e 27 - A cena das crianças



Legenda: Fotogramas extraído do filme *Nelisita: narrativas Nyaneka* (1982). Dir. Rui Duarte

Fonte: CARVALHO, 1982

O espírito retorna e encontra os grãos separados. Surpreso, dá um teste final a Nelisita: capinar um grande campo até o final do dia. Nelisita convoca então “os bambis, os olongos,

as punjas, todos os bichos que comem capim”, representados por mulheres que começam a capinar. Após este desafio, os espíritos reconhecem a força de Nelisita, e fogem correndo da ombala. A fuga dos espíritos é comemorada por todos, que logo em seguida enchem o carro de bois com os grãos deixados pelos espíritos. Eles saem no carro de bois e um deles afirma: “Boa viagem pra vocês também. Nós vamos para as nossas terras” (DUARTE, 1982).

A construção estética do filme reproduz a função da personagem nos contos de Estermann e impõe à Nelisita a mediação de dois mundos, o humano e o divino. Mas também cabe a Nelisita a mediação entre dois tempos, o presente angolano e o tempo mumuíla, expresso nas personagens e nos símbolos da contemporaneidade ocidental. A ação desenrola-se no deserto, onde os signos rarefeitos aparecem deslocados não de sua temporalidade mas, principalmente, de sua espacialidade. O filme realiza-se nessa tensão entre tempos, espaços e culturas. A imagem de espíritos que vestem roupas ocidentais e óculos escuros, em contraponto às roupas e vestimentas dos povos Ovanyaneka, explicita a tensão entre o projeto de Estado-Nação Angolano – a pleno vapor no período em que o filme foi produzido – e a função dos povos deslocados desse projeto. O conhecimento antropológico era fundamental para compreender a realidade angolana pós-independência pois deslocava o ponto de vista para fora da capital, movimentando a reflexão sobre a constituição das identidades angolanas para um prisma distante dos centros de poder (Luanda). A transumância dos povos Ovanyanekas caracteriza um universo nômade expresso na parte final do filme, quando todos são libertados por Nelisita, carregam o carro de bois e partem. Um deles vira-se para a câmera e diz: “Façam vocês também boa viagem. Nós vamos para as nossas terras” (DUARTE, 1982).

Figura 28 - “Façam também vocês uma boa viagem”



Legenda: Fotograma extraído do filme *Nelisita: narrativas Nyaneke* (1982). Dir. Rui Duarte

Fonte: CARVALHO, 1982

Nelisita propõe o atravessamento de diversas barreiras físicas, ideológicas, temporais, mas também as da linguagem, pela superação de paradoxos aos quais o cinema etnográfico (tanto o cinema quanto a etnografia) estava emaranhado. O realizador chama a atenção para uma passagem final quando as personagens se regozijam com o acesso à comida, tecidos, e mais uma série de itens em falta mercado angolano da época. Estes itens eram objeto de permanente e ansiosa procura e estavam desde o início a constituir uma das formas de compensação aos que interviessem no filme. Atuando assim, afirma Rui Duarte, continuávamos a agir de acordo com o fundo da relação estabelecida naquela área “em termos de uma efectiva troca de serviços e permuta de interesses” (CARVALHO, 2008, p. 439). Realizava-se dessa maneira um sistema de trocas mais afeito às formas econômicas com as quais as sociedades da região se relacionavam. O regozijo das personagens ao receber os itens ao final do filme são reais. A narrativa mítica que havia sido elaborada durante todo o filme, tencionada sob a via do espanto com a introdução de objetos pertencentes à atualidade, finalmente transcende da ficção à realidade em termos de cinema direto em suas cenas finais.

A imagem mítica de Nelisita surge nesse contexto de diálogo entre o documentário e a ficção, entre o realizador e a linguagem do cinema etnográfico, entre a antropologia e o

cinema, com o objetivo de superar os paradoxos e esgarçar a compreensão entre saberes e cosmogonias distintas. Para Rui Duarte, a introdução dos elementos da atualidade angolana da época assume à partida

um exercício de liberdade que pretende não incorrer em deslizes de arbitrariedade, procedendo a transposições de tempo e espaço que permitem aproveitar para o seu desenvolvimento a destruição das habituais barreiras entre espaço cênico e espaço real, entre tempo mítico e tempo histórico, entre, nomeadamente, personagens e intérpretes e, mais ainda, entre documentário e ficção. Diríamos, assim, que o filme, naquilo que a sua configuração apresenta de inabitual, é já o testemunho de uma certa especificidade angolana... (CARVALHO, 2008, p. 444)

É através dessa especificidade angolana que Nelisita transita como personagem que sintetiza e intermedia espaços, tempos, geografias e cosmovisões distintas.

Se Nelisita enfrenta espíritos que possuem armazéns lotados de comida em um período de fome, Macunaíma luta contra um gigante da indústria e do comércio, um capitalista burguês, o gigante Piaimã. É contra estes símbolos que o herói irá confrontar-se. No último duelo travado entre Macunaíma e Piaimã, Venceslau arrasta Macunaíma pelos pés por um corredor da mansão. Vestido de fraque roxo e azul, enquanto Macunaíma está com o mesmo fraque verde e amarelo que já usava em cenas anteriores. O gigante diz: “Vamos entrar rapaz... não faça cerimônia. Ha! Ha! Eu quero lhe apresentar minha filhinha, fazendo de conta que você não conhece. Ela se casou hoje. Andava bondosa demais, de modo que nós tivemos de arranjar um marido pra ela” (ANDRADE, 1969).

Figura 29 - Macunaíma e Venceslau Pietro Pietra (Piaimã)



Legenda: Fotograma extraídos do filme *Macunaíma* (1969). Dir. Joaquim Pedro de Andrade.

Fonte: ANDRADE, J.P. 1969.

Em um segundo plano, com a câmera está atrás de Piaimã, assistimos Macunaíma flechar o vilão no traseiro com um dardo de uma zarabatana, antecipando assim a batalha real que se seguirá entre os dois. Piaimã promete a Macunaíma que se ele se comportar bem lhe emprestará a muiquitã. O gigante levanta Macunaíma e começa a carregá-lo em seus ombros.

Figura 30 - Macunaíma e Venceslau Pietro Pietra (Piamã)



Legenda: Fotograma extraídos do filme *Macunaíma* (1969). Dir. Joaquim Pedro de Andrade.

Fonte: ANDRADE, J.P. 1969.

Piaimã leva Macunaíma para uma imensa “feijoada” antropofágica, onde a linguiça usual, carne seca e de porco foram substituídas por membros, intestinos e corpos humanos dentro de uma grande piscina. Nesta festa as pessoas são escolhidas para serem jogadas na piscina, mortas e devoradas. É o último duelo de Macunaíma e Piaimã. Diversas pessoas de terno e gravata representam uma alta classe em uma festa antropofágica.

Figura 31 - A piscina antropofágica



Legenda: Fotograma extraídos do filme *Macunaíma* (1969). Dir. Joaquim Pedro de Andrade.

Fonte: ANDRADE, J.P. 1969.

O gigante tenta enganar Macunaíma fazendo-o balançar em cima da piscina para que caia e seja devorado. Mas Macunaíma engana-o e troca de lugar com o gigante, empurrando-o pendurado no balanço. Num dos últimos planos da cena, Piaimã balança sobre a piscina, a câmera segue o movimento. Macunaíma apanha o arco e a flecha de Piaimã e, com a muiraquitã na testa, atira no traseiro do gigante. Piaimã cai na piscina, mas antes de afundar ele grita: “Falta sal!”

Figura 32 e 33 - A flechada de Macunaíma em Piamã



Legenda: Fotogramas extraídos do filme *Macunaíma* (1969). Dir. Joaquim Pedro de Andrade.
Fonte: ANDRADE, J.P. 1969.

Macunaíma vence Piamã e retoma a muiiraquitã. Relembremos que o caráter antropofágico do gigante encontrava-se tanto nos mitos originários colhidos por Koch-Grünberg quanto na obra de Mário de Andrade. Para além disso, era o cerne do manifesto

mais famoso do movimento modernista, o Manifesto Antropófago, de Oswald de Andrade. O próprio Oswald, ao elogiar a rapsódia de Mário de Andrade - na contramão de diversos críticos da época - pretendia, com isso, associá-la, como vimos, à sua vertente antropofágica. Embora tenha concordado inicialmente, Mário de Andrade refutou posteriormente a associação de sua obra à antropofagia oswaldiana. Joaquim Pedro de Andrade confessa que o Manifesto de Oswald de Andrade deu-lhe a chave para uma compreensão essencial, de sentido político e de “absoluta atualidade”. Para Ismail Xavier, a festa antropofágica e sua alta sociedade ilustram a metáfora perseguida por Joaquim Pedro de Andrade em todo o filme,

mundo técnico e civilização definem apenas o grau de sofisticação das armas em jogo, num processo no qual prevalece a lógica que nivela o “primitivo” e o “civilizado”, a mata e a cidade, as lutas da natureza e as competições da cultura. Macunaíma elege, nesse sentido, a antropofagia como princípio de interação entre as personagens, regra da sociedade. Ela aparece, portanto, como núcleo temático de seu discurso sobre a barbárie moderna (entenda-se o capitalismo num país periférico). (XAVIER, 2012, p. 250)

Através da adaptação do ícone literário do modernismo da década de 1920, passando pelo realismo regionalista ficcional dos anos 1930, atualizado pelas produções do Cinema Novo e sua temática acerca das migrações dos retirantes marginalizados do nordeste, Joaquim Pedro de Andrade retrata de forma alegórica o processo político do país na época, através de tintas e colorações Tropicalistas-antropofágicas. No início de tudo, na base da semiótica fílmica macunaímica, estão Mário de Andrade e Oswald de Andrade.

Macunaíma e Nelisita adquirem feições cinematográficas na qual mantém-se o estranhamento com os elementos da modernidade ocidental. As relações de ambos são marcadas pela observação externa que coloca a técnica e o homem urbano, com seu trajes e máquinas barulhentas em perspectiva, não o contrário. Compreender os mecanismos ideológicos da modernidade como alienação é uma das condições de liberdade plena dos heróis.

Do *trickster* mítico reconhecido nos contos e transposto para a literatura, o herói ameríndio torna-se um “malandro”, cujo percurso está afinado a um imaginário “dos pequenos golpes à luz do dia: mentiras, sedução, espertezas para enganar quem trabalha ou tem dinheiro...” (XAVIER, 2012, p. 239). Nelisita mantém sua aura mítica, mas torna-se mais vulnerável à interface e ao contato com a modernidade ocidental. Esse parece ser o grande perigo que espreita o herói africano nas cenas finais do filme. Quando ao final, todos se regozijam com os pertences obtidos em troca das filmagens, Nelisita aparece trajando uma camisa branca e uma bermuda e visualiza um óculos escuros deixado no chão pelos espíritos. Simbolicamente, os óculos são o objeto que perpassa todos os entes malignos no filme. O

sintagma final dessa sequência apresenta Nelisita pegando o óculos no chão e observando-o. Ele analisa e tenta experimentá-lo, colocando-o no rosto. Uma mulher (que parece ser sua mãe) aproxima-se e retira-lhe o óculos com ar de reprovação. Mesmo Nelisita não está imune a sucumbir ao canto dos espíritos. A mulher para, observa-o, e vai embora. O filme acaba.

Figura 34 - Nelisita e os óculos escuros



Legenda: Fotograma extraído do filme *Nelisita: narrativas Nyaneke* (1982). Dir. Rui Duarte

Fonte: CARVALHO, 1982

O sintagma final de Macunaíma não necessita de mais um plano, no qual, mais uma vez, sobrepõe significantes opostos. Exatamente o plano final no qual permanecem boiando o fraque verde em um lago que vai sendo colorido de vermelho com o sangue de Macunaíma. Na linguagem cinematográfica de Macunaíma a imagem final contrapõe-se explicitamente aos signos iniciais. Da marcha aos heróis da nação, do fundo verde passa-se ao fundo vermelho e a narração inicia com a história de Macunaíma. Ao final, Joaquim Pedro de Andrade condensa esses signos no último plano, com o fraque verde boiando no rio e sendo tingido pelo sangue de Macunaíma. O herói é devorado em seu retorno. Não apenas Macunaíma, quando o herói e seus irmãos retornam percebem que seu local de origem

também havia sido “devorado”. Encontram sua oca indígena destruída. Para Ismail Xavier, *Macunaíma* constitui uma “parábola da migração sem retorno, do contato entre dois mundos que exibem a mesma regra da devoração, mas se apresentam como se estivessem em sucessão, o moderno a cortar o caminho de volta a uma harmonia mítica, em verdade nunca existente” (XAVIER, 2012, p. 255). Macunaíma não resiste ao chamado da Uiara e é devorado.

Figura 35 - A morte de Macunaíma



Legenda: Fotograma extraídos do filme *Macunaíma* (1969). Dir. Joaquim Pedro de Andrade.

Fonte: ANDRADE, J.P. 1969.

Claude Lévi-Strauss afirma que as transformações dos mitos afeta a armadura, o código ou a mensagem, “mas sem que este deixe de existir como tal; elas respeitam assim uma espécie de conservação da matéria mítica, em função da qual de qualquer mito sempre poderá sair outro mito” (LÉVI-STRAUSS, 1993, p. 261). Ao serem “transformados” para outras linguagens artísticas, é necessário pensar essa relação também no nível mediado pela linguagem da literatura, ou seja, sob o ponto de vista de análises e motivações narrativas (lúdicas e estéticas) e interpretativas (históricas e ideológicas). Tal qual os mitos gregos, *Macunaíma* é radicalmente desmistificado pela narrativa fílmica. Joaquim Pedro de Andrade retira do herói todos os seus poderes de ação mágica e priva-lhe de qualquer transcendência

em sua morte solitária ao ser devorado pela Uiara. Seu aniquilamento é radical, afirma Xavier. “*Macunaíma* é a história de um brasileiro devorado pelo Brasil”, complementa Joaquim Pedro de Andrade.

Nelisita está à beira desse embate, mas ainda resta algum otimismo no sintagma final da narrativa, quando o herói vence as disputas travadas com os “mensageiros” dos signos da modernidade e é interrompido quando está na iminência de colocar os óculos e tornar-se um deles. Nas palavras de Rui Duarte não se trata de buscar sobrevivências culturais, nem de subestimá-las. Tampouco realizar a exaltação de propostas políticas ou a sua escamoteação. Pretende-se encontrar através da tensionamento de paradoxos inerentes às tradições orais e à imagem fílmica, à antropologia e o cinema, o cinema africano e o cinema etnográfico, “uma linha de equilíbrio entre dois dinamismos: o de um tempo mumuíla e o de um presente angolano”.

Se há uma unidade da estrutura cosmológica das personagens que se mantém em todas as representações, há também variações consideráveis no sentido final que a personagem assume nas narrativas aqui analisadas. Essa diferença se deve menos às diferenças de linguagem do que à ideologia predominante adotada pelos autores.

4 ENTRE KRAHÔS E KUVALES: REPRESENTAÇÕES DA ALTERIDADE

4.1 Nambalisita e a contemporaneidade

Após o furor da independência e dos movimentos modernistas, do Cinema Novo e da Tropicália, as representações dos mitos de Makunaíma e Nambalisita saem do foco e apresentam apenas representações esparsas. Makunaíma ainda teria adaptações para o teatro e tornaria-se enredo da escola de samba Portela, em desfile memorável do ano de 1975, meses antes da independência de Angola. Nambalisita apareceria em compilações de mitos e contos da região sul-sudoeste de Angola, como na coleção de Ligia Guterres e Antonio Trabuco. Pepetela também se refere à personagem em *Parábola do Cágado Velho* (1996).

Mas seria na obra de Ruy Duarte de Carvalho (nome que o cineasta Rui Duarte adotou para assinar suas produções escritas) que a personagem apareceria novamente. Após o último filme, *Moia: o recado das ilhas*, realizado em 1989, Ruy Duarte de Carvalho passou a dedicar-se à antropologia e à literatura. Sua primeira narrativa longa em prosa é a obra *Vou lá visitar pastores...* (1999). Nos anos 1970, enquanto viajava pelo sul de Angola filmando a série *Presente Angolano, Tempo Mumuíla*, o autor lançou *Como se o mundo não tivesse Leste* (1977), coleção composta por três narrativas curtas. Nesse período, paralelamente à antropologia e ao cinema lançou diversas obras de poesias, compiladas na coleção *Lavra: poesia reunida 1972-2000* (2005).

Uma das características mais marcantes da obra do autor angolano é a relação de proximidade com os povos da região sul de Angola. Toda a sua obra gira em torno dessas populações, em uma espécie de “nomadismo discursivo” que passa pela poesia, pelo cinema, pela antropologia e, por último, a ficção. Dividida em três partes: *Versões, Derivações e Reconversões*, sua antologia poética é resultado do tratamento dado a vários testemunhos da expressão oral africana (CARVALHO, R.D. 2005, p.155). Apesar de utilizar formas e gêneros discursivos distintos, a análise de sua obra aponta para a permanência dos mesmos questionamentos, temas e objetos. Para Ana Mafalda Leite é “no movimento, diria “transumância” da reflexão / procura poética, do questionamento / renascimento do sujeito, da fixação / desfixação gráfica, geo-gráfica e re-identificativa, que se pode apreender a modernidade, o carácter multimodo da poesia de Ruy Duarte de Carvalho” (LEITE: 1998, p.134). Essa influência também perpassa o cinema do autor, como visto no capítulo anterior,

em filmes como *Nelisita: narrativas nyaneka* e nos filmes da série *Presente Angolano*, *Tempo Mumuila*.

A personagem Nambalisita reaparecerá ao final da trilogia intitulada *Os filhos de Próspero*, lançada na primeira década dos anos 2000, composta por *Os papéis do inglês* (2000), *As Paisagens Propícias* (2005), e *A Terceira Metade* (2009). Para além disso, Ruy Duarte de Carvalho inspira-se na personagem para realizar seu projetos de *Manifesto* e *Decálogo Neo-animista* (2009). Nambalisita aparece no diálogo entre as personagens de SRO e Trindade, no capítulo intitulado “Uma grande volta paradigmática”, na parte final de *A Terceira Metade*. Trata-se de uma aparição breve, mas na qual o autor explicitará a importância da personagem para sua obra e sua contribuição na constituição de diferentes formas de pensamento e compreensão do mundo atual. Para o autor angolano, a “grande volta paradigmática”

não é admitir que os pretos possam ser capazes de ver os fenómenos e o mundo e avaliá-los e equacioná-los segundo as suas razões e os seus interesses e aproveitar-se disso, podendo, como os brancos fazem.....isso não é volta paradigmática nenhuma, é uma questão de bom senso.....volta paradigmática será admitir e reconhecer, que alguém, pensando de outra maneira (nóis, os pretos, à nossa maneira), possa conseguir ver certas coisas e certos fenómenos de uma maneira melhor e mais adequada para o conjunto da humanidade e da criação, e que os brancos, nesse caso, é que teriam a aprender com os pretos e outros não-brancos, e que isso acabaria por convir a todos..... (CARVALHO, 2009, p.398)

Ou seja, além de reconhecer que existem diferentes pontos de vista acerca dos fenômenos do mundo, trata-se de compreender que uma visão divergente possa perceber melhor as coisas e os fenômenos. O importante dessa volta paradigmática proposta pela literatura de Ruy Duarte de Carvalho seria permitir superar os impasses que a expansão e imposição do paradigma ocidental produziram e produzem no mundo inteiro. A oportunidade de uma reformulação universal de utopias, uma vez que falharam e ruíram todas as utopias humanistas e as ideologias e que “ninguém acredita mais em projectos” (CARVALHO, 2009, p. 399). A constatação de uma cultura econômica baseada no equilíbrio e não no “crescimento”, em um lugar no qual, como lembra o autor, a unidade de valor é o boi, e o troco é o cabrito, e não o dinheiro. É nesse projeto de reformulação das utopias que surge a figura de Nambalisita, herói que, segundo o autor, “já terá feito parte do panteão dos heróis míticos, fundadores, da África quase toda, mas que é só ainda aqui, agora, que está presente a ponto de manter-se circulando nas estórias que se contam.....”, um herói que emerge de uma maneira radicalmente diferente da forma de ver as coisas que impera no ocidente,

.....enquanto para nós aqui, para a nossa maneira de ver as coisas, a tudo quanto é vivo assiste uma alma igual que afinal cada ser exprime, vivendo conforme o corpo de que dispõe, para o paradigma humanista, que enquadra e modela a razão e a acção do

ocidente capaz de se impor, é tão só o corpo que identifica o homem enquanto animal, porque o que o constitui como homem é ter uma alma de que o resto da criação não dispõe.....é essa a expressão da razão e da soberba humanista.....e aqui, introduzida a palavra humanista, SRO terá tido de prevenir o seu tio Trindade contra a aberrante e surpreendente confusão que o senso comum faz entre humanismo e humanitarismo.....” (CARVALHO, 2009, p. 402-403)

Nambalisita ajuda o autor a questionar o paradigma humanista que antropomorfiza tudo ao colocar o homem no centro do mundo, a servir de medida a tudo, até a Deus, o único com quem partilha a condição divina. É através do herói africano que o autor realiza o que chama de “grande volta paradigmática”. Nambalisita seria um daqueles inequívocos heróis “como eram os dos gregos, sem ser daqueles que a política corrente vai fabricando e depois muda a matriz da ordem política e deixam de o ser..... ” (CARVALHO, 2009, p. 402-403).

A importância de Nambalisita nas configurações atuais do mundo está no fato de tratar-se de um “herói ecológico e da alma comum”, nas palavras do narrador. A possibilidade de encontrar na cultura angolana-africana um herói aos tempos presentes e imperativos de uma chamada consciência ecológica moderna, um herói que, juntamente com outras culturas animistas do resto do mundo teria muito a acrescentar no programa global imposto a partir do modelo ocidental. A afirmação máxima de Nambalisita - *eu sou aquele que se gerou a si mesmo* - demonstra metaforicamente que o herói “não deve nem obediência, nem rebelião a um pai, a quem prestar e pedir contas.....ele é homem fora da condição humanista porque vive sem invocar a obrigatoriedade de um pai que lhe tenha filiado numa genealogia divina que só lhes dissesse respeito a eles, aos homens parentes de deus, e lhes conferisse autoridade, génio e legitimidade para controlar e regular tudo, a criação inteira.....” (CARVALHO, 2009, p. 408).

.....a palavra metafórica de Nambalisita alcança, envolve tudo, do mineral e do biológico ao divino.....os mitos emergem, nascem, autoproduzem-se, quando a força do imaginário se apodera daquilo que não dá para negar, dizia aquele mítico escritor com quem o Trindade tinha, na sua juventude ainda, cruzado em Calulo..... (CARVALHO, 2009, p. 408-409)

A aparição de Nambalisita, metafórico, ecológico, enquanto representante da grande volta paradigmática que o mundo necessita, em *A Terceira Metade* configura o encerramento de um ciclo iniciado na produção documental, que perpassa a produção cinematográfica ficcional com traços etnográficos, e reaparece quase trinta anos depois, na parte final da trilogia de narrativas longas realizadas no início dos anos 2000. Configura-se no crepúsculo de uma obra destinada ao diálogo com as culturas dos povos do sudoeste africano. Desde o

lançamento do primeiro livro de poesias *Chão de Oferta* (1972), até *A Terceira Metade* (2009) foram trinta e sete anos nos quais o autor desenvolveu uma trajetória em quatro formas de expressão principais: 1) a poesia, com dez títulos e uma antologia; 2) os documentários realizados na segunda metade da década de 1970, configurando um total de 20 curtas e médias e dois longas-metragem; 3) os ensaios antropológicos lançados a partir do doutorado realizado na Université Paris-Sorbonne, composto por cinco títulos fundamentais para quem estuda os povos daquela região; 4) e os sete títulos que, por falta de denominação mais adequada, chamaremos de narrativas longas em prosa. É a próprio autor quem resume o nomadismo através das formas de expressão intelectual que marcam sua carreira:

[...] se foi a poesia, passando pela ponte do cinema, que me transportou à antropologia, à apreensão fundamentada no conhecimento dito objetivo disponível sobre a substância humana com que a vida me implicou, foi de fato a antropologia — embora sem programa prévio mas sempre como via, também, de expressão e de intervenção — que me transportou à ficção... (Carvalho, R.D.: 2008, p.22).

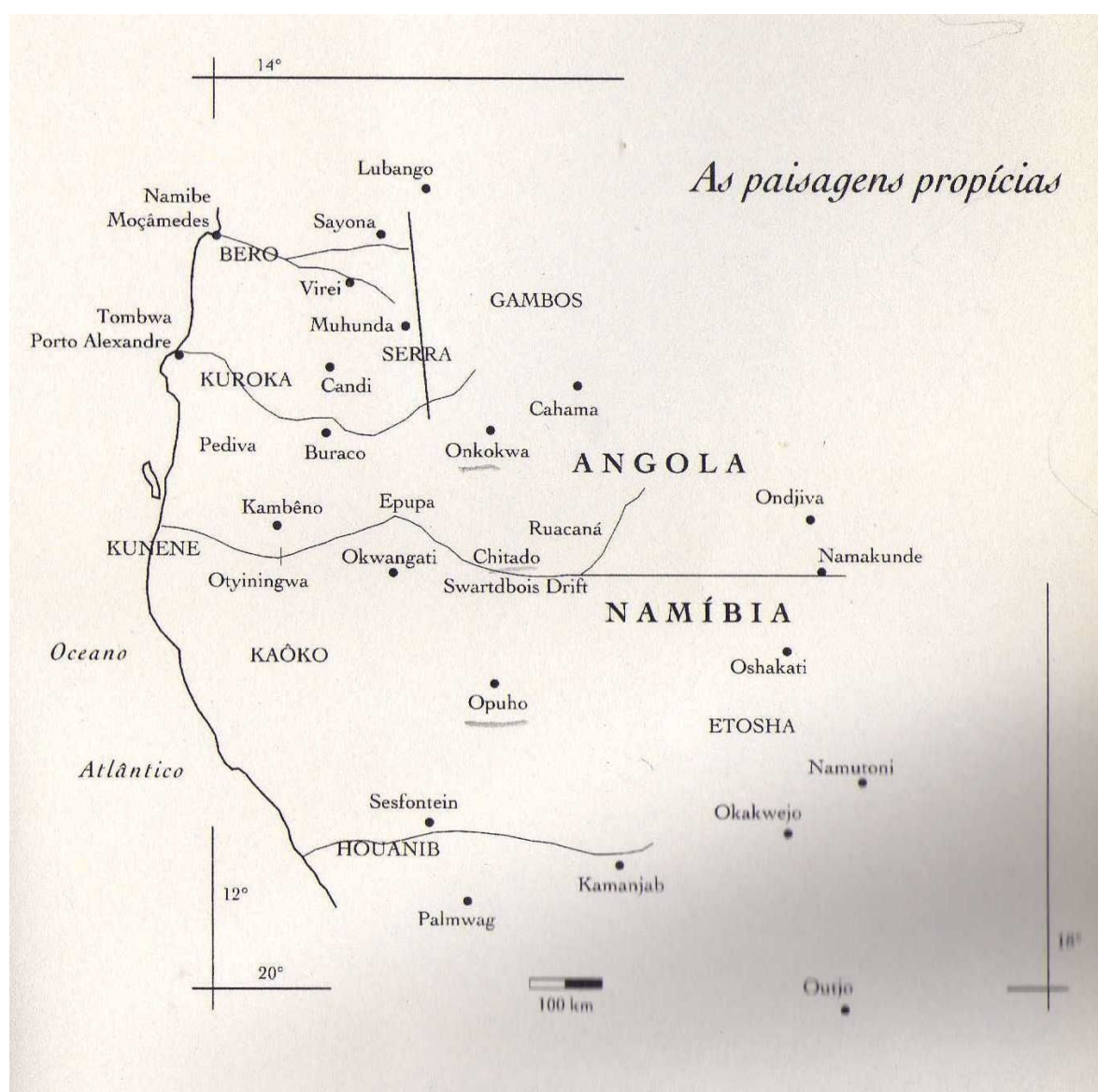
É a antropologia, como via de expressão e intervenção, que o leva à ficção, e é a poesia que o faz passar pelo cinema. O autor designa à experiência cinematográfica a fusão de sua expressão escrita aos recursos, às expressões e aos registros da oralidade com os quais convivia e cujo universo sempre frequentou.

4.2 Duas visões sobre o mesmo tema: *Os papéis do inglês e Nove noites*

Ruy Duarte de Carvalho será o nosso elo com uma produção contemporânea que visa a uma poética da alteridade autóctone através da narrativa romanesca. A trilogia *Os filhos de Próspero* inicia-se com a busca do narrador para encontrar o diário escrito por um arqueólogo e caçador de elefantes inglês de nome Archibald Perkins que viveu e se suicidou na Angola dos anos 1920, tendo como referência principal uma pequena crônica de Henrique Galvão (1895-1970), contida no livro *Em terra de pretos: crônicas d'Angola* (1929). A busca acontece na região sul de Angola, cerca de 1.500 KM de distância de Luanda, e a descoberta dos papéis revela também que estes ficaram sob a posse de um homem, que será o motivo da busca do segundo volume, intitulado *As paisagens propícias*. Um terço da narrativa de *As paisagens propícias* será a transcrição de um e-mail da personagem Severo endereçado ao narrador. Assim como em toda a obra do autor, a trilogia de romances se passa em uma zona de fronteira(s), às margens do rio Cunene, no deserto do Namibe, na divisa entre a Namíbia e

Angola. Além das fronteiras dos Estados-nação - uma configuração ainda mais recente para os países africanos do que é para o ocidente - visualiza-se também as fronteiras entre as diversas etnias que habitam de forma nômade o espaço do sudoeste angolano. A narrativa inicia-se em movimento, em transumância: “partimos então no jipe, o Paulino e eu, a caminho de OPUHO, na Namíbia, pela fronteira de Namacunde, Sta.Clara” (CARVALHO, 2005, p.11). Ao final do livro, outra personagem aparecerá, Jonas Trindade, descrito como “mucuísso”, que fará um relato de sua vida ao narrador, e cuja transcrição do relato consistirá boa parte do terceiro e último volume intitulado *A terceira metade*. É neste terreno que as narrativas se constroem, e a partir de onde dialogam com referências de outras paisagens:

Figura 36 - A fronteira entre Angola e Namíbia



Legenda: Imagem retirada do livro *As paisagens propícias*.

Fonte: CARVALHO, 2005.

O primeiro volume da trilogia é especialmente marcado por sua proximidade temática com uma obra do escritor brasileiro Bernardo Carvalho, intitulada *Nove Noites* (2002). Em *Nove Noites* o narrador busca descobrir as causas do suicídio misterioso de um antropólogo estadunidense em meios aos índios Krahôs, no Brasil. A síntese romanesca em torno do qual se dá a investigação é apresentada logo na primeira página de *Nove Noites*.

Que o antropólogo americano Buell Quain, meu amigo, morreu na noite de 2 de agosto de 1939, aos vinte e sete anos. Que se matou sem explicações aparentes, num ato intempestivo e de uma violência assustadora. Que se maltratou, a despeito da súplica dos dois índios que o acompanhavam na sua última jornada de volta da aldeia para Carolina e que fugiram apavorados diante do horror e do sangue. (CARVALHO, B.: 2010, p.06)

Em *Os papéis do inglês*, o narrador afirma que a história do inglês que suicidou-se em circunstâncias misteriosas em solo angolano configura uma narrativa “com potencial dramático digno de uma peça literária acabada, a sério, ou de um filme” (CARVALHO, R.D.: 2007, p.15). No resumo contido abaixo do título também encontramos uma síntese acerca das intenções do narrador: “narrativa breve e feita agora (1999/2000) da invenção completa da estória de um inglês que em 1923 se suicidou no Kwando depois de ter morto tudo à sua volta segundo uma sucinta crónica de Henrique Galvão”. Ao redor do eixo principal – o narrador-personagem e sua busca pelos papéis de Archibald Perkinings – encontram-se Paulino, o ganguela informante do narrador, que o ajuda em sua busca pelos desertos do sul-sudoeste angolano; o Ganguela do Coice, finado avô de Paulino que teria conhecido o inglês; e um primo (Kaluter) do narrador, que aparece com uma sobrinha e uma doutora “a querer dormir no parque nacional YONA” (CARVALHO, R.D.: 2007, p.101).

Em *Nove Noites* esse universo é composto pela troca de correspondências entre conhecidos antropólogos em solo brasileiro na década de 1930, como Ruth Benedict e Margareth Mead, familiares de Quain, como sua irmã Marion, e das personagens que o narrador encontra em uma investigação realizada em terras indígenas.

As semelhanças das premissas iniciais das obras são evidentes. Ambas partem de eventos trágicos reais e buscam reconstruir a história de dois estrangeiros que suicidaram-se em solo angolano e brasileiro entre as décadas de 1920 e 1940. Interessa-nos aqui aproximar essas obras cujas temáticas são tão semelhantes, colocando-as em diálogo, mas também em tensão.

À diferença do autor angolano a obra de Bernardo Carvalho não é particularmente voltada para a questão das culturas indígenas e suas relações com o mundo ocidental. A geografia pela qual transita a obra do autor é consideravelmente mais ampla que a de Ruy

Duarte de Carvalho, sempre restrita ao ambiente territorial sul de Angola. De *Aberração* (1993) à *Simpatia pelo demônio* (2016), passando pelos incontornáveis *Nove noites* (2002) e *Mongólia* (2003) o fio que liga os contos e romances que o autor publicou não está ligado à cultura e identidades próprias de uma mesma e restrita localização. Pelo contrário, transita entre os indígenas sul-americanos e os mongóis da fronteira com a China, em uma expansão vertiginosa da ação que caracteriza uma das marcas mais importantes de sua produção narrativa. As personagens de suas obras estão inseridas nesse contexto, atravessam paisagens distintas e distantes, estimulando a reflexão sobre a criação literária, os conflitos culturais, as possibilidades e os limites da linguagem. Dentre essas obras, *Nove Noites* representa uma exceção temática, sendo a única na qual o indígena surge com maior representatividade. A semelhança entre as obras, no entanto, não é fruto de mera coincidência.

Em 06 de janeiro de 2001, no jornal *Folha de São Paulo*, Bernardo Carvalho escreveu uma resenha intitulada “A ficção hesitante”, no qual analisava e apresentava ao público brasileiro a obra *Os papéis do inglês*, de Ruy Duarte de Carvalho, então recém lançada em Lisboa. Bernardo Carvalho afirma que uma das marcas do autor angolano é o cruzamento entre antropologia e literatura, configurando um gênero próprio, com ecos de Joseph Conrad e Henry James. Ainda na resenha, o autor brasileiro demonstra conhecimento da obra anterior de Ruy Duarte de Carvalho, *Vou lá visitar pastores* (1999), a qual tinha como ponto de partida, em suas palavras, uma epígrafe romanesca por excelência:

Em agosto de 1997 fiz mais uma ronda pela província do Namibe, sudoeste de Angola, onde desde 1972 mantenho um contato frequente com alguns pastores kuvale. Estava previsto acompanhar-me (...) um amigo meu, fixado em Londres e repórter da BBC. Acabei por fazer a viagem sem ele. Tardava e eu não podia adiar a partida. Admiti no entanto que talvez pudesse chegar ainda nos próximos dias, a tempo de alcançar-me. Fui-lhe por isso deixando cassetes com a gravação do que contava dizer-lhe pelo caminho. (CARVALHO, B. 2001)

Em um misto de ensaio etnográfico e descrição das comunidades nômades do deserto, *Vou lá visitar pastores...* configura-se como “a transcrição das fitas deixadas como pista para o amigo que nunca chegou”. Alguns meses depois, em 12 de maio de 2001, Bernardo Carvalho depara-se com um artigo publicado pela antropóloga brasileira Mariza Correa intitulado “Paixão etnológica: cartas do guru da etnologia brasileira”. O texto remete ao lançamento em livro da correspondência entre o alemão Curt Unkel (1883-1945) - Nimuendaju (nome de batismo indígena), etnólogo alemão autodidata que viveu por décadas entre os índios brasileiros, com Carlos Estevão, então diretor do museu paraense Emilio Goeldi durante o período de 1923 a 1942. Curt Unkel morreu durante uma visita aos índios Ticunas, e seria o “guru da etnologia brasileira” ao qual o título faz alusão. Outra personagem

apenas brevemente citado na introdução do artigo é o estadunidense Buell Quain, que se suicidara entre os índios Krahôns, no final da década de 1930, em circunstâncias até hoje vistas como “controvertidas”. Quain foi um antropólogo orientado por Ruth Benedict (1887-1948), que teria vindo pesquisar no Brasil por conta de um acordo informal entre o Museu Nacional e a Universidade Columbia. “A comoção causada por sua morte [de Quain] foi sentida lá e aqui e durante muitos anos esse foi um dos segredos da história da etnologia”, afirma Correa em seu artigo. Para a pesquisadora brasileira, essa correspondência esboça uma “história da etnologia que não está escrita (ainda) em nenhum lugar” e, a partir delas, constata que Nimuendajú e Carlos Estevão estariam envolvidos em uma trama composta por

agentes dos postos indígenas, de figurões importantes nas instituições conhecidas no país (Museu Emílio Goeldi, Museu Nacional, Serviço de Proteção aos Índios, Conselho de Fiscalização das Expedições Artísticas e Científicas no Brasil) e no exterior (museus de Hamburgo, de Leipzig, de Dresden, de Berlim, de Gotemburgo), de antropólogos nacionais e internacionais, dos inimigos dos índios e, principalmente, dos próprios índios, eles mesmos agentes nessa rede. Rede que vinculava marcos topográficos, tribais, institucionais e pessoais. (CORREA: 2001)

Essas figuras presentes na trama que a correspondência entre Nimuendajú e Estevão revela coincidem em boa parte com o universo contido na obra que o escritor brasileiro lançaria um ano depois. Essas tramas repetiam-se com maior ou menor recorrência com todos os pesquisadores estrangeiros (e também brasileiros) no país. O universo epistolar que marca a resenha de Mariza Correa é absorvido pelo romance configurando-se em uma de suas principais formas narrativas e na qual referencia-se a busca do narrador por cartas e correspondências. A busca pela última carta extraviada que resolveria todo o mistério que durante muitos anos foi um dos “segredos da história da etnologia” (CORREA: 2001).

Em *Os papéis do inglês*, a matéria base para o desenvolvimento da obra não está presente em cartas, mas na crônica *O branco que odiava as brancas*, contida no livro do autor português Henrique Galvão, nome de destaque da produção discursiva colonial portuguesa da primeira metade do século XX. A crônica relata as relações de um caçador de elefantes inglês em sua jornada pela África acompanhado por um homem grego, por volta do ano de 1923. O episódio da morte do inglês é relatado sucintamente quando, à beira do Kwando, intempestiva e inexplicavelmente, o inglês mata o grego com um tiro. Passado algum tempo, ainda no acampamento, Perkins abre fogo contra os animais, matando todos e suicidando-se em seguida. A narrativa de Galvão carece de dados objetivos não só relativos aos fatos, mas também às personagens e aos motivos que teriam levado o inglês a cometer tais atos. Mesmo assim, a descrição da imagem que Galvão criou do inglês e do grego são distintas, quase opostas.

Sir Perkins era um inglês neurastênico, de rosto áspero como um madeiro e olhar frio como um punhal, que passava os dias inteiros sentados à porta da barraca, com o queixo anichado nos punhos, esquecido do grego, esquecido de tudo, a olhar decerto para os episódios antigos d'uma história, que ninguém sabia (GALVÃO: 1929, p.180).

Galvão utiliza suas habilidades narrativas para recriar uma cena que, afinal, não detinha grande quantidade de dados objetivos, ou pelo menos, assim a retrata. O escritor português idealiza a figura do colonizador inglês, alemão e francês, em comparação com os portugueses. Para Galvão, Portugal era um mau exemplo de colonização, e a prova disso era a degeneração provocada pela cafrealização dos portugueses, característica que não se apresentava na colonização inglesa, por exemplo. Apesar de ter liderado o assalto ao paquete Santa Maria, em 1961, numa tentativa de criar uma crise política no governo de Salazar, a figura de Galvão ainda permaneceu por um bom tempo associada à produção discursiva colonial salazarista, como visto no capítulo anterior. Em *Os papéis do inglês*, a descrição do encontro com a obra de Galvão é particularmente esclarecedora da forma como os angolanos do pós independência percebiam o autor português.

O herói dessa aventura era o autor daqueles quatro ou cinco volumes da *Da Vida e da Morte dos Bichos* e de outros dois, encadernados em imitação de veludo verde, *A Caça no Império Português*, que tamanho lugar terão também ocupado na configuração das minhas vocações. [...] E interessa também porque sem estes antecedentes eu não me teria visto, talvez, a participar activamente na delapidação do espólio escrito de um posto administrativo da província de Benguela, quando aí cheguei em princípios de 76 para filmar um comício, depois da retirada dos Sul-africanos, e vi sair de uma das janelas da secretaria, atirado para a rua pela fúria saneadora da população e junto com segundas vias de ofícios, um livrinho amarelo que fui apanhar e de que assumi a posse mal identifiquei. Era o tal *Em Terra de Pretos*, onde viria a deparar com a estória do inglês do Kwando. (CARVALHO, R.D.: 2007, p.28)

É simbólico, portanto, a forma como se dá o encontro do narrador com o livro de Galvão, arremessado pela janela de um posto administrativo na fúria saneadora da população logo após a independência, em 1976. Henrique Galvão era um nome que, segundo o narrador, sua geração “já antes situava no passado”. A estória do inglês ainda consta em mais uma narrativa: a de um médico de serviços de combate à doença do sono, de nome Luiz Simões, que andou por aquelas paragens durante a década de 1940. Segundo a versão de Simões, “o grego fora assassinado pelo inglês, e este devorado por um jacaré, depois de atirar-se às águas do Kwando, com uma grande pedra atada aos pés” (CARVALHO, R.D.: 2007, p.18).

4.3 Narrativas em transumância

O horizonte narrativo de *Os papéis do inglês* é construído através de uma dupla divisão discursiva: um diário do narrador e a narração das investigações sobre o suicídio de Perkins. Essa dupla narrativa está dividida em duas partes bem equilibradas, *Livro primeiro* e *Livro segundo*, entremeadas por um *Intermezzo*. As obras seguintes da trilogia apresentam subdivisão similar. *As paisagens propícias* e *A Terceira Metade* também encontram-se divididos em três partes bem equilibradas e intituladas “Livro” I, II e III.

O diário de *Os papéis do inglês* inicia no dia 23 de dezembro de 1999 e segue em ordem cronológica até o dia 01 de janeiro de 2000, num total de dez dias (e nove noites), que culmina com a passagem do ano, e a virada simbólica de década / século / milênio. Além disso, o diário diferencia-se da narração por sua tipografia, em itálico, e pela inclusão de versos poéticos que diferem da narrativa em prosa.

Nove Noites também apresenta aspectos tipográficos e estilísticos diferenciados em que sobressaem dois narradores que se expressam de forma intercalada. A narrativa do engenheiro Manoel Perna aparece através do uso do itálico, expressando-se por meio de um testemunho epistolar, cujo destinatário nem o próprio Perna sabe direito quem é: “Passei anos à sua espera, seja você quem for” (CARVALHO, B., 2010, p.06). O testemunho de Manoel Perna relatado nessa correspondência é caracterizado por uma escrita com alguns excessos de linguagem e arroubos líricos: “O pesadelo é um jeito de encarar o medo com os olhos de quem sonha” (CARVALHO, B., 2010, p.43), afirma Perna. O narrador da investigação, uma espécie de alterego do autor, expressa-se de forma distinta dos arrebatamentos líricos que marcam a escrita do engenheiro, e desenvolve uma escrita marcada pela objetividade, e pela construção de frases simples e diretas. O trecho abaixo destaca a forma como a linguagem narrativa é marcada pela objetividade:

Buell Quain foi aceito na pós-graduação do Departamento de Antropologia de Columbia depois de ser formar em zoologia, em 1934, pela Universidade de Wisconsin, em Madison. (CARVALHO, B., 2010, p.15)

A objetividade da escrita do narrador, caracterizada pela construção de frases simples, curtas e factuais, objetiva e sem excessos linguísticos, acaba por delimitar um terreno objetivo da linguagem. Essa construção aproxima o texto de uma escrita jornalística na forma como as orações são compostas na narrativa do romance. Dessa forma, o narrador evidencia o contraponto à escrita (por vezes excessivamente) poética de Manoel Perna, impedindo que

este possa ser considerado como alterego do autor. O próprio Carvalho afirmou em entrevista que considerava “brega” o estilo desenvolvido pela personagem de Manoel Perna.

Muita gente veio me dizer que tinha achado lindos aqueles trechos. Quando na verdade eu nunca teria coragem de escrever daquele jeito. Acho brega. O personagem que escreve aquilo, o Manoel Perna, é um popular dos anos 40 tentando ser literato. Por isso a linguagem é floreada daquele jeito. (CARVALHO, B., entrevista a Flávio Moura, 2003)

Na mesma entrevista à Flávio Moura, Bernardo Carvalho reconhece que a ideia era o romance se aproximar da linguagem jornalística, mas “apenas se aproximar”, uma vez que, à diferença de suas outras obras, em que a linguagem estaria à procura da história, em *Nove Noites* a história estaria a priori. Em entrevista realizada com o autor em março de 2017, em Lisboa, questionei-o acerca dessa característica objetiva, próxima da estética jornalística, utilizada como linguagem pela narrativa do romance. Ao descrever seu processo criativo Bernardo Carvalho afirmou que primeiro escreve um texto que dá a realidade do livro e, conforme vai reescrevendo e afinando as coisas, a própria linguagem vai mudando o curso do que está sendo dito. É a linguagem que aos poucos vai determinando a realidade, o objeto sobre o qual se está escrevendo. *Nove Noites*, no entanto, representa uma mudança nessa forma de construção de suas narrativas, uma vez que o objeto havia se posicionado à frente da linguagem. Essa etapa (a realidade) foi feita na vida, antes da linguagem, na obsessão pelo morto.

Quando eu parei para escrever, essa primeira camada, essa primeira etapa da criação do romance já estava pronta. [...] Então, acho que isso aí talvez remeta a um procedimento jornalístico, como se já houvesse uma realidade a ser relatada. Embora fosse uma realidade criada de forma obsessiva, apaixonada, subjetiva. Ou seja, não era a realidade; eu já estava criando ficção antes da escrita. A própria experiência se confundia com a ficção. (FISCHGOLD, MICELLI, 2017, ver anexo II)

Trata-se, portanto, de uma maneira diferente de lidar com a linguagem na qual ela parece estar pronta a priori, oferecida pelo universo em que as personagens estão inseridas. O autor angolano realiza processo de composição distinto embora também parta de um universo previamente delimitado. Ruy Duarte de Carvalho não teme os arrebatamentos de uma linguagem poética e subjetiva em sua construção narrativa acerca do universo real das personagens. Especialmente na parte do diário, o narrador explora uma linha poética e filosófica, menos narrativa, responsável pela produção de diferentes formas de reflexão. Em uma passagem do diário o narrador afirma:

A experiência, constitui-se a partir das referências. As do mundo e do tempo anteriores. E é a esse mundo anterior que a ordem das coisas, e da própria experiência, me impõe dar testemunho. Não viesse eu de fora e a experiência seria a

da existência comum, não se revelaria como experiência, nem se revelaria sequer, estaria interligada na existência. (CARVALHO, R.D., 2007, p. 25)

Mais à frente utiliza-se de versos como forma de expressão:

Coisas que só se revelam
 A quem não é do lugar:
 Porém exigem estar
 Até sentir com elas
 O tempo do lugar
 Que não se dá a ler
 Só de as olhar
 E nem a quem
 Faz parte do lugar.
 Partir de novo então
 Para captar
 Da mesma forma e algures
 O tempo que a haver
 Só noutro lugar
 (CARVALHO, R.D., 2007, p. 26)

A reflexão acerca da experiência e da existência, identidade e alteridade, é a mesma, deslocando-se apenas a forma de composição da prosa para o verso poético, matéria com a qual o autor mantinha uma relação de proximidade. Reforça-se assim a ideia de que a obra de Ruy Duarte de Carvalho mudou as formas de dizer, mas manteve a base de suas reflexões.

Se em *Os papéis do inglês* as diferentes formas discursivas convergem para uma mesma autoria, um mesmo ponto de vista evidenciado através de uma similaridade reflexiva, em *Nove Noites* distinguem-se dois narradores determinados histórica, social e culturalmente por referências e temporalidades divergentes. Diferenciadas por questões formais e estilísticas, e integrando espaços temporais distintos na estruturação do romance, é da complementaridade desses relatos que se constituem ambas as narrativas. Em *Nove Noites* apresenta-se um foco narrativo caracterizado de forma inconstante pela epistolaridade, em que a primeira narrativa – a de Manoel Perna – é composta por nove cartas endereçadas a alguém desconhecido, e a segunda, composta pela busca do narrador pela última carta, a que falta e que “dará sentido a toda a história”. Nesta busca o autor vai ao encontro da correspondência de Buell Quain com Julia Pourchet, Ruth Landes, Ruth Benedict e Margareth Mead, personagens históricos, e também com sua irmã, Marion Quain. É através destas cartas, primordialmente, que o narrador vai reconstruindo a história de Quain, em diálogo constante com as cartas de Manoel Perna que vão recompondo os buracos na narrativa ou reafirmando informações encontradas em outras cartas. Como na correspondência transcrita pelo narrador entre Quain e dona Heloisa: “-Buell, sei que você não vai levar pinga para a aldeia. Sei que não vai tocar em nenhuma índia”, ao que Quain responde “-Pois esteja certa de que levo uma

vida sexual impecável e que a bebida está restrita a um drinque ou outro, em encontros ocasionais” (CARVALHO, B., 2010, p.107). Mais à frente, o relato de Manoel Perna confere dupla confirmação ao fato: “[Quain] Me disse que dona Heloísa o proibira de levar pinga para a aldeia e que por isso precisávamos terminar a garrafa ali mesmo” (CARVALHO, B., 2010, p.113). Realidade (cartas entre Buell e Heloisa) e ficção (cartas de Manoel Perna) apresentam informações atravessadas e mantém-se em um território ambíguo para o leitor. Para Carvalho,

A indistinção entre fato e ficção faz parte do suspense do romance. Por isso não vejo sentido em dizer o que é real e o que não é. Isso tem a ver com meus outros livros. Também neles há um dispositivo labiríntico, em que o leitor vai se perdendo ao longo da narração. Nesse caso isso fica mais nítido porque existem referências a pessoas reais. Mas mesmo as partes em que elas aparecem podem ter sido inventadas. Em última instância, **tudo é ficção**. (grifo nosso) (CARVALHO, B., Entrevista a Flávio Moura, 2003)

Analisemos melhor essa última afirmação, pois pode revelar-nos uma das contradições cruciais sobre a qual se funda a narrativa de *Nove Noites*. Ao falar sobre um romance com inúmeras personagens comprovadamente reais e com histórias verídicas, o autor paradoxalmente afirma que “tudo é ficção”. A afirmação de Carvalho coloca em questão a oposição entre realidade e ficção que caracteriza o repertório elementar do “saber-tácito” do Ocidente. Bernardo Carvalho dialoga com o questionamento do autor alemão Wolfgang Iser (1926-2007) acerca do quanto de ficção há nos textos ficcionais, e o quão isento dele são os que assim não se dizem. Em *Fictício e o Imaginário: perspectivas de uma antropologia literária* (2013), Iser aponta o equívoco da “relação opositiva entre ficção e realidade [que] já pressupõe a certeza do que não sejam” (ISER, 2013, p.32). À essa relação opositiva usual, Iser propõe a substituição por uma tríade dividida em: 1. Real - mundo extratextual prévio ao texto que constitui seus campos de referência; 2. Fictício - afirmado como “ato” intencional diferenciado e não demarcável como “ser”; 3. Imaginário - um programa que circunscreve maneiras como este se manifesta e opera, e não uma determinação de conceitos como faculdade imaginativa, imaginação e fantasia. O texto ficcional refere-se à realidade mas não se esgota nessa referência. A relação descrita por Iser entre real, fictício e imaginário nos fornece elementos para compreender essa nova forma como a narrativa de *Nove Noites* é construída.

a repetição é um ato de fingir pelo qual aparecem finalidades que não pertencem à realidade repetida. Se o fingir não pode ser deduzido da realidade repetida, nele emerge um imaginário que se relaciona com a realidade retomada pelo texto. Assim, o ato de fingir ganha a sua marca própria, que é de provocar a repetição da realidade no texto, atribuindo, por meio desta repetição, uma configuração ao imaginário, pela qual a realidade repetida se transforma em signo e o imaginário em efeito (Vorstellbarkeit) do que é assim referido. (ISER, 2013 p.32)

O “ato de fingir” seria uma transgressão de limites que transforma a realidade em signo no qual o imaginário ganha uma determinação que não lhe é própria, e adquire desse modo um atributo de realidade. O ato de fingir seria, assim, a irrealização do real e a realização do imaginário, criando um pressuposto central “que permite distinguir até que ponto as transgressões de limite que provoca (1) representam a condição para a reformulação do mundo formulado, (2) possibilitam a compreensão de um mundo reformulado e (3) permitem que tal acontecimento seja experimentado (ISER, 2013, p.34). Mais do que determinar posições estáticas entre realidade e ficção, importa buscar suas relações. A adoção da forma romanesca justifica-se por esta não ser uma forma fechada e estabelecida, com convenções prefixadas mas, pelo contrário, problemática e híbrida em sua própria estrutura, que deve ser reinventada no próprio momento do seu desenrolar, como afirma o teórico estadunidense Fredric Jameson (JAMESON, 1985, p.136). O romance é assim, a forma ideal em que a construção ficcional dialoga com outros gêneros como a história e a antropologia, e que estabelece realidade e ficção como aspectos em relações dialéticas, mais do que em posições fixas e estáveis.

É na materialidade do texto romanesco que essa relação dialética se configura. O filósofo italiano Giorgio Agamben afirma ser equivocado entender que o autor seja atravessado por um sentimento, um “pensamento incomparável, [que] passou por um átimo na mente e no espírito do indivíduo”, sendo provável, pelo contrário, que aquele sentimento e pensamento “se lhe tornam reais, preciso e indesejáveis” somente depois de ter escrito. É o que Agamben considera como o “gesto” do autor, a essência que define a autoria como um “gesto”, ou “ato”. Situando os esquemas de Agamben e Iser podemos afirmar que o “gesto” do autor encontraria-se no “fictício”, e será nos lugares vazios deixados pelo autor que o indivíduo leitor repetirá o mesmo “gesto inexpressivo através do qual o autor tinha sido testemunha de sua ausência na obra” (AGAMBEN, 2007).

A relação entre realidade, fictício e imaginário que se configura no texto completa-se com o leitor, que ocupa o lugar de um imaginário destacado na obra de Bernardo Carvalho. O narrador estimula que o leitor imagine, uma vez que a imaginação (e o leitor) é peça fundamental para que a história faça sentido. “- Isto é para quando você vier. O que eu sei é o que ele me contou e o que eu imaginei. [...] Se as coisas que tenho a dizer estão todas pela metade, e podem soar insignificantes aos ouvidos de outra pessoa, é porque estão à sua espera para fazer sentido. Só você pode entender o que quero dizer, pois tem a chave que me falta. Só você tem a outra parte da história” (CARVALHO, B., 2010, p.109). E mais à frente, reafirma: “O que lhe conto é uma combinação do que ele me contou e do que imaginei. Assim

também, deixo-o imaginar o que nunca poderei lhe contar ou escrever” (CARVALHO, B., 2010, p.119).

Na obra do autor angolano, no entanto, a aplicação da tríade entre realidade, fictício e imaginário apresenta-se mais problemática em sua esquematização. Realidade e ficção não se reproduzem distintamente com elementos mútuos, mas misturam-se de forma intrínseca em uma narrativa na qual o próprio autor se insere com seu nome e suas informações pessoais biográficas. São muitas as passagens na obra que remetem à homogeneidade identitária entre Ruy Duarte de Carvalho e o narrador, à diferença do que acontece em *Nove Noites*. As citações a obras anteriores do autor é uma delas. Logo no início, o narrador faz uma pergunta que evidencia essa ambivalência entre narrador-personagem e autor: “Voltaste a pegar nos *Pastores*...? Prometeste fazê-lo enquanto eu agora andasse por aqui. Vê onde diz que o Paulino é um Ganguela dos que vivem há muito tempo no Namibe e me acompanha, como assistente, ajudante...” (CARVALHO, R.D., 2007, p.13). Os *pastores* é uma referência à obra *Vou lá visitar pastores...*, citada anteriormente, na qual o autor manteve contato com alguns pastores Kuvale, em uma viagem realizada na província do Namibe, sudoeste de Angola, em 1997.

Em outro momento, o narrador faz alusão à experiência como regente agrícola, outro ponto de convergência entre a biografia do narrador-personagem com a biografia do autor da obra. Essa hibridização entre autor e narrador é reiterada e problematizada na abertura das obras seguintes da trilogia. Sua função aparece como uma maneira de situar o leitor no ambiente instável no qual toda a narrativa irá se constituir. Em *As paisagens propícias* (2005), o autor tensiona a questão acerca da autoria do diário.

Mas este, assim, será também o diário de quem? Do narrador, talvez sem dúvida, mas também daquele que tem o nome na entrada do livro. Qual dos dois se vai sentar aqui a pôr em ordem o que se segue, não só o diário daquilo que agora vier a ter interesse para o que quer contar, mas às voltas também com um caderno onde já antes registou o que alguém que tinha coisas para revelar contou àquele que irá narrar-lhe a estória agora, quer dizer... instauo o narrador e tomo nota... E a partir deste momento descubro-me a trabalhar, sem qualquer pejo, *au négre*... (CARVALHO, R.D., 2005, p.12)

E em *A Terceira Metade* (2009), no capítulo inicial intitulado “Três Fragmentos Introdutórios”, o autor-narrador esclarece qual a função do autor e a função do narrador segundo sua perspectiva:

... das 5 da manhã às 3 da tarde durante os trinta dias que depois de ter feito as contas previ poder deter-me ali, convocava em mim o narrador que neste últimos anos me tenho imposto às vezes ser, embora sem grande sucesso, parece..... depois, quando às 3 da tarde de cada dia encerrava uma jornada de escrita, daí até às 5 da alvorada seguinte, o narrador (o autor constituído em narrador) só existia como

destinatário das instruções, das intenções, das decisões, que cada noite o autor deixava assentes num roteiro..... (CARVALHO, R.D., 2009, 21)

Não se trata de mera auto-ficcionalização por parte do autor-narrador. O terreno no qual a narrativa se encontra é mais denso e arenoso. Apesar de escritas pela mesma pessoa, o narrador justifica uma diferença crucial entre “aquele que tem o nome na entrada do livro e o narrador”, ou entre o autor do diário e o autor da narração, embora, lembremos, nesse caso, tratar-se da mesma pessoa. Essa instabilidade narrativa no posicionamento do narrador, entre o diário e a narração, é o campo mediador no qual diferentes discursos se relacionam. Uma posição também instável, cambaleante, um posicionar-se variável. E é a partir dessa posição mediada que se deve analisar os discursos presentes na obra.

Em Ruy Duarte de Carvalho, a dúvida em saber quem é o autor do discurso dialoga com algumas questões-chave da antropologia, para quem “ainda é muito importante saber quem está falando”, como afirma o antropólogo estadunidense Clifford Geertz (GEERTZ, 2005, p.18). As aproximações entre literatura e antropologia realizadas por Geertz fornece dados importantes para a compreensão desta narrativa contida na trilogia de Ruy Duarte de Carvalho. Geertz produziu algumas reflexões que colocam a tarefa da coleta de dados realizada pela etnografia - que ele aponta como “construção das construções de outras pessoas” - mais próxima do crítico literário do que de um decifrador de códigos. Os textos antropológicos seriam eles mesmos interpretações e, na verdade, de segunda e terceira mão, uma vez que “somente o nativo” faz a interpretação em primeira mão: é a sua cultura. Trata-se, portanto, de ficções, ficções no sentido de que seja ‘algo construído’, ‘algo modelado’ – o sentido original de *fictio* – não que sejam falsas” (GEERTZ, 2005, p.25-26). Geertz utiliza um conceito de cultura essencialmente semiótico, e cita Max Weber para quem “o homem é um animal amarrado a teias de significados que ele mesmo teceu”, sendo a cultura essas teias e a sua análise, portanto, “não como uma ciência experimental em busca de leis, mas como uma ciência interpretativa, à procura do significado” (GEERTZ, 2005, p.15). Para Geertz, isso não transformaria antropólogos em romancistas, tampouco construir hipóteses ou escrever fórmulas não os converteria em físicos, mas sugere semelhanças de família. Geertz também faz referência ao semiólogo francês Roland Barthes, para quem o problema consiste em distinguir o “autor” do “escritor” e, noutro ponto, a “obra”, que é aquilo que o “autor” produz, e o “texto”, que é o que produz o “escritor”.

Em *Os papéis do inglês*, no entanto, estamos perante um antropólogo que constrói ficcionalmente a história de outro pesquisador, e, para além das diferenciações definidas por Roland Barthes entre autor/obra – escritor/texto, produz uma terceira tensão entre

autor/narrador, não diferenciados pelo nome, mas pela função: o narrador como destinatário das instruções, das intenções, e das decisões que cada noite o autor deixava assentes num roteiro. É o narrador (e não o autor) o sujeito primeiro do discurso, ao constituir-se na relação com os diferentes discursos – decisões e intenções – deixados pelo autor. É no narrador que acontece o “ato”, o “gesto” da autoria, do qual nos fala Giorgio Agamben. Também para Ruy Duarte de Carvalho o discurso se faz no “ato”, ou seja, na escrita, na narração, e não em uma autoria prévia. Também aqui encontramos uma relação de alteridade sem transcendência. O narrador toma consciência de si mesmo na relação com o seu “outro”, o autor. O tensionamento entre narração e autoria, entre diário e narrador, remete à conferência de Michel Foucault, realizada em 1969, intitulada “O que é um autor?”, no qual o autor francês distingue dois campos de discurso: aquele – sobretudo o da ficção (mas também da história, da biografia, da filosofia e da poesia) – no qual o que ele chama de “função-autor” continua razoavelmente forte, pelo menos por enquanto; e outro, especialmente o da ciência (mas também das cartas particulares, dos contratos legais e dos ataques políticos verbais), em que, na maioria dos casos, tal função não se preserva” (GEERTZ, 2005, p.18-19).

Se Foucault escreveu “O que é um autor”, foi Roland Barthes que definiu, no mesmo período, sua “morte”. Barthes, em verdade, reafirmava o lugar do leitor, e não a morte do autor. Para Barthes, o leitor era “o espaço mesmo onde se inscrevem, sem que nenhuma se perca, todas as citações de que é feita uma escritura. A unidade do texto, afirma o teórico francês, “não está em sua origem, mas no seu destino” (BARTHES, 2008, p.70). Ao decretar “a morte do autor”, Barthes conferia uma positividade ativa ao leitor e proclamava o seu “nascimento”. O sentido final do texto é fornecido não pelo que está na sua materialidade, resultado das relações da tríade de Iser, mas pelo “outro” que lhe falta, o leitor.

Retornamos assim à perspectiva narrativa de *Nove Noites* e sua proposição de que o lugar no qual a multiplicidade de escrituras de um texto se reúna não seja o autor, o narrador ou o texto, mas o leitor. É a essa personagem, o leitor – ponto de convergência de escritas múltiplas – que se destinam as cartas de Manoel Perna. É o leitor que tem a “chave do enigma que se esconde em meios às verdades e mentiras”, e que construirá a presença de Buell Quain através dos relatos contidos nas cartas, dos fatos elucidados, e dos discursos representados. Quain representa uma espécie de elemento fantasmagórico cuja função do leitor é encenar o não-dito, o não-visto, como expresso na foto dos antropólogos contida no romance:

Mas havia já naquele tempo uma ausência na foto, que só notei depois de começar a minha investigação sobre Buell Quain. Àquela altura, ele ainda estava vivo e entre os Krahô, e a imagem não deixa de ser, de certa forma, um retrato dele, pela ausência. Há em toda fotografia um elemento fantasmagórico. (CARVALHO, B., 2010, p.28)

Figura 37 - Os antropólogos no Museu Nacional



Legenda: Fotografia tirada em 1939, no jardim do Museu Nacional, no Rio de Janeiro.

(Acervo da Seção de Arquivos do Museu Nacional/UFRJ, digitalizada do livro *Nove noites*.)

Fonte: CARVALHO, B., 2006, p. 27.

Um “retrato do ausente, à revelia”, é como Bernardo Carvalho definiu essa imagem na entrevista que nos concedeu em Lisboa. Não apenas Buell Quain, mas os outros que estavam presentes e vivos no momento do retrato e, agora, “também são ausências, também estão mortos, [e representam] um mundo fantasmagórico”. Para o autor, a imagem fotográfica tem “sempre uma narrativa embutida, escondida, e um lado romanesco também, isso é essencial à fotografia”, ao contrário da ideia de que ela tem algo imediato a dizer (FISCHGOLD, MICELLI, 2017, Anexo II). Bernardo Carvalho reafirma sua obsessão pela imagem - expressa também em outras obras - e por uma “ideia dessa imagem não como simples revelação, mas como espécie de elemento bruto, em que tudo está embutido, mas onde tudo está por dizer. Ausência e presença ao mesmo tempo”, afirma o autor. O retrato de Quain pela sua ausência torna-se, então, outro ponto-chave do romance. A síntese da proposta central da narrativa de *Nove Noites*. Tudo é ficção na presença ausente de Buell Quain. O signo do real,

visível e presente na foto, não é, portanto, suficiente para assegurar sua própria significação, marcada também pela ausência. Pelo contrário, configura-se como ponto de partida no qual tudo ainda está por ser dito. Essa insuficiência do real, como afirma o filósofo francês Clément Rosset, gera uma igual necessidade de buscar “em outro lugar” – mesmo que fosse em uma “ausência” e não em um “além” – a chave que permite decifrar a realidade imediata” (ROSSET, 2008, p.74-75). A ideia da literatura é um pouco isso, afirma B.Carvalho, a possibilidade de você criar um “eu” que vai ser sempre “outro”. Tem a ver com a duplicação do “eu” e do “outro”:

A minha história está no outro também, sempre, porque o outro é projeção, porque o outro é subjetividade também. Não é um beco sem saída, porque a ideia é que mesmo a impossibilidade do conhecimento do outro na verdade permite que você faça literatura, não só que você imagine, mas que essa imaginação seja também uma forma de conhecimento. Não é simplesmente uma apropriação do outro, ou uma submissão do outro a um estado de uso ou de opressão, é uma forma de confronto, mas que inclui a subjetividade e que permite uma passagem de conhecimento para um outro lugar, que não é o conhecimento direto e que está amarrado por esse reflexo, por esse jogo de espelhos. (FISCHGOLD, MICELLI, 2017, ver Anexo II)

Em *Nove Noites* a transcendência do “eu” para o “outro” é realizada através do conflito, possibilitando a construção indireta do conhecimento através do seu reflexo na literatura. É na literatura que edifica-se a ausência presente no espelhamento do outro. Esta ausência-presente não se restringe à figura de Quain na foto dos antropólogos, encontra-se também em níveis formais, estilísticos, e nas personagens de uma história cuja primeira fase foi moldada na realidade e não na linguagem. A própria realidade é a ausência-presente mais marcante da narrativa. Seja na personagem de Quain, ela mesma um “fantasma”, seja nos antropólogos da foto, seja nos autores literários como Machado de Assis, Carlos Drummond de Andrade, Nelson Rodrigues, Werner Herzog e Joseph Conrad.

4.4 O vértice da representação em Joseph Conrad

Em *Os papéis do inglês* também encontramos espelhamentos⁹⁰ entre referências reais e ficcionais pregressas, mais especificamente o início da antropologia social britânica, e Alvan Hervey, personagem do conto *O Regresso*, de Joseph Conrad. A composição da figura do inglês Archibald Perkins, é realizada através de uma estratégia de diálogo entre essas duas

⁹⁰ Essa expressão é referência a uma imagem que perpassa o conto *O Regresso*, de Joseph Conrad, citado em *Os papéis do inglês*, e refere-se a um processo de reprodução da personagem em diferentes camadas através de espelhos sobrepostos.

materialidades, o ficcional e o real. Para elaborar a personalidade de Perkins o narrador imagina-o no centro dos debates verídicos que ocorreram no início da instituição da Antropologia Social Britânica como disciplina, ao lado de nomes como Radcliff-Brown (1881-1955), James Frazer (1854-1941), entre outros. Seu deslocamento perante o iminente pensamento institucional acadêmico da antropologia da época é ressaltado, apontando seu isolamento e sua visão crítica para com os intensos debates do período. O discurso de Perkins estaria em consonância com o pensamento de outra importante influência do autor angolano, o francês Michel Leiris. Em “O etnógrafo perante o colonialismo” (1950), Leiris aponta as contradições, deveres, objetivos e caminhos para a etnografia. Lido em uma conferência realizada em 1950, e lançado posteriormente em *Cinq Études D`Ethnologie*, trata-se de um livro que o narrador da obra carrega em sua mala e que “há mais de vinte anos tinham vindo também ao meu encontro e agora, numa edição diferente mas igualmente de bolso, trazia ali nem sabia bem o porquê ou talvez começasse a perceber” (CARVALHO, R.D., 2007, p.142).

Segundo Leiris, a etnografia estaria ligada ao fato colonial, sendo dever do etnógrafo atuar como advogado dos povos estudados. Um dos caminhos para que a etnografia ampliasse seus objetos e, conseqüentemente, seus discursos, seria a preparação e o estímulo para o desenvolvimento da antropologia-etnografia entre os povos nativos, para que, em sentido inverso, pudessem estudar os povos ocidentais-colonizadores⁹¹. O narrador associa, assim, a figura de Perkins a esse temperamento crítico em relação à ligação da antropologia da época com o fato colonial. Mais à frente essa condição crítica com o discurso hegemônico da antropologia enquanto disciplina será duplicada no próprio narrador, ao afirmar que “em relação a todas as ciências, eu andava também era a experimentar uma imensa fadiga” (CARVALHO, R.D., 2007, p.155), e que já não havia espaço para o tipo de trabalho que realizava. Mas apenas esse motivo não seria suficiente para justificar a partida de Perkins da Londres da década de 1920 para uma “das regiões menos povoadas de Angola, da África e do mundo” (CARVALHO, R.D., 2007, p.20).

O espelhamento seguinte ao qual Perkins será exposto acontecerá no âmbito puramente ficcional: Alvan Hervey, o inglês de boa posição social e bem casado do conto *O Regresso*, que vê seu mundo ruir ao encontrar uma carta de despedida da mulher. Hervey é atormentado pelo abandono da mulher, disposta a viver com outro homem, e pelos

⁹¹ A utopia de Leiris começa a se concretizar no início de século XXI, quando uma série de Teses de doutorado, livros e publicações realizadas por indígenas vêm à público, como a obra *A Queda do Céu*, de David Kopenawa e Bruce Albert, que tem sido considerado um dos textos mais importantes para a antropologia neste início de século.

questionamentos decorrentes da sociedade londrina da década de 1920. O cavaleiro inglês refletido no espelho e duplicado ao infinito, em um jogo de imagens que repete seus gestos marca boa parte das setenta e uma páginas do conto.

Ninguém estava no quarto, claro; mas ao entrar, este encheu-se logo com uma animação de muitas pessoas em movimento, porque os espelhos das portas dos guarda-vestidos e do grande *psyché* da sua mulher o reflectiam da cabeça aos pés, multiplicando-lhe a imagem numa multidão de distintos imitadores submissos, vestidos exatamente como ele (Conrad: 2010, p.106).

Poucas (e infindas) horas se passam até o retorno de sua mulher, arrependida de tê-lo abandonado. No entanto, é Hervey que, sem saber lidar com o ocorrido, parte para nunca mais regressar. A imagem refletida, duplicada, como signo metafórico da narrativa curta de Conrad e à qual Ruy Duarte de Carvalho recorre não apresenta nem Hervey, nem Perkins, mas um outro, como afirma Rosset. Para o autor francês, o espelho

é enganador e constitui uma “falsa evidência”, quer dizer, a ilusão de uma visão: ele me mostra não eu, mas um inverso, um outro.; não meu corpo, mas uma superfície, um reflexo. [...] É por isso que a busca do eu, especialmente nas perturbações de desdobramento, está sempre ligada a uma espécie de retorno obstinado ao espelho e a tudo o que pode apresentar uma analogia com o espelho: assim, a obsessão da simetria sob todas as suas formas, que repete à sua maneira a impossibilidade de jamais restituir esta coisa invisível que se tenta ver, e que seria o eu diretamente, ou um outro eu, seu duplo exato. A simetria é ela própria conforme à imagem do espelho: oferece não a coisa mas o seu outro, seu inverso, seu contrário, sua projeção segundo tal eixo ou tal plano. (ROSSET, 2008, p.90-91)

O espelhamento entre Perkins e Hervey é explícito na narrativa, como se o narrador, nesse jogo de reflexos, tentasse visualizar um outro, que nada mais é que a si próprio, o sujeito de todos os discursos, o narrador em sua relação com o autor, e que só seria plenamente identificada nas obras seguintes da trilogia. Em *Os papéis do inglês* Perkins é diretamente refletido em Alvan Hervey: “Segui então dali em direção a casa para ir encontrar lá a mesma exacta carta com que Alvan Hervey depara na novela do Conrad”, afirma o narrador (CARVALHO, R.D., 2007, p.56). A associação ao homem atormentado pela sociedade europeia, traído e abandonado pela mulher, compõe a personagem de Perkins, quando ambos abandonam a sua proeminente posição social na Londres da década de 1920. Àquele Alvan Hervey que sai de casa para nunca mais voltar identifica-se com o arqueólogo Archibald Perkins, como uma espécie de duplo possível, isolando-se em meio aos povos do sudoeste africano. A noção do duplo utilizada na leitura da obra de Ruy Duarte de Carvalho implica um paradoxo curioso para as personagens: ser ao mesmo tempo ela própria e outra, como se suas personalidades e histórias se complementassem.

A construção da personagem acontece sobre esse duplo que remete para a história da antropologia e a literatura. Às relações com a materialidade dos fatos e debates reais do estabelecimento da disciplina, objetivando compor o posicionamento ideológico da personagem, intercala-se os vínculos com a matriz literária, ao qual Joseph Conrad apresenta-se como signo máximo em uma associação explicitada pelo narrador:

um ano antes do suicídio de Perkins, foi o “annus mirabilis do funcionalismo, com a publicação dos estudos do próprio Radcliff-Brown e de Malinowski, chegado entretanto da Polónia, com escala de alguns anos em Leipzig, para tornar-se o Conrad das ciências sociais e revolucionar tudo com dois anos bem passados nas ilhas Tronbriand. (CARVALHO, R.D., 2007, p.52)

As interseções entre antropologia e crítica literária realizadas por Foucault e Geertz ecoam e se interlaçam na narrativa da obra, com a aproximação entre Joseph Conrad e Bronislaw Malinowski, realizadas pelo narrador. Essas convergências elucidam pontos importantes do esquema discursivo do narrador de *Os papéis do inglês*. Assim como Conrad, Bronislaw Malinowski (1884-1942) também era de origem polaca e radicado na Inglaterra. Sua obra *Os argonautas do pacífico ocidental* (1922) é considerada a precursora do funcionalismo, e seu nome associado àquele que instituiu a função do trabalho de campo da forma como hoje é reconhecido, anunciando a emergência de uma persona autoral, autorizada a representar o “outro”: o etnógrafo, o novo estilo de antropólogo que se consolidava na década de 1920. O lançamento de seu diário *Diary in a strict sense of term* (1967), escrito durante seu trabalho de campo, em polonês e com a clara intenção de não ser publicado, causou um abalo em relação à imagem pública da antropologia. “Uma experiência de campo que estabeleceu o padrão para a descrição cultural científica estava atravessada pela ambivalência”, afirma o antropólogo James Clifford (CLIFFORD, 2008, p.99). Nele, Malinowski não esconde a antipatia pelos nativos, nem suas angústias psicológicas ao afirmar que sentia-se “solitário e desesperado ao extremo” (MALINOWSKI, 1997, p. 75), e que não havia motivo para estar satisfeito consigo mesmo. “À noite, li Kipling. Um bom autor (naturalmente não se comparado com Conrad) e um sujeito espetacular” (MALINOWSKI, 1997, p.76).

Clifford realiza uma abordagem original para compreender a relação entre Conrad e Malinowski insinuada por Ruy Duarte de Carvalho. Para Clifford, o ensaio *Os argonautas do pacífico ocidental* e *Diary in a strict sense of term* compõem um único texto expandido; o autor refuta a forma geral como o diário foi entendido em sua publicação, de que seria uma “verdadeira revelação sobre o trabalho de campo de Malinowski”. “A experiência de campo em Trobriand não se esgota em *Os argonautas*, nem no *Diário*, nem na combinação de

ambos. Os dois textos são refrações parciais, experimentos científicos com a escrita” (CLIFFORD, 2008, p.98).

Os diários são compreendidos como parte expandida da clássica etnografia que resultou de seu trabalho de campo, o que nos força a enfrentar certas complexidades da prática etnográfica. Lembremos que Conrad também escreveu um diário sobre sua viagem ao Congo – *Congo Diary* (1890) – que nos revela, segundo Jean Aubry, seu primeiro biógrafo, o quanto sua estada no Congo e suas consequências infelizes foram responsáveis pela formação do grande escritor que se apresenta em *Heart of Darkness* (AUBRY apud LIMA, 2011, p.187-188). Para Clifford, o Diário de Malinowski parece reencenar um tema comum ao *Coração das Trevas* e à literatura colonial de forma geral, a saber, uma crise de identidade, “uma luta nos confins da civilização ocidental, contra a ameaça de uma dissolução moral” (CLIFFORD, 2008, p.100).

O teórico francês Maurice Blanchot fornece uma importante definição para o significado do diário para um escritor. O diário não seria essencialmente uma confissão, mas um “Memorial” no qual o escritor deve recordar-se de si mesmo, daquele que ele é quando não escreve, quando vive sua vida cotidiana,

quando é um ser vivente e verdadeiro, não agonizante e sem verdade. Mas o meio de que se serve para recordar-se a si mesmo é, fato estranho, o próprio elemento do esquecimento: escrever. Daí que, entretanto, a verdade do Diário não esteja nas observações e comentários interessantes, de recorte literário, mas nos detalhes insignificantes que se prendem à realidade cotidiana. O Diário representa a sequência dos pontos de referencia que um escritor estabelece e fixa para reconhecer-se, quando presente a metamorfose perigosa a que está exposto. (BLANCHOT, 2011, p. 20)

Um dos pontos de referência a que Blanchot alude expressa-se no diário da narrativa de *Os papéis do inglês* – e na maioria dos diários - através da inscrição da data. “O diário – esse livro na aparência inteiramente solitário – é escrito com frequência por medo e angústia da solidão que atinge o escritor por intermédio da obra” (BLANCHOT, 2011, p. 20), afirma Blanchot. Se a definição de teórico francês encaixa-se à perfeição ao medo de perder-se de si mesmo que é exposto no diário de Malinowski, Clifford chama a atenção para uma outra dimensão na obra conradiana, que causava fascínio em Malinowski: a reencenação da mentira “que solapa e fortalece a complexa verdade da narração de Marlow”, sendo a mais proeminente dessas mentiras a substituição das últimas palavras de Kurtz, “O horror”, para que sua noiva pudesse aceitá-las. Para Clifford, a mentira conradiana seria uma mentira salvadora, que reconhece e constitui diferentes domínios de verdade. Se o Diário encena o tema da desintegração, aonde estaria o tema da mentira em Malinowski? A ficção salvadora

de Malinowski é sua etnografia clássica *Os argonautas do Pacífico Ocidental*. No entanto, diferente do narrador de *Os papéis do inglês*, em sua aproximação entre Conrad (mais especificamente o *Coração das Trevas*) e Malinowski (*Os argonautas do pacífico ocidental* e *Diary in a strict sense of term*), Clifford afirma que as ciências humanas ainda buscam seu Conrad.

A pergunta que cabe responder agora é onde encontraríamos a ficção salvadora de Ruy Duarte de Carvalho? Em sua obra etnográfica ou em sua obra ficcional repleta de informações etnográficas? A resposta é que um dos trunfos da narrativa do autor angolano é transpor os limites que Malinowski não ousou atravessar e fazer de *Os papéis do inglês* uma única “obra expandida”.

Essas relações entre realidade e ficção, literatura e antropologia também ocupam lugar de destaque na construção narrativa de *Nove Noites*. Em artigo publicado em 2003, o teórico brasileiro Alcir Pécora assinala que há indícios evidentes que caracterizam *Nove Noites* como pertencente ao gênero do romance policial, embora o próprio Pécora o classifique como “um tipo estranho de romance policial”. Segundo Pécora, há uma morte, um suicídio cujos motivos não são claros, e há, também, “o relato de uma busca que se confunde com a investigação policial: a busca pela escrita do romance” (PÉCORA, 2003).

Para além dos aspectos ressaltados por Pécora, gostaríamos, no entanto, de chamar a atenção para outra perspectiva desconcertante que vai marcar boa parte da narrativa: o encontro com a alteridade indígena. Este tema remete mais ao gênero do romance de aventura da virada do século XIX para o XX, do qual *Heart of Darkness*, de Conrad, é um dos expoentes, e não do romance policial, ao qual Pécora pretende vincular a obra do autor brasileiro. Embora apareça apenas brevemente citado em um trecho de Lord Jim, quando um acompanhante recita o texto ao paciente do leito vizinho ao do pai do narrador, Conrad é uma presença fantasmagórica constante na narrativa, especialmente na forma como é descrito o contato com a alteridade. *Nove Noites* seria, neste caso, um exemplo do encontro ambíguo e desconcertante do homem branco brasileiro com a sua alteridade indígena.

Embora com uma estrutura formal diferente de *Heart of Darkness*, *Nove Noites* parece reeditar em Quain e no narrador a forma como Marlow (personagem de Conrad) também encarou o contato com os indígenas em sua viagem ao rio Congo. Para James Clifford, o tema central que a obra reencena é o de uma “crise de identidade e a luta nos confins da civilização ocidental contra a ameaça de uma dissolução moral”.

A personagem de Marlow condensa, assim, uma relação entre Quain e o narrador, em que ambos são atravessados pela ambiguidade em suas relações com os indígenas. Essa

ambivalência revela-se na forma repugnante como encaram os indígenas, e no questionamento de Marlow sobre os pretensos propósitos positivistas e a falência da empreitada colonial europeia. Mas também quando o narrador de *Nove Noites* afirma ter-se afeiçoado aos indígenas em apenas três dias, o que o colocava a imaginar o afeto que Quain poderia ter desenvolvido ao cabo de alguns meses entre os Krahôns. Clément Rosset afirma que no par maléfico que une “eu a um outro fantasmático, o real não está do lado do eu, mas sim do lado do fantasma: não é o outro que me duplica, *sou eu que sou o duplo do outro*. Para ele o real, para mim a sombra. “Eu” é “um outro” (ROSSET: 2008, p.88-89), conclui Rosset. O narrador, até então alterego do autor, torna-se uma espécie de duplo de Quain.

Em *Nove Noites* o encontro com os indígenas é relatado com visível desconforto, especialmente quando descreve o pouso na ilha do Bananal que ficava ao lado de uma aldeia Karajá, e a recepção realizada pelos índios aculturados. “Era um espetáculo deprimente”, afirma o narrador (CARVALHO, B.: 2010, p.58).

A forma como o negro autóctone é representada em *Heart of Darkness* também não é em nada benevolente. “Dava para avistar, de longe, o brilho branco de seus olhos. Eles gritavam, cantavam; seus corpos escorriam suor; seus rostos pareciam máscaras grotescas” anuncia o narrador conradiano (CONRAD: 2002, p. 25). Antes, a descrição de como os indígenas admiravam Quain, feita em carta da mãe de Quain para Heloísa Alberto Torres, em 1940, também aproxima da forma como Kurtz era visto pelos negros no romance de Conrad.

Segundo ela, Quain lhes teria dado um novo remédio, que, por milagre, logo os tirou daquele estado – o que, aos olhos dessa gente, fez dele naturalmente uma espécie de salvador enviado em resposta às preces e à fé dos desesperados. [...] De alguma forma, nem que fosse à distância, ela tentava ser útil e acompanhar os desígnios do filho em sua descida aos infernos. [...] O mais provável, porém, é que, ao se apresentar e cumprimenta-los entre os outros convidados, ela não tenha lhes perguntado nada, em parte por constrangimento, em parte por temer que lhe revelassem o que não podia ouvir. (CARVALHO, B., 2010, p.44)

Através da carta da mãe de Quain observam-se três elementos próximos da narrativa de *Heart of Darkness*. No primeiro trecho, Quain se torna um salvador e objeto de culto para os índios. No segundo trecho, a ida de Quain junto aos índios é uma “descida aos infernos”, como se entrasse mais fundo, “cada vez mais fundo no coração das trevas” (CONRAD, 2002, p.56). Mas é no terceiro trecho que se apresenta uma firme conexão com o indizível de Conrad no temor em revelar o que não podia ser revelado: O horror! O horror!

Para o crítico literário brasileiro Luiz Costa Lima (1937), as obras de Conrad são constantemente julgadas ora por critérios estético literários, ora por sua função ideológica; mas a ambiguidade de suas visões, favoráveis ao colonialismo e à moral vitoriana padrão, mas

também críticas a esse colonialismo, não é percebida pela caráter raso da maioria dessas críticas. Em diálogo com Iser, Costa Lima afirma que havia (e há) um vazio entre a declarada realidade do objeto e as palavras. Além disso, a “tensionalidade que se apresentava em seus textos estava longe de coincidir com sua intencionalidade. Se assim se desse, Conrad não poderia manter seu ideário politicamente conservador” (COSTA LIMA, 2011, p.202). Ao representar a falência do *etos* do homem branco, e de quebra de todo o projeto colonial ocidental, a obra de Conrad traria um ponto cego, que seria a catástrofe inevitável.

Eles não eram colonizadores; seu governo era pura extorsão e mais nada, eu suspeito. Eram conquistadores e para isso basta a força bruta – nada de que se gabar quando se tem, já que a força é apenas um acidente que resulta da fraqueza dos outros. Eles agarravam o que podia pelo bem de agarrar o que podiam. Era apenas assalto com violência, assassinato agravado em larga escala, e homens entrando naquilo às cegas – como convém a quem lida com as trevas. A conquista da terra, que significa, em grande medida, tirá-la de quem tem a cor de pele diferente ou o nariz um pouco mais achatado que o nosso, não é uma coisa bonita, quando examinamos bem. O que a redime é a ideia apenas. Uma ideia por trás dela; não um pretexto sentimental, mas uma ideia. (CONRAD: 2010, p.16)

Esse ponto cego faz de *Heart of Darkness* “mais contemporâneo do mundo posterior à falência do socialismo real do que era de seus poucos amigos politicamente avançados” (COSTA LIMA, 2011, p.202) na época. Costa Lima rebate os críticos que fariam uma leitura rasa, exaltando em Conrad seus critérios estético-literários e desconsiderando o viés ideológico. O teórico Edward Said aponta para a mesma direção de Costa Lima de que a narrativa de Conrad abala a noção do leitor da época sobre a própria ideia do império sem, no entanto, que suas personagens principais – Marlow e Kurtz – reconheçam que o que viam de modo depreciativo e desqualificador como “treva” não europeia, era de fato “um mundo não europeu *resistindo* ao imperialismo, para algum dia reconquistar a soberania e a independência, e não, como diz Conrad de maneira reducionista, para restaurar as trevas” (SAID, 1999, p.63). A narrativa de Conrad está “diretamente ligada à força redentora, bem como à devastação e ao horror, da missão europeia no mundo negro” (SAID, 1999, p.55). Marlow é capaz de diagnosticar a discrepância entre a “ideia” oficial do império e a realidade tremendamente desconcertante da África, e ao fazer isso, abala a noção do leitor sobre a própria ideia do império e, para Said, sobre a própria realidade. Marlow, no entanto, não consegue imaginar o mundo embutido numa outra esfera que não a do domínio ocidental. “O que Conrad percebeu é que o imperialismo como narrativa monopolizou o sistema inteiro de representação” (SAID, 1999, p.57), afirma Said. É essa representação que é colocada em xeque pelo narrador de *Nove Noites* ao explicitar o processo de escrita do romance. E é essa narrativa em constante suspeita sobre si mesma que irá representar de forma ambígua e

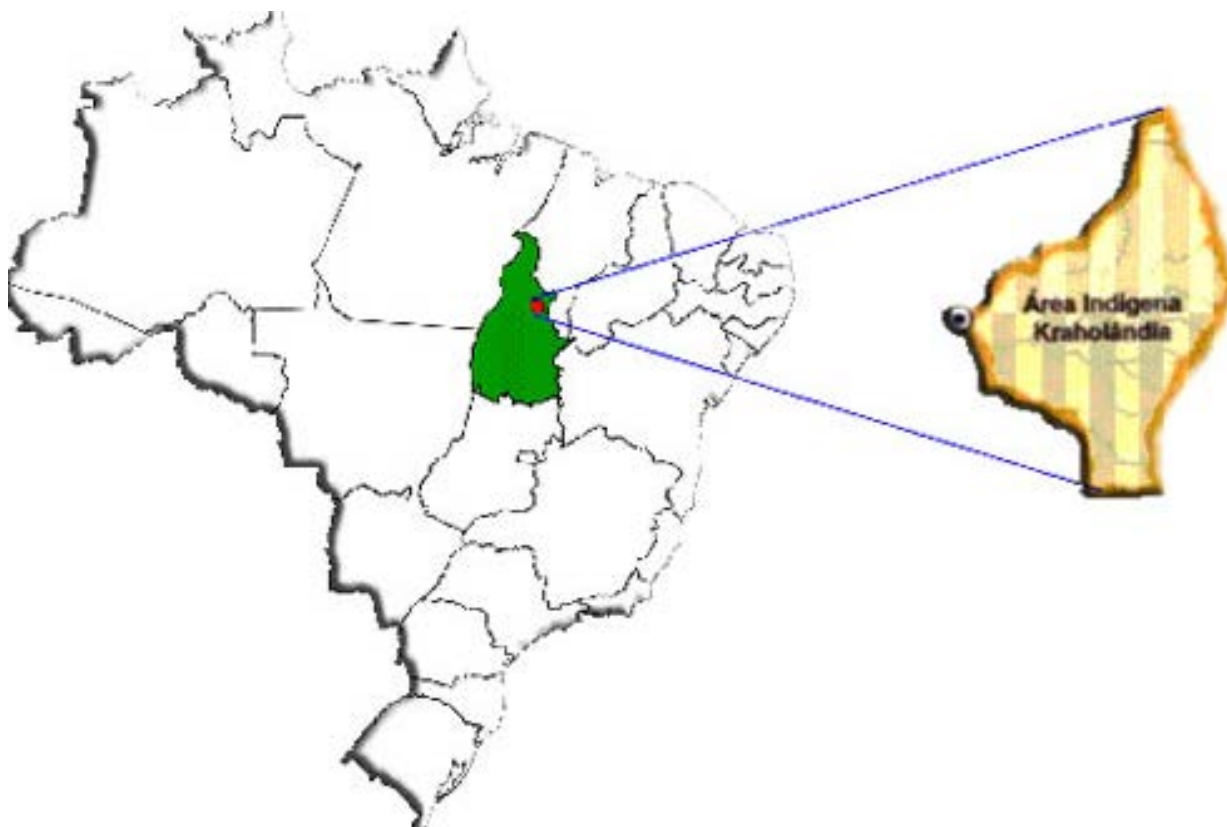
desconcertante os índios Krahôns, sob uma perspectiva narrativa excessiva e explicitamente mediada.

4.5 Identidade, alteridade e representação do “outro”

Para Bernardo Carvalho, a relação com o outro que mais lhe interessa “tem menos a ver com empatia do que com fricção, [...] um narrador que pode ser racista na sua relação com o outro, por exemplo – na qual esse embate esteja presente, um confronto com o real mais do que uma relação domesticada e paternalista, resultado de uma representação justa e correta do ponto de vista moral, mas na qual o outro aparece como vítima” (FISCHGOLD, MICELLI, 2017, anexo I). Em *Nove Noites*, juntamente com os tensionamentos narrativos entre verdade e mentira, real e ficcional, ocorre a representação dos povos krahôns mediados através do conflito entre identidade e alteridade do narrador.

Localizados no nordeste do Estado do Tocantins, na terra indígena Kraolândia, situada nos municípios de Goiatins e Itacajá, os krahôns falam a mesma língua dos demais Timbira. São uma das 305 etnias que falam 274 idiomas, espalhadas pelo território brasileiro (dados do último censo do IBGE, em 2010). Sua localização pode ser melhor percebida no mapa abaixo:

Figura 38 - Kraholândia



Legenda: Localização da Terra Indígena Kraholândia.

Fonte: ÁVILA, 2004, p.10

Os krahôs estão bem no centro do país, no coração do Brasil, para onde foram “empurrados”, informa o narrador. Apesar da obsessiva investigação em cartas, arquivos e sites, para reconstruir um ponto-chave da narrativa, “um retrato de Quain através da sua ausência”, são os três dias passados entre os krahôs que configuram a experiência mais inquietante e desconcertante da narrativa. Toda a concepção de mundo, de verdade e mentira, realidade e ficção, em que o narrador estava submerso é evidenciada e colocada em questão ao deparar-se com concepções e cosmovisões distintas.

Isto é para quando você vier. É preciso estar preparado. Alguém terá que preveni-lo. Vai entrar numa terra em que a verdade e a mentira não têm mais os sentidos que o trouxeram até aqui. Pergunte aos índios. Qualquer coisa. O que primeiro lhe passar pela cabeça. E amanhã, ao acordar, faça de novo a mesma pergunta. E a cada dia receberá uma resposta diferente. A verdade está perdida entre todas as contradições e disparates. (grifo no original) (CARVALHO, B., 2010, p.06)

Através da narração de Manoel Perna, na abertura do romance, o leitor é avisado que os sentidos de verdade e mentira não são os mesmo que “o trouxeram até aqui”. Essa tensão entre realidade e ficção que irá tonalizar todo o romance, fará dele, segundo o próprio autor,

“uma literatura à maneira dos índios, pois mantém essa dúvida para o leitor” (B.C. entrevista a Flávio Moura, 2003).

Para a professora Diana Klinger, o narrador de *Nove Noites* encontra-se em um dilema que “consiste precisamente na impossibilidade de tradução dos mundos, na incomunicabilidade que resulta do confronto com a “outridade”. O intento [desvendar o enigma da história da antropologia brasileira] fracassa no momento em que o narrador se rende perante a impossibilidade de diálogo com os krahôs e começa a se envolver pessoalmente de forma paranoica na história de Quain” (KLINGER, 2007, p.14). Para Klinger, “a convivência com os índios resulta em um fracasso e o diálogo com eles, que deveria lhe aportar a chave para a compreensão das razões do suicídio de Quain, se torna definitivamente impossível” (KLINGER, 2007, p.145). Apesar da impossibilidade do diálogo o paradoxo persiste na inviabilidade de não se poder chegar suficientemente próximo do outro sem se tornar, também, um outro. Como afirma Rosset, no par que reúne o “eu” e um “outro”, o real não está do lado do eu, mas sim do outro. “Eu é um outro”. A alteridade assume esse lugar paradoxal do reflexo “que é opaco mas ao mesmo tempo é espelho, quer dizer, é você o tempo inteiro, é “outro” e é “eu”. Essa ideia do outro - isso é básico na literatura - que também é eu”, afirma o autor (FISCHGOLD, MICELLI, 2017, anexo I). O mal entendido marca a relação do narrador com a alteridade, no qual sobressai uma verbalizada impossibilidade de comunicação, quando o narrador afirma que o índio sabia exatamente o que ele estava falando, mas nenhum dos dois queria se entender. A incompreensão marca o contato com a alteridade indígena dos Krahôs.

A narrativa é construída a partir de uma dupla ambiência temporal, a do presente, na qual o narrador investiga o suicídio e irá encontrar um índio que teria conhecido Quain (o único ainda vivo); e a do passado, através das memórias de infância do narrador, quando acompanhava o pai em viagens pelo Xingu. Em ambas as temporalidades, a representação do contato com os indígenas é desconcertante. “Ninguém nunca me perguntou, e por isso nunca precisei responder que a representação do inferno, tal como a imagino, também fica, ou ficava, no Xingu da minha infância” (CARVALHO, B., 2010, p.53). A estadia junto aos Krahôs, seja na infância ou na idade adulta, é constantemente referida como um “inferno”. Para o narrador, trata-se de uma incompreensão mútua, e as tentativas de diálogo são na maioria das vezes frustradas, não pela incapacidade de comunicação linguística, mas pela falta de vontade em compreender o outro. A conversa com o velho indígena que lhe pede seu aparelho gravador mal o narrador chega na aldeia é sintomática da problemática da compreensão que marca o encontro - e o confito - com a alteridade no romance. “A conversa

mal tinha começado e já começava mal. O antropólogo veio em meu auxílio. Interrompeu aquele diálogo que de outro modo não teria fim – já que tanto eu como o velho sabíamos o que o outro estava dizendo e não queríamos entender” (CARVALHO, B., 2010, p.71). Explicita-se aqui a tensão entre identidade e alteridade na qual a narrativa é erguida.

Trata-se, portanto, de uma falta de vontade de compreensão recíproca. Um dos determinantes das relações sociais humanas no romance: não entendemos porque não queremos entender. Em seu calvário em busca de informações sobre Buell Quain, o narrador não tem nenhuma compreensão possível com os Krahôs, apenas pavor e medo. Mesmo quando ainda criança acompanha o pai em viagens e encontra outras crianças indígenas, o que supostamente facilitaria a sua inserção. Anos mais tarde, ao retornar ao Xingu e aos Krahôs para investigar informações sobre o suicídio de Quain, a imagem parece não ter se alterado. As expressões “inferno” aparecem para ilustrar uma estadia de três dias em que o cheiro e o gosto “pestilencial dos peixes”, o frio da noite e a tentativa de se adaptar para dormir em uma rede tornam-se mal sucedidas. A incompreensão e a repulsa marcam a relação do narrador com os indígenas, e o narrador parece reafirmar sua identidade ao se recusar em participar dos rituais Krahôs.

[...] não estava disposto a ser coberto de penas ou a ter o cabelo cortado à moda krahô e que lutaria até o final para me defender. Ele [o antropólogo] deve ter ficado surpreso com a minha reação e a falta de espírito esportivo. [...] A terceira noite foi um inferno. Fazia um frio do cão e eu não arrumava posição na rede. (CARVALHO, B., 2010, p.95)

Há, no entanto, poucos momentos em que o narrador parece diminuir seu incômodo, ao afirmar que havia se afeiçoado ao deixar a aldeia, e quando revelou certo fascínio com um dos rituais dos Krahô: “Dormi embalado pelo canto do velho Krahô, que volta e meia retornava ao pátio central e entoava suas canções. Havia alguma coisa maravilhosa e encantadora naquele ritual. Por volta das três da manhã, ao ouvir de novo o velho cantor, resolvi me levantar e ir ver. E deparei com um dos espetáculos mais deslumbrantes da minha vida. O velho cantava sozinho no centro da aldeia imóvel e adormecida” (CARVALHO, B., 2010, p.89).

Mas estes momentos são breves contrapontos incapazes de alterar substancialmente uma imagem de repulsa e incompreensão que marca o discurso do narrador em seu contato com a alteridade indígena. Para Diana Klinger, “*Nove Noites* torna evidente o “dilema da representação”: a interdição introduzida pelo “outro” é mais um ingrediente a impedir qualquer solução totalizadora ou, como aponta Silvia Regina Pinto, “qualquer sistema

referencial que, supostamente, pudesse funcionar como âncora para que identidade (...) pudessem ser reconhecidas” (PINTO apud KLINGER, 2007, p.157).

Em *Os papéis do inglês* as personagens kuvaes são retratadas em universo no qual habitam diferentes temporalidades, mas apenas uma das narrativas. À primeira vista o interesse do leitor assenta-se sobre a instabilidade narrativa do narrador-autor, e sobre a busca por um tesouro em solo angolano, uma espécie de romance de aventura um século depois de *O Coração das Trevas*. É por dentro desse tensionamento estrutural narrativo que o kuvale irá aparecer. E se o livro de Conrad representou uma época, a obra de Ruy Duarte de Carvalho também contém elementos significativos desta virada simbólica da década, século e milênio explicitamente delimitada na narrativa pelas datas do diário.

A relação com os Hereros e Ganguelas acontece primeiro através de Paulino, o Ganguela ajudante-informante do narrador. No último terço da narrativa, os kuvaes sobressaem. “Os Kuvales são Herero, portanto, encravados na aridez e na areia, “residuais” e sobreviventes de uma guerra total”, diz o autor em seu ensaio etnográfico *Aviso à navegação* (1997). Ganguelas e Kuvales localizam-se próximos da fronteira com a Namíbia e se estendem para além do rio Cunene, Namíbia adentro. São povos caracterizados pela transumância e a pastorícia, deslocados dos centros de poder. “Longe de Luanda, Luanda é longe, e é sempre longe de Luanda aqui” (CARVALHO, R.D., 2007, p.21), afirma o narrador, em sua insistência por demonstrar o caráter periférico da região sul de Angola.

A representação da alteridade em *Os papéis do inglês* acontece por outro mecanismo discursivo, distinto da forma como Bernardo Carvalho encara essa questão. O título da trilogia - *Os filhos de Próspero* - é uma referência a última peça de William Shakespeare, intitulada *A Tempestade* (1610). Na peça Próspero habita uma ilha para a qual foi levado após uma traição política, tendo com ele sua filha Miranda, e seu escravo deformado Caliban. Acredita-se que Shakespeare tenha se inspirado em obras não-ficcionais do período, como o ensaio *Dos Canibais*, de Michel de Montaigne, acerca do encontro com indígenas sul-americanos (do Novo Mundo) no século XVI, e que fora traduzido para o inglês em 1603, ou os relatos de André Thévet, entre outros textos citados nos primeiros capítulos desta tese. Muitas obras publicadas na segunda metade do século XVI e na primeira metade do século XVII abordavam a temática do colonialismo, ora justificando o empreendimento colonial, ora questionando, como o fez Montaigne. *A Tempestade* é um dos marcos da representação do encontro do europeu com o “outro”, seu espanto para com o “diferente”, seus questionamentos acerca da humanidade do diferente, e acerca de sua própria humanidade. É através do contato com o “outro” que o europeu-ocidental se reconhece enquanto tal.

Os conceitos pós-coloniais, sob o qual *A Tempestade* é atualmente interpretada, foram importantes teorias surgidas no período pós-independência das ex-colônias africanas. Uma vertente desse movimento de reconfiguração conceitual do colonialismo privilegiou a experiência de língua inglesa como a de um colonialismo/pós-colonialismo hegemônico. Nomes como Edward Said, Stuart Hall, Homi Bhabha e Gayatri Spivak, que, na condição de intelectuais diaspóricos com raízes nos países colonizados pelo Império Britânico, se dedicaram a trabalhar no ocidente, questionando a distinção entre centro e periferia no período pós-independência.

No âmbito do colonialismo português, Boaventura de Sousa Santos, Russel Hamilton e Manuela Ribeiro Sanches identificam o pós-colonialismo de maneiras distintas. Manuela Ribeiro Sanches aponta para a alteração radical da ordem mundial que a diversidade de propostas anti-coloniais da primeira metade do século XX – Pan africanismo e Negritude – influenciou (SANCHES, 2012), e reafirma que “o que o pós pretende assinalar é menos uma ruptura ou mero depois cronológico, do que uma incerteza. [...] A pós-colonialidade – e menos o pós-colonialismo [...] – é assim antes de mais uma condição, um questionar, do que um programa, ou uma ‘realidade’, um ponto de partida para um itinerário incerto (SANCHES, 2014), afirma Sanches. Para Russel Hamilton, outro pesquisador ligado à produção literária dos países africanos de língua portuguesa, há uma diferença entre o pós-colonialismo, que traz à mente uma carga de significadores e referentes políticos e sócio-econômicos do colonialismo, e o pós-modernismo, que seria uma espécie de vanguardismo. Para Hamilton,

Os antigos colonizados e os seus descendentes, mesmo com o fim do colonialismo oficial, avançam para o futuro de costas, por assim dizer. Isto é, ao contrário dos pós-modernistas, que carregam o passado nas costas, mas que fixam os olhos no futuro, os pós-colonialistas encaram o passado enquanto caminham para o futuro. Quer dizer, por mal ou por bem, o passado colonial está sempre presente e palpável. (HAMILTON, 1999, p.12-22)

Esse “passado colonial presente” é visível na construção da obra de Ruy Duarte de Carvalho, na maneira como o narrador encontra o livro de Henrique Galvão, e nos significantes que esse nome remete. Para além disso, todo o recente passado colonial submerge em histórias e casos que a narrativa vai destrinchando. Para o sociólogo português Boaventura de Sousa Santos o pós-colonialismo pode ser identificado pelo seu momento histórico e por suas produções discursivas, sendo compreendido em duas acepções principais: A primeira é a de um período histórico, o que sucede a independência das colônias; A segunda é um conjunto de práticas (predominantemente performativas) e de discursos que desconstróem a narrativa colonial escrita pelo colonizador, e procuram substituí-la por

narrativas escritas do ponto de vista do colonizado” (SANTOS, 2006, p.233). Em ensaio intitulado *Entre Próspero e Caliban* (2002), o autor português analisa as relações entre Portugal, os territórios ocupados em África, e as potências coloniais europeias, apontando para a noção de “cultura de fronteira” que, segundo Santos, surge como aspecto decisivo (e positivo) da identidade portuguesa. De acordo com Boaventura de Sousa Santos, Portugal ocupava espaço duplo na política colonial mundial dos séculos XIX e XX: era central para os países colonizados; e periférico (ou semiperiférico) para os países colonizadores europeus - o que fez com que o português fosse tratado mais como emigrante do que como colono nas suas próprias colônias.

A trilogia de Ruy Duarte de Carvalho remete constantemente para um espaço no qual fronteiras são transgredidas. Não apenas os limites territoriais objetivos dos Estados-nação e das etnias que habitam de forma nômade o sudoeste angolano são transpostos, o próprio texto situa-se em uma área fronteira no plano discursivo, na forma híbrida como a narrativa é construída, situando-se em um espaço intermediário entre a matéria antropológica e a literária. É nesta zona que se articula e se costura o discurso dialógico do narrador.

Fronteira, entendida assim, é isso, são áreas intersticiais entre sociedades organizadas, abertas à intrusão e à instalação, onde podem acolher-se os que vêm de longe e tem de encontrar lugar, aos banidos e os derrotados... (CARVALHO, 2005, p.163)

É importante frisar que as personagens principais também encontram-se posicionadas em zonas de fronteira, o que se torna explícito na descrição da personagem de Severo (SRO) realizada no romance:

E SRO, mulato já de si, resultante colonial, portanto, de processos de fronteira também, inscrito agora, em absoluto, na configuração de uma absoluta no man’sland, destinado pois ao exercício de uma dinâmica encapsulada de relações, eis que se vê por fim, assim, homem mesmo de fronteira, em condição e glória... (CARVALHO, 2005, p. 164)

A palestra intitulada *Produção histórica de identidades colectivas diferenciadas no sudoeste litoral de Angola: a insularização Kuvale e a integração Kimbar*, realizada em 1999, ilustra a forma como literatura e antropologia dialogam no seio da construção narrativa de Ruy Duarte de Carvalho, fornecendo-nos mais uma definição do seu conceito de fronteira:

O termo fronteira deverá, para o caso, corresponder, mais do que à noção de marca divisória, à de uma região, de uma área politicamente aberta, uma “no man’s land” onde populações acorridas do exterior podem aspirar a estabelecer-se porque se lhes deparam vazias ou quase de habitantes, embora sejam também quase sempre habitadas por alguma espécie de sociedades aborígenes. (CARVALHO, 2008, p. 130-131)

A repetição da expressão em inglês “no man’s land” e, uma conceitualmente idêntica definição de “fronteira” expressa em dois textos cujos objetivos, estilística e público alvo, em teoria, são completamente distintos expressam a relação intrínseca entre os discursos ficcional e etnográfico desenvolvida pela narrativa do autor angolano.

Em artigo intitulado *Notas sobre a noção de “fronteira” de Boaventura de Sousa Santos e a trilogia Os filhos de Próspero, de Ruy Duarte de Carvalho* (2014), a professora Anita Martins Moraes afirma apesar da “fronteira” ser o tema de *Os filhos de Próspero* – como espaço geográfico e forma cultural – e estar implicada em sua estrutura, de caráter híbrido, “a obra de Ruy Duarte de Carvalho não permite, por sua vez, posituação da experiência colonial portuguesa” (MORAES, 2014, p.51-65), em contraponto ao que parece discretamente afirmar o sociólogo Boaventura de Sousa Santos.

a ideia de que os portugueses foram colonizadores e colonizados ao mesmo tempo constituindo uma inter-identidade “seria uma versão sofisticada do “bom colono português” que, em contraposição aos outros colonizadores, levaria consigo a disposição para se integrar e construir uma grande nação multicultural” (MORAES, 2014, p.51-65)

Moraes realiza um contraponto aos ecos do luso-tropicalismo freyreano no discurso adotado pelo sociólogo português, e considera que a fronteira está à margem do colonialismo português, é sua margem, mas não o caracteriza.

Ou seja, tanto no título da trilogia quanto na referência primeira para o início da narrativa, a questão colonial e o encontro do europeu com o “outro” faz-se presente através de releituras da história e da literatura. Teorias e práticas discursivas pós-colonialistas são ferramentas importantes para a releitura da História empreendida por Ruy Duarte de Carvalho, uma vez que é propondo uma revisão da sucinta crônica de Galvão, e todo o referencial a que o autor está ligado, que o narrador traz à tona experiências desconsideradas pela narrativa colonial portuguesa, preenchendo os vazios históricos por ela deixados. No entanto, o autor-narrador realiza essa releitura de forma contraditória. As inúmeras referências a Conrad são apenas um sinal da relação com um gênero literário que tematizava de maneira altamente ideologizada as relações entre colonizadores e colonizados. O narrador também cita *The Snows of Kilimanjaro* (1936), de Ernest Hemingway e, até, ironicamente, os filmes de *Indiana Jones*. Como bem aponta Marcia Iwai (2009), ao mesmo tempo que retoma temas fundamentais do romance de aventura – a viagem do herói para o interior mais distante e isolado, tanto do território quanto de si mesmo; a existência de um segredo; e a crença na existência de um tesouro – a narrativa desconstrói a estrutura e os gêneros do romance de aventura enquanto discurso colonial para remontá-lo de outra maneira. Iwai destaca as

diferenças entre o herói aventureiro do romance de aventura clássico e o narrador de *Os papéis do inglês*: Se, de início, ele era o conquistador determinado e vitorioso, agora ele é um viajante que põe em questão, que duvida, que contesta tudo ao seu redor e até a si mesmo (IWAI, 2009). Dessa forma, a obra desconstrói o formato altamente popular do romance colonial e questiona também a estrutura social, política e econômica que se liga a este tipo de romance no contexto do mundo pós-colonial. Uma dessas questões fundamentais do mundo após a descolonização configurou-se nas relações dos povos nativos com o amanhecer da “Era dos modernos Estados-Nação africanos”. Teóricos como Antonio Negri e Michael Hardt alertam para o fato de que as teorias pós-modernistas e pós-colonialistas nunca se fartam de criticar e de procurar libertar-se das formas passadas de domínio e de seus legados no presente” (NEGRI; HARDT, 2001, p.155). Negri aponta, entretanto, para novas formas de dominação e se pergunta qual a função das teorias pós-modernistas que pretendem combater remanescentes de uma forma passada de dominação se no pós-colonialismo o poder se recicla, junta-se com quem o ataca transmutado em nome da diferença.

Para o narrador, “a actualíssima pertinência da configuração do papel do Estado” e sua atuação sobre essas populações é um dos temas aos quais estaria sempre envolvido. A representação sócio-etnográfica do universo de rituais e festas dos Kuvaes e Ganguelas acontece em relação com o discurso pós-colonial, enquanto releitura crítica do processo colonial; e a crítica aos modernos Estados ocidentais. A impossibilidade de o senso comum deixar de associar despojamento tecnológico à miséria; e confrontar “a redenção igualizante da ideologia do progresso, do crescimento econômico e da acumulação de capitais financeiros, ao elogio politicamente retrógrado, de uma prosperidade possível nos terrenos do equilíbrio e da redistribuição” são fatores, levantados pelo narrador, que questionam a atuação do Estado sobre esses povos e as delimitações nacionais constantemente atravessadas por eles (CARVALHO, R.D., 2005, p.150).

Em resposta ao estudo de Pierre Clastres (1934-1977) sobre as sociedades ameríndias intitulado *A Sociedade contra o Estado* (1974), na qual Clastres afirma que as sociedades ameríndias possuem dispositivos internos que impedem a criação de um “Estado” centralizado - ou seja, a falta de Estado não é uma ausência, mas uma forma de estabelecer relações -, os filósofos franceses Gilles Deleuze (1925-1995) e Felix Guattari (1930-1992) afirmam que o Estado não opera na lei do Tudo ou Nada (sociedades com Estado ou sociedade contra o Estado), mas na lei do interior e do exterior. O Estado é a soberania, mas “a soberania só reina sobre aquilo que ela é capaz de interiorizar, de apropriar-se localmente” (DELEUZE; GUATTARI, 2011, p.24). Para eles,

O fora aparece simultaneamente em duas direções: grandes máquinas mundiais, ramificadas sobre todo o ecúmeno num momento dado, e que gozam de uma ampla autonomia com relação aos Estados (por exemplo, organizações comerciais do tipo “grandes companhias”, ou então complexos industriais, ou mesmo formações religiosas como o cristianismo, o islamismo, certos movimentos de profetismo ou de messianismo, etc.); mas também mecanismos locais de bandos, margens, minorias, que continuam a afirmar os direitos de sociedades segmentárias contra os órgãos de poder do Estado. (DELEUZE; GUATTARI, 2001, p. 24)

A transumância desses povos pelo deserto é uma forma pela qual exercem autonomia em relação ao centro do Estado angolano (Luanda) e suas fronteiras delimitadas. O Estado não consegue interiorizar e exercer de forma completa sua soberania sobre povos e culturas que estão em constante transumância. Segundo Rita Chaves, as marcas desse universo nômade e “tribalista” manifesta-se na literatura de Ruy Duarte de Carvalho e desloca o ponto de vista para fora da capital, movimentando a reflexão sobre a constituição das identidades angolanas sob um outro prisma. Esse nomadismo, segundo Chaves, interfere na própria estrutura do texto, no jogo estabelecido com uma linguagem que ultrapassa o plano documental e está na linha de frente do seu diálogo literário, não apropriável por nenhum discurso, seja ele o da literatura, o da antropologia, da história ou da ciência política. Apesar de “tonalizadas pela melodia da ficção”, as narrativas são o lugar em que a “errância é a nota dominante”, afirma Chaves.

Após espelhamentos com histórias – estórias reais, fictícias e pessoais - é na terra dos Kuvaes que o mistério sobre os papéis do inglês irá desvendar-se. O narrador parte acompanhado do primo Kaluter, uma sobrinha e a amiga, para uma festa dos Mucubais / Kuvaes. Uma das filhas do finado Luhuna estaria de posse tanto dos papéis do inglês quanto do papel de seu pai para entregá-lo. “A etnografia ia entrar em campo” (CARVALHO, R.D., 2005, p.145), avisa o narrador. A partir daí, inicia-se uma série de descrições dos rituais Kuvale. Essas descrições fornecem detalhes sobre a forma como se abate um boi para essas cerimônias (CARVALHO, R.D., 2005, p.138), os Kuvaes, assim como os ovanyanka e ovakwanyama são povos pastoris e tem na figura do boi uma importante referência cultural, como já observado no filme *Ondywelva: a festa do boi sagrado*, e no próprio *Nelisita: narrativas nyanka*, analisados no capítulo anterior. Também apontam para o valor simbólico adquirido pela cabaça de leite e as relações de parentesco (CARVALHO, R.D., 2005, p.144), além da relação com políticos da vizinhança. Esse contato com a ritualística dos povos da região leva o narrador à reflexões culturais mais densas sobre o processo de ritualização, não apenas Kuvale, mas também do mundo ocidental:

É na ritualização que o homem, antes e agora, aqui a comer carne, no Futungo a ruminar domínios, no Parlamento Europeu a florir discursos e abstrações de

princípio, se escreve, descreve, se explora agindo inscrito no mito (que elabora), investindo tudo, corpo, presença e espírito, no modo que inventa, acrescenta e adopta... (CARVALHO, R.D., 2005, p.152)

Se em Henrique Galvão a representação do povos africanos é animizada, zoomorfizada, bestial e selvagem, e o único mundo possível é o visto pela ótica colonial – embora questione o colonialismo português, Galvão não critica o colonialismo em si, da mesma maneira como faz Conrad -, em Ruy Duarte de Carvalho a presença dos kuvales fornece reflexões sobre o próprio saber e a ritualização ocidental, e rejeita o projeto nacionalista pós-colonial. Nesta função a figura de Nambalisita é evocada na parte final do último romance da trilogia como parte de uma “grande volta paradigmática”.

O leitor é ambientado com as formas pelas quais os Kuvales realizam seu comércio baseado na troca de produtos, e não na utilização do dinheiro, sem valia no meio do deserto, como observado no capítulo anterior, na forma como o autor realizou o pagamento aos que participaram dos filmes que produziu. O narrador sabia que teria que pagar pelos papéis e, se não estava seguro do volume da reserva de aguardente “que sempre faz parte da minha bagagem para compensar informantes, agradar a amigos, cativar notáveis ou trocar por conduto, no geral cabrito” (CARVALHO, R.D., 2005, p.165), tinha quantidade suficiente de tabaco para a operação de troca que teria que realizar.

A terra e o mundo Kuvale são representados por outras referências espaciais e temporais, como um local em que só se encontram resquícios da civilização ocidental. A narrativa em si também está posicionada em outro calendário, outra temporalidade (e, claro, em outra espacialidade). Os dias 25 de dezembro (Natal) e 31 de dezembro (Ano Novo), marcados no diário, passam sem nenhuma referência ou citação de algum tipo de comemoração mesmo que distante. Nem a festejada virada simbólica do ano-século-milênio 1999/2000 é referenciada. O diário, nesse sentido, é uma linha tênue que mantém o narrador – e o leitor – preso a alguma temporalidade ocidental, para que este não se perca de si mesmo, e para evitar culturalismos essencialistas, como o realizado por Henrique Abranches. Estamos no *presente angolano*, mas no *tempo kuvale*.

Já vimos, anteriormente, a função do diário para o narrador-autor, e embora o romance faça inúmeras referências a personagens, documentos e eventos do mundo ocidental, é no mundo e no tempo Kuvale que a história se resolve. É uma viagem em direção a um mundo que entrará no século XXI sem que as dinâmicas de uma economia fundamentada na gestão de equilíbrios se tenha alterado profundamente (CARVALHO, R.D., 2005, p.150).

Mas o fenómeno maior dos século XIX e XX, do ponto de vista social, terá, em meu entender, sido a chamada de todo o espaço planetário à aceitação, com resistência ou

sem ela, à adopção vital perante toda a ordem de pressões, dos modelos ocidentais de prática e configuração ideológica da vida. (CARVALHO, R.D., 2005, p.150)

Somos convidados a lançar um outro olhar sobre essas populações, e a compreender as novas formas de dominação e exclusão que se colocam no mundo contemporâneo, em que a cultura autóctone não serve apenas para afirmação cultural, como nos movimentos de autodeterminação de meados do século xx, mas também como comércio e veiculação de exotismos que, ao fim e ao cabo, mantém as culturas não ocidentais em seus devidos lugares: o do exotismo inócuo, anacrônico e, para olhos externos, paralisado no tempo. O narrador ironiza essas iniciativas.

Eu não pude deixar de sorrir para dentro e de imaginar a sua fotografia estampada num daqueles manuais de geografia do meu tempo com uma legenda à maneira de então: belo exemplar da raça mucubal. Coisas que ainda hoje, com outro aparato, é certo, aparecem no National Geographic Magazine e outros sucedâneos que o mercado oferece... (CARVALHO, R.D., 2007, p.41)

É com essa ironia aos clichês identitários que o narrador questiona essencialismos e exotismos veiculados pelo ocidente após a independência das colônias. E, simbolicamente, é “de costas para o ocidente” (CARVALHO, R.D., 2007,181) que o narrador finaliza sua narrativa, sem no entanto solucionar o enigma central do livro.

Deveria eu, perdido como estava no vazio da conclusão, das conclusões, a da estória e a da tarefa, a ponderar ainda assim que sim, o sábio sufi tem toda razão, mais que o achado vale sempre a busca. [...]Era esta a desprezível moral possível, a extrair desta estória, num mundo tão desprezível como este em que eu e o Paulino andávamos a viver? Clamar horror, horror, como faz Kurt no Heart of Darkness? (CARVALHO, R.D., 2007, p.177-178)

Neste contexto a viagem, a procura e o caminho são mais importantes que os documentos e depoimentos colhidos, ou que uma eventual “verdade” hipotética e “única” acerca do suicídio de Perkins. Não apenas viagens entre lugares, mas entre livros, entre sociedades tradicionais e modernas, entre centros e periferias. O inglês é, na verdade, protagonista-coadjuvante da busca proposta pelo narrador. Apesar de citado durante todo o livro, e de sua vida (e morte) impulsionar o narrador, não é a solução deste enigma que está em jogo mas, talvez, paradoxalmente, seja a completa impossibilidade de solucioná-lo (que não seja pelo viés da literatura) a grande questão que pode ser constatada ao término da leitura da obra do autor angolano.

Em *Nove Noites* também há uma incipiente etnografia dos Krahôs durante a estadia do narrador na aldeia. Sua observação atenta o faz compreender que dois grupos alternavam-se no poder e na administração da aldeia, como dois partidos políticos. O narrador também

presencia a “corrida de toras”, um dos rituais tradicionais dos krahô. Sobressai a afirmação do paternalismo que marca as relações, segundo o narrador, entre índios e antropólogos. Uma relação “incômoda e irritante”. “Há quem tire de letra. Não foi o meu caso. Não sou antropólogo e não tenho uma boa alma. Fiquei cheio” (CARVALHO, B., 2010, p.98), afirma. Aparece assim, um indicativo negativo de identidade do narrador. “Sou o que não sou”.

Com um misto de crítica e ironia, o narrador desconstrói o jogo de relações que se estabelece entre índios e antropólogos. Mas também ressalta a sua própria impossibilidade de compreensão dos ritos e costumes Krahôs. E projeta nesta relação suas próprias obsessões psicológicas paternas. A trama do romance é marcada pelas relações de Quain, mas também pelas relações entre o narrador e seu pai, seja na infância, quando o acompanhava em suas viagens aos “infernos” do Xingu, seja acompanhando-o em seu leito de morte, em um hospital. Essa obsessão o leva a realizar uma afirmação que, embora faça sentido no universo psicológico da trama, diz mais sobre o universo do narrador do que dos indígenas. Para o narrador, os índios o adotam na aldeia e esperam que os brancos os adotem na cidade, “na aldeia, você é a criança deles; na cidade, eles são a sua criança”, afirma. Mesmo que construa a afirmação com alguma reciprocidade – branco na aldeia e índio na cidade, ambos são “crianças” – afirma, em seguida, que os índios são “órfãos da civilização” e que “estão abandonados”. Uma afirmação complexa mas que ressalta duas chaves de leitura para toda a representação dos povos Krahôs contida no romance. Em sua recusa para compreender a cultura indígena, sendo esta apenas fonte de tensão identitária, na qual o narrador reafirma sua própria identidade sem colocá-la em risco (ao recusar a se integrar aos rituais krahôs), apresenta os indígenas como a infância da civilização ocidental “um mundo que eles tentam entender com esforço e em geral em vão”, para em seguida afirmar que “o mundo é dos brancos”. Cabe perguntar: qual mundo? O mundo da narrativa, certamente. Lembremos das afirmações do autor de que a alteridade é retratada em suas obras sob o signo da tensão e do conflito. O narrador espelha nos indígenas suas obsessões psicológicas paternalistas, segundo a qual todos precisamos e procuramos um pai. Como em todo discurso sobre a alteridade, o aforismo atribuído a Freud é especialmente revelador: “quando Pedro fala de Paulo, sei mais de Pedro do que de Paulo”, em outras palavras, quando o narrador fala dos indígenas em *Nove Noites*, sabemos mais do narrador e do mundo ocidental do que do complexo mundo dos Krahôs.

4.6 A identidade em questão entre índios Krahôs e pastores Kuvalés

A análise das narrativas de Ruy Duarte de Carvalho e Bernardo Carvalho apontam para proximidades nas questões temáticas e de enredo: o suicídio misterioso de estrangeiros em meio a indígenas na primeira metade do século XX, longe dos centros de poder, tanto no Brasil como em Angola; e o quanto na busca pelo outro – inglês, estadunidense – os narradores encontram deles mesmos, suas relações familiares e suas infâncias. Ambos utilizam-se de uma dupla narrativa diferenciada por caracteres tipográficos e por linguagens diferentes. Mas, enquanto *Os papéis do inglês* utiliza-se de um único narrador (com um breve *intermezzo*), *Nove Noites* utiliza-se de dois narradores distintos temporal, espacial e culturalmente. O traço contemporâneo marcante das obras estaria na reflexão que fazem sobre o processo de criação romanesco dentro da narrativa e no retorno evidenciado ao “eu” narrador.

Há uma dupla caracterização negativa na interface entre antropologia e literatura que se impõe na forma como os narradores-autores se posicionam. Ruy Duarte de Carvalho afirma em sua obras que “não é ficcionista”, enquanto o narrador de Bernardo Carvalho afirma que “não é antropólogo”. Na relação estabelecida pelos autores entre antropologia e literatura, sou antropólogo, e não sou ficcionista, sou romancista, e não sou antropólogo. Uma identificação também representada sob o viés da alteridade negativa. *Sou o que não sou*. Em determinada passagem, o narrador de *Nove Noites* desiste de arrancar alguma coisa objetiva do velho professor Castro Faria, de oitenta e oito anos, e decide perguntar “o contrário do que queria saber”. É através da caracterização negativa que, aos poucos, vai se construindo uma caracterização positiva. Estamos sob o signo de duas disciplinas que transbordam seus limites, muitas vezes uma sobre o domínio da outra. Se a antropologia interpretativa joga sobre a “antropologia” uma perspectiva aproximada da crítica literária (Geertz), também a literatura pode ser percebida como algo que supera o texto literário-romanesco. Essa identidade negativa é uma das características do encontro do Ocidente com a sua alteridade. Para Antonio Negri, até meados do século XX a identidade europeia se sustentava através de uma construção negativa de Outros não europeus.

Uma vez que o sujeito colonial é construído como o Outro absoluto, ele pode, por sua vez, ser submetido (cancelado e erguido) dentro de uma unidade mais alta. O Outro absoluto é refletido de volta no sentido mais respeitável. Só por oposição ao colonizado o homem metropolitano realmente se torna ele mesmo. O que de início parecia uma simples lógica de exclusão, revela-se, dessa forma, uma dialética negativa de reconhecimento. O colonizador produz o colonizado como negação, mas, por uma reviravolta dialética, essa identidade colonizada negativa é, por sua

vez, negada para fundar o EU colonizador positivo. (NEGRI; HARDT, 2001, p. 144-145)

Essa identidade negativa se estabelece nos romances através dos aspectos epistemológicos – literatura e antropologia - mas também dos aspectos culturais – ocidente e não ocidente (comunidades indígenas). E é aqui que as narrativas parecem diferenciar-se sob um ponto de vista fundamental, embora utilizem uma mesma referencia: Joseph Conrad.

A referencia a Conrad por duas obras que distinguem-se tão radicalmente na representação dos povos krahôs e kuvales reforça a análise de Costa Lima e Edward Said, dois defensores do caráter ambíguo da narrativa de Conrad. Enquanto *Os papéis do inglês* utiliza a narrativa de Conrad para realizar uma desconstrução do romance de aventura colonial, *Nove Noites* se enquadra no que poderíamos chamar de em uma versão contemporânea desse mesmo “romance de aventura”.

Mas é na busca pelo “outro” que as personagens-narradores encontram a si mesmos. Se alguns “outros” são refletidos na personalidade dos narradores, como Buell Quain e Archibald Perkins, há também a presença do “outro” que coloca essas identidades em questão. Para Kobena Mercer, a identidade somente se torna uma questão quando está em crise, quando algo que se supõe como fixo, coerente e estável é deslocado pela experiência da dúvida e da incerteza (MERCER apud STUART HALL, 2011).

É nesse ambiente de dúvida e incerteza em meio aos povos krahôs e kuvales que as identidades são confrontadas e o narradores tomam posicionamentos distintos. Neste ponto, a afirmação identitária por meio de sua negativa repete-se. Sou um antropólogo porque não sou um kuvale, sou um escritor porque não sou um krahô. O narrador de *Nove Noites* avisa que “vai entrar em outro mundo onde verdade e mentira não tem mais o mesmo significado”, e depois diz, em uma entrevista, “que é essa dúvida que tornaria a narrativa como, de certa forma, sob o parâmetro indígena”. Não é a dúvida entre verdade e mentira que define o parâmetro indígena para a narrativa, ela define o encontro e o conflito do narrador com outra realidade, o que coloca sua identidade em crise, fazendo-o questionar, pela primeira vez, esses parâmetros vistos através do ponto de vista ocidental. Enquanto para Ruy Duarte de Carvalho tudo é construído, modelado, no sentido original de *fictio*, para Bernardo Carvalho “tudo É ficção”.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O percurso desse trabalho foi realizado sob o eixo do que denominamos de *poéticas da alteridade*, e sob um sub-eixo específico centrado na representação dos mitos de Makunaíma e Nambalisita na etnografia, na literatura e no cinema. Três perguntas impuseram-se durante esse percurso: 1) Por que as adaptações e atualizações dos mitos são tão recorrentes? 2) O que a integração dessas personagens nativas nos diz acerca da forma como aconteceram as relações entre identidade e alteridade nesses territórios? 3) De que forma essas representações evidenciam ou não as relações entre os autores?

A constatação para a primeira pergunta se impõe como óbvia: os mitos são sempre atualizados e ressignificados através das produções culturais. Essa afirmação está no cerne do conceito do antropólogo Marshal Sahlins, em *Metáforas históricas e realidade míticas*. Para Sahlins, no entanto, essa adaptação se dava na transformação do mito em realidade, na adaptação do mito para explicar as formas que a realidade assumia. Qualquer evento histórico é explicado por uma atualização dos aspectos mitológicos para o real. Makunaíma e Nambalisita são, a sua maneira, adaptados para realidades locais e históricas distintas, mantendo sua estrutura mítica, em obras atravessadas pelas subjetividades criativas individuais de seus autores. De uma matéria a-histórica, ou seja, pensada como anterior à história e, normalmente, à criação do mundo, Makunaíma e Nambalisita são incorporados à materialidade das realidades históricas e locais, ressignificando aspectos e questões intrínsecas à contemporaneidade. No que tange especificamente ao aspecto e à estrutura mitológica, Makunaíma amplia seu espectro para além da territorialidade original, mantendo sua amoralidade e seus poderes de transformação e auto-transformação. No entanto, se na literatura sua morte mantém o caráter etiológico da narrativa com a personagem transformando-se em constelação, sua adaptação para o cinema transporta a personagem para uma radical desmistificação de seus dotes extra-naturais. Sua morte é revestida de um caráter pessimista, como fim de uma jornada na qual a personagem esteve sempre em tensão com a realidade ao redor, especialmente o modernismo urbano das grandes metrópoles. Nambalisita, por outro lado, não sofreu esse processo de desmistificação nas narrativas seguintes nas quais figurou, e apenas no cinema sua relação e seu contato com o mundo “moderno” ocidental se realiza.

O levantamento das posições e oposições ocupadas pelos mitos no conjunto de sistemas culturais próprios procurou evidenciar o que fazem as personagens e,

principalmente, contra quem agem as personagens. Ou seja, delimitar os campos de ação dessas personagens em universos cosmogônicos específicos. Em nossa compreensão, a melhor maneira de proceder a uma compreensão das relações entre entes mágicos ou a definição de um campo de ação própria de uma potência divina devia provir de um enunciado próprio da perspectiva cultural a que esta se refere. Essa perspectiva encaixa-se também para a análise das representações na literatura e no cinema, ao perceber as obras como produto de relações políticas e culturais particulares de cada época e cada território. Se para os mitos em sua matéria original o enunciado é realizado através de uma perspectiva teológica, nas obras culturais o enunciado é realizado no âmbito de movimentos como o Modernismo e o Cinema Novo brasileiros, e no âmbito das literaturas e do cinema [para além do] “etnográfico” realizado em Angola no período pós-independência.

Recusamos a busca de uma versão autêntica, definitiva ou primitiva dos mitos, propondo, ao invés disso, a compreensão do que significam (e significaram) nas sociedades em que se originaram, definindo-os pelo conjunto de todas as suas versões. O antropólogo brasileiro Eduardo Viveiros de Castro afirma que só é próprio do mito ser oral até que ele seja escrito. Depois passa a ser próprio dele ser escrito. O importante, segundo Viveiros de Castro, é dar condições para que se possam escrever muitos mitos, e que portanto as versões se multipliquem no novo meio. Para Claude Lévi-Strauss, o mito continua sendo mito enquanto for percebido como tal. E para isso, o antropólogo francês não hesita em colocar Freud junto com Sófocles entre as fontes do mito de Édipo. “Posto que um mito se compõe do conjunto de suas variantes, a análise estrutural deverá considerar todas elas na mesma medida”, afirma Lévi-Strauss.

Por isso, também nós, aqui, percebemos Mário de Andrade, Henrique Abranches, Joaquim Pedro de Andrade e Ruy Duarte de Carvalho como fontes dos mitos de Makunaima e Nambalisita. Suas versões merecem o mesmo crédito que as versões de Theodor Koch-Grünberg ou Carlos Estermann, mais antigas e aparentemente mais autênticas. Trata-se de uma resignificação dos mitos, versões contemporâneas do pensamento mítico.

O universo cosmogônico base desses mitos são transpostos para a atualidade através de significantes continuamente atualizados e revistos, inclusive em seus antagonistas. As representações jamais serão idênticas, mas a experiência comprova que os afastamentos diferenciais que são facilmente percebidos apresentam entre eles correlações significativas que permitem submeter o conjunto de narrativas a uma mesma lei estrutural dos mitos em questão.

Nesse aspecto, Piaimã e Kalunga são transformados em um gigante capitalista da indústria, e em espíritos vestidos com roupas ocidentais, nos quais os duelos são simbolizados por automóveis, motocicletas, e outros itens inseridos em uma paisagem distante dos grandes centros urbanos. Os mitos são recuperados e reatualizados para reaprender a pensar o presente em função de um passado revisitado e de um futuro ressignificado.

Como visto em Claude Lévi-Strauss e Mikhail Bakhtin, o mito e a epopeia referem-se sempre a eventos passados, antes da criação do mundo ou nos primórdios. Mas o valor intrínseco atribuído ao mito configura uma estrutura permanente que se refere simultaneamente ao passado, ao presente e ao futuro. Lévi-Strauss aponta que a ideologia política teria substituído o pensamento mítico nas sociedades ocidentais contemporâneas. O historiador evoca a Revolução Francesa, segundo Lévi-Strauss, para se referir a uma sequência de eventos passados, cujas longínquas consequências ainda se fazem sentir, através de toda uma série não reversível de eventos intermediários. Trata-se também de uma sequência de eventos passados, um esquema dotado de eficácia permanente, que permite interpretar a estrutura social da França contemporânea e os antagonismos que aí se manifestam, e entrever as grandes linhas da evolução futura” (LÉVI-STRAUSS, 2008, p. 225–226). Makunaíma e Nambalisita são utilizados pelos autores da mesma maneira. Como forma de apontar uma série de eventos passados, cujo esquema simbólico é dotado de eficácia permanente permitindo interpretar a estrutura social contemporânea e suas realidades.

Marcell Detienne afirma que “não é preciso olhar *“onde* um deus intervém, e sim *como* ele intervém”. Definir o modo de agir de um deus está, portanto, além dos pontos de aplicação de sua ação, dos cenários em que ele aparece, procura atingir “um modo e meios constantes de agir” (DETIEENNE, 2004, p. 98–99). É essa substância - modos e meios constantes de agir - que mantém as personagens enquanto significantes reconhecíveis, e que delimitam seu raio de ação definido pelo conjunto das posições que podem ocupar.

A eterna atualização desses mitos, sob o manto das roupagens e linguagens modernas ocidentais, apresenta-se como uma das principais vertentes inseridas no conjunto de textos que aqui chamamos de poéticas da alteridade, especialmente nos períodos dos movimentos de modernização das literaturas brasileira e angolana. Esse horizonte é constituído por uma gama de documentos analisados sob a perspectiva literária nas quais a tensão entre a sociedade ocidental e os povos nativos - pastores rurais africanos e povos ameríndios - aparecem com destaque em suas diferenças culturais nas narrativas. O retorno ao nativo nessas literaturas é recorrente, mas a forma como acontece esse retorno é variável. O que é notável é que o arco que se desenha a partir das narrativas analisadas vai das representações da alteridade no

período colonial, até o retorno ao autor, ele mesmo, em sua relação com esta alteridade. Ou seja, conclui-se uma volta que, ao fim e ao cabo, termina no lugar no qual originou-se, como essa tese, com a diferença de que, agora, a posição do narrador está explicitada, e não mais escondida sob o manto da objetividade antropológica, dos “verídicos” relatos de viagens, ou do narrador onisciente que via (e não via) todos os sentimentos e pensamentos dos nativos a nu.

A desconstrução praticada através da utilização das metodologias de Vladimir Propp, Mikhail Bakhtin, Claude Lévi-Strauss, e Wolfgang Iser levou-nos a considerações importantes acerca das condições sociais que cercavam as obras, das ideologias presentes no período mas, fundamentalmente, do caráter individual de cada obra literária.

Em Bakhtin percebemos o caráter ideológico por trás da escolha do objeto composicional das obras. Em Lévi-Strauss contrapomos o formalismo de Propp para uma análise dos mitos que reconheça o valor de seu contexto. Em Wolfgang Iser, compreendemos a diferença entre real, fictício e imaginário na representação de obras contemporâneas marcadas pela instabilidade narrativa provocada pela mediação explícita do narrador.

Curiosamente, nessa análise, eixo e sub-eixo se cruzam, especialmente na obra de Henrique Abranches, que, apesar de representar elementos mitológicos atualizados, aproxima-se da visão romântica de José de Alencar mais do que do caráter dessacralizador e iconoclasta de Mário de Andrade.

Se a literatura reflete esses campos, ela também os extrapola em suas perspectivas. Nega-se assim, a visão de que grandes obras tenham um sentido único ideológico dominante. Nem em José de Alencar, nem em Alfredo Troni ou em Joseph Conrad isso pode ser dito. O que as faz exatamente grandes obras é estarem em perspectivas ambíguas e não estanques no âmbito discursivo. A capacidade de absorver diferentes argumentos em sua estrutura interna, tensionando-os e colocando-os em relação. Da mesma maneira, a análise das obras de Bernardo Carvalho e Ruy Duarte de Carvalho tampouco pode ser resumida a uma posição ideológica restrita. A diferença entre suas construções narrativas de temáticas tão similares encontra-se mais no ponto no qual origina-se a reflexão do que em uma restrição ideológica pessoal. O escritor brasileiro parte da perspectiva literária e através dela realiza sua viagem ao “outro” e seu diálogo com a literatura. Tudo é ficção, afirma o autor brasileiro. Ruy Duarte de Carvalho parte da perspectiva de seu trabalho como antropólogo e cineasta junto aos povos do sudoeste angolano para o diálogo com a literatura. Perspectivas distintas mas suficientemente ambíguas para não apostarem em nenhuma representação do real sem primeiro identificar a própria mediação dessa realidade. Não apenas os povos pastores africanos e os povos

ameríndios, mas toda a realidade aparece mediada pelos autores-narradores. Nesse caso, no entanto, a perspectiva de Ruy Duarte de Carvalho parece ir esteticamente e filosoficamente além, ao efetivamente turvar as linhas nas quais antropologia e literatura, realidade e ficção, autor e narrador se desenvolvem no decorrer da trilogia.

Se a perspectiva histórica do *corpus* aqui selecionado marca a inflexão do narrador onisciente em transcendência para o narrador-autor, mediador das relações entre real, fictício e imaginário, uma transcendência que, como vimos, não se realiza no tocante a alteridade, essa mesma perspectiva, no entanto, marca uma inversão das relações de influência entre Angola e Brasil no qual o primeiro sempre ocupou uma posição de “irmão mais novo” e subestimado da literatura brasileira. É na virada do século XXI que um autor brasileiro de destaque inspira-se explicitamente em uma obra angolana para compor uma das mais premiadas e traduzidas obras brasileiras do início deste século. Junte-se a isso as presenças constantes de autores como Pepetela, José Eduardo Agualusa, Ondjaki e Mia Couto, dentre outros, nas prateleiras de nossas livrarias e veremos que o caso aqui estudado pode não ser um ponto fora da curva, mas talvez seja a própria curva que se desenha.

REFERÊNCIAS

ABRANCHES, Henrique. **Reflexões sobre Cultura Nacional**. Lisboa: Edições 70 para a União dos Escritores Angolanos, 1980.

_____. **Comunicação**. In: CONFERÊNCIA DOS ESCRITORES AFRO-ASIÁTICOS, 6., 1981. **Teses Angolanas**: documentos da VI Conferência.. Lisboa: Edições 70 para a União dos Escritores Angolanos, 1981. v. 1.

_____. **A Konkhava de Feti**. 1. ed. Luanda: União dos Escritores Angolanos, 1985.

AGAMBEN, Giorgio. **Profanações**. São Paulo: Boitempo Editorial, 2007.

ALENCAR, José de. **Cartas sobre a Confederação dos Tamoyos**. Rio de Janeiro, RJ: Empreza Typographica Nacional do Diario, 1857. [1]f., 96p., 16p. [1]f., 21,5 cm. Disponível em: <http://objdigital.bn.br/objdigital2/acervo_digital/div_obrasraras/or15618/or15618.pdf>. Acesso em: 17 mar. 2018.

_____. **O Guarani**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1967.

_____. **Ircaema**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1967.

_____. **Ubirajara**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1967.

ALENCASTRO, Luis Felipe de. **O Trato dos Viventes**: Formação do Brasil no Atlântico - sec. XVI e XVII. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

AMORIM, Cláudia; FISCHGOLD, Christian; MATOS, Mayara. **Literaturas Africanas I**. Rio de Janeiro: Fundação Cecierj, 2015.

ANDERSON, Benedict. **Comunidades Imaginadas**: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo. Trad. Denise Bottman. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

ANDRADE, Mário de DE. **Macunaíma**: O herói sem nenhum caráter - edição crítica. Coordenação Telê Porto Ancona Lopez. 2. ed. Madrid: CEP de la Biblioteca Nacional (Espanha), 1996.

_____. **Macunaíma**: o herói sem nenhum caráter. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2013.

_____. **O Movimento Modernista**. Rio de Janeiro: Casa do Estudante do Brasil, 1942.

APOLLINAIRE, Guillaume. **Manifesto Cubista**. Paris: 1917. Disponível em <http://tecnne.com/wp-content/uploads/2013/01/TECNNE.-MANIFIESTO-CUBISTA.pdf> Acesso em 20 fev. 2018.

AREIA, M. Laranjeiras Rodrigues de. A diversidade cultural e a construção do Estado-Nação em Angola. In: **Comunidades Imaginadas**: Nação e nacionalismos em África. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra. 2008. p.75-85

ARISTÓTELES. **Poética**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2008.

ARMELLADA, P. C. DE. **Tauron Panton**: cuentos y leyendas de los indios Pemón. 2. ed. Quito: Ediciones Abya-Yala, 1989.

BAKHTIN, M. **Questões de literatura e estética**: a teoria do romance. 4. ed. São Paulo: Editora Hucitec, 1998.

BARTH, Fredrik. Grupos étnicos e suas fronteiras. In: POUTIGNAT, P. **Teorias da etnicidade**. Seguido de grupos étnicos e suas fronteiras de Fredrik Barth, Phillipe Poutignat, Jocelyne Streiff-Fenard. São Paulo: Editora UNESP, 1998.

BARTHES, Roland. **O prazer do texto**. São Paulo: Perspectiva, 2008.

_____. **Rumor da língua**. São Paulo: Martins Fontes Editora, 2004.

BEIRANTE, C. **Da literatura tradicional do Sudoeste de Angola**. Lisboa: Sá da Bandeira, 1974.

_____. Heróis epónimos da angolanidade: a história revisitada. In: CONGRESSO INTERNACIONAL DE LITERATURAS AFRICANAS DE LÍNGUA PORTUGUESA. **Estudos de Literaturas Africanas**: cinco povos, cinco nações. Lisboa: Novo Imbondeiro Editores, 2006. p.137-146

BLANCHOT, Maurice. **O espaço literário**. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 2011.

BOSI, Alfredo. **Dialética da Colonização**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

_____. Situação de Macunaíma. In: **Macunaíma: O herói sem nenhum caráter - edição crítica. Coordenação Telê Porto Ancona Lopez**. Madrid; Paris; México; Buenos Aires; São Paulo; Rio de Janeiro; Lima: CEP de la Biblioteca Nacional (España), 1996. p. 171–182.

BRETON, André. **Manifesto do Surrealismo**. Paris: 1924. Disponível em <http://www.culturabrasil.org/zip/breton.pdf> Acesso em 20 fev. 2018.

BRITO, M. DA S. **História do Modernismo Brasileiro I**: antecedentes da Semana de Arte Moderna. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1964.

CAMINHA, P. V. **A carta de pero vaz de caminha**. Rio de Janeiro: Ministério da Cultura - Fundação Biblioteca Nacional - Departamento Nacional do Livro, 1500.

CAMPOS, H. DE. **Morfologia do Macunaíma**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1973.

CANDIDO, Antonio. **Literatura e Sociedade**. Rio de Janeiro: Editora Ouro sobre Azul, 2006.

CARVALHO, Bernardo. A trama traiçoeira de Nove Noites: Entrevista a Flávio Moura. **Revista Trópico**. Disponível em: <<http://www.revistatropico.com.br/tropico/html/textos/1586,1.shl>>. Acesso em 15 jun. 2016 -

_____. **Nove Noites**. São Paulo: Companhia de Bolso, 2010.

CARVALHO, Ruy Duarte de. **A câmara, a escrita e a coisa dita**. Lisboa: Cotovia, 2008.

_____. **Actas de Maianga**, Lisboa: Edições Cotovia, 2003.

_____. **As paisagens propícias**. Lisboa: Edições Cotovia, 2005.

_____. **A Terceira Metade**. Lisboa: Edições Cotovia, 2009.

_____. **Aviso à Navegação – olhar sucinto e preliminar sobre os pastores Kuvale**. Luanda: INALD, 1997.

_____. **Comentários sobre o filme: “Nelisita”**. Disponível em: <http://www.dailymotion.com/video/xf3kla_comentarios-sobre-o-filme-nelisita_school>.

_____. **Lavra**: antologia poética. Lisboa: Edições Cotovia, 2005.

_____. **Os Kuvale na História, nas Guerras e nas Crises**. Luanda: Edições Nzila, 2002.

_____. **Os papéis do inglês**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

_____. **Vou lá visitar pastores**: exploração epistolar de um percurso angolano em território Kuvale. Rio de Janeiro: Ed.Gryphus, 2000.

CASTRO, Eduardo Viveiros de. **A Identidade na era de sua reprodutibilidade técnica**. Entrevista por Pedro Peixoto Ferreira, Fábio Candotti, Francisco Caminati e Eduardo Duwe. In Revista Nada nº 11. Lisboa: Editora UR - Urbanidade Real lda. Maio de 2008.

CERTAU, Marcel de. **A escrita da história**. Rio de Janeiro: Editora Forense Universitária, 1982.

CHATELAIN, Héli. **Contos populares de Angola**. Lisboa: Agência Geral do Ultramar, 1964.

CHAVES, Rita. **Angola e Moçambique**: experiência colonial e territórios literários. São Paulo: Ateliê Editorial, 2005.

_____. **Vou lá visitar pastores” – Literatura, antropologia e identidade(s)**. Disponível em: <<http://cartamaior.com.br/?Editoria/Midia/-Vou-la-visitar-pastores-literatura-antropologia-e-identidade-s-/12/11514>> . Acesso em 23 mar. 2016.

CLIFFORD, James. **A Experiência Etnográfica**: Antropologia e Literatura no século XX. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2008.

CONRAD, Joseph. O Regresso. In: **Histórias Inquietas**. Lisboa: Assírio & Alvin, 2010. Trad. Carlos Leite.

_____. **O Coração das Trevas**. São Paulo: Editora Iluminuras, 2002.

CORREA, Mariza. Paixão etnológica: cartas do guru da etnologia brasileira. **Jornal Folha de São Paulo**, 12 maio 2001. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/resenha/rs1205200103.htm>.

COSTA LIMA, Luiz. **O redemunho do horror**: nas margens do ocidente. São Paulo: Perspectiva, 2011.

COUTINHO, Afrânio. **Caminhos do pensamento crítico**. Rio de Janeiro: Pallas Editora, 1980. 2 v.

COUTO, Mia. **...e fazer do nosso sonho uma casa**. Palestra em homenagem a Jorge Amado. São Paulo, 2008. Disponível em <http://www.academia.org.br/noticias/e-fazer-do-nosso-sonho-uma-casa> Acesso em 20 fev. 2018.

CUNHA, Manuela Carneiro. **Os mortos e os outros**. São Paulo: Editora Hucitec, 1978.

_____. **Imagens de índios do Brasil**: o século XVI. **Estudos Avançados**, v. 4, p. 91–110, 1990.

_____. **Etnicidade**: da cultura residual mas irreduzível IN Cultura com aspas e outros ensaios. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

DELEUZE, Gilles. **El Poder**: Curso sobre Foucault. Tomo II. Traducción y notas: Pablo Ires & Sebastian Puente. 1. ed. Buenos Aires: Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Cactus, 2014.

_____. **Mil Platôs**. São Paulo: Editora 34, 2011. v.4.

DELEUZE, Gilles; PARNET, Claire. **Diálogos**. São Paulo: Editora Escuta, 2013.

DETENNE, Marcel. **Comparar o incomparável**. Tradução: Ivo Storniolo. Aparecida, SP: Editora Ideias & Letras, 2004.

DOMINGUES, Joelza Ester. Índios brasileiros retratados por um holandês. In: **Ensinar História**. Disponível em: <http://www.ensinarhistoriajoelza.com.br/indios-brasileiros-retratados-por-um-holandes/> Acesso em: 20 fev. 2018.

DOTY, W. G.; HYNES, W. J. Introducing the fascinating and perplexing trickster figure. In: HYNES, W. J. (Ed.). **Mythical Trickster Figures**: contours, contexts, criticism. Alabama: The University of Alabama Press, 1997.

DUARTE, R. **Nelisita** : argumento do filme. Luanda: União dos Escritores Angolanos, 1985.

ECO, Umberto. **A Estrutura Ausente**. 1. ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 1987.

ELIADE, Mircea. **Mito e Realidade**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1972.

ESTERMANN, Carlos. **Cinquenta Contos Bantos do Sudoeste de Angola**. 1. ed. Luanda: Instituto de Investigação Científica de Angola, 1971.

- FAUSTO, Carlos. **Os índios antes do Brasil**. Rio de Janeiro: Editora Jorge Zahar, 2000.
- FERREIRA, José da Silva Maia. *Espondaneidades de Minh'alma*. Lisboa: Imprensa Nacional, 2002.
- FOÉ, N. Afrique en dialogue, Afrique en auto-questionnement: universalisme ou provincialisme? "Compromis d'Atlanta" ou initiative historique? **Educar em Revista scielo**, 2013.
- FOUCAULT, M. **As palavras e as coisas**. 8. ed. São Paulo: Livraria Martins Fontes Editora Ltda, 2000.
- FRANCO, A. A. DE M. **O índio brasileiro e a Revolução Francesa**: as origens brasileiras da teoria da bondade natural. 3^o edição ed. Rio de Janeiro: Topbooks Editora e Distribuidora de Livros LTDA, 2000.
- FREYRE, Gilberto. **Casa Grande & Senzala**. São Paulo: Global Editora, 2004.
- GALVÃO, Henrique. **Em terra de pretos**: (Crônicas d'Angola). Lisboa: Edição do Autor, 1929.
- GEERTZ, Clifford. **Interpretação das culturas**. Rio de Janeiro: Editora Guanabara Koogan, 1989.
- _____. **Obras e vidas**: o antropólogo como autor. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2009.
- GIOVETH, Filomeno; SANTOS, Seomara (Org.). **Nuvem Passageira**. Luanda: União dos Escritores Angolanos, 2005.
- GRAÇA, Antônio Paulo. **Uma poética do genocídio**. Rio de Janeiro: Topbooks Editora e Distribuidora de Livros, 1998.
- GREIMAS, A. J. Elementos para uma teoria da interpretação da narrativa mítica. In: **Análise Estrutural da Narrativa**. 7 ed. Petropolis, RJ: Editora Vozes, 2011. p. 300.
- HALL, Stuart. **Representation**: Cultural Representation and Signifying Practices. 1. ed. London: Sage Publications & Open University, 2003.
- HAMILTON, Russell. A Literatura dos PALOP e a Teoria Pós-colonial. **Via Atlântica**, Revista da Área de Estudos Comparados e Literaturas de Língua Portuguesa. São Paulo: USP, 1999.
- HEINTZE, Beatrix. Representações Visuais como Fontes Históricas e Etnográficas sobre Angola. In: SEMINÁRIO INTERNACIONAL SOBRE A HISTÓRIA DE ANGOLA, 2., 2000, Lisboa. **Construindo o passado angolano: as fontes e a sua interpretação**. 1 ed. Lisboa: Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, 2000. p. 860.
- HELENA, Lúcia. **Modernismo Brasileiro e Vanguarda**. São Paulo: Editora Ática S.A., 1989.

HORTA, José da Silva (1991). A representação do Africano na literatura de viagens, do Senegal à Serra Leoa (1453-1508). **Mare Liberum**, n. 2, jun. p. 209- 338, 1991.

HUGO, Victor. **Discourse sur le Afrique**, par Victor Hugo. Disponível em <http://dormirajamais.org/hugo/> acesso em 20/02/2018.

INSTITUTO SÓCIOAMBIENTAL, I. **Taurepang**. Disponível em: <https://pib.socioambiental.org/pt/povo/taurepang>. Acesso em: 22 fev. 2018.

ISER, Wolfgang. **O fictício e o imaginário**: perspectivas de uma antropologia literária. Rio de Janeiro: EDUERJ, 2013.

IWAI, Marcia. **Os papéis do inglês, de Ruy Duarte de Carvalho, e a desconstrução do romance de aventura**. Aurora (PUCSP. Online) , v. 6, p. 36-49, 2009.

JAMESON, Fredric. **Pós-modernismo**: a lógica cultural do capitalismo tardio. Tradução de Maria Elisa Cevalco. São Paulo: Atica, 1996.

JOHNSON, Randall. **Literatura e cinema**: Macunaíma, do modernismo na literatura ao cinema novo. [S.l.] T.A. Queiroz, 1982.

JUNIOR, Araripe. **Teoria, Crítica e História literária**. Org. Alfredo Bosi. São Paulo: editora da Universidade de São Paulo, 1978

KANDJIMBO, Luis. Por que Nga Muturi não é um clássico da literatura angolana. **Mutamba**, suplemento cultural do Novo Jornal, Luanda, n. 387, 03 jul. 2015). Disponível em: http://angodebates.blogspot.com.br/2015/07/opinio-por-que-razao-nga-muturi-nao-e_4.html. Acesso em 02 jul. 2016

KLINGER, Diana Irene. **Escritas de si, escritas do outro**: o retorno do autor e a virada etnográfica. Rio de Janeiro: Editora 7 letras, 2007.

LEIRIS, Michel. **A África Fantasma**. São Paulo: Cosac & Naify, 2007.

LEITE, Ana Mafalda. **Oralidades & Escritas nas literaturas africanas**. Lisboa: Edições Colibri, 1998.

LEVI-STRAUSS, Claude. A estrutura e a forma: reflexões sobre uma obra de Vladimir Propp. In: **Morfologia do Conto Maravilhoso**. [S.l.] Editora Copymarket; Forense Universitária, 2001. p. 113–128.

_____. Como morrem os mitos. In: **Antropologia estrutural II**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1993a.

_____. A gesta de Asdiwal. In: **Antropologia Estrutural II**. Rio de Janeiro: Edições Tempo Brasileiro, 1993b. p. 152–205.

_____. Quatro mitos Winnebago. In: **Antropologia Estrutural II**. Rio de Janeiro: Edições Tempo Brasileiro, 1993c. p. 206–218.

_____. A eficácia simbólica. In: **Antropologia Estrutural**. São Paulo: Cosac Naify, 2008a. p. 201–220.

_____. O feiticeiro e sua magia. In: **Antropologia Estrutural**. São Paulo: Cosac Naify, 2008b. p. 181–200.

_____. Estrutura dos mitos. In: **Antropologia Estrutural**. São Paulo: Cosac Naify, 2008c. p. 221–248.

LÉVINAS, Emmanuel. **Alterity and Transcendence**. Translated Michael B. Smith. London: The Athlone Press, 1999.

LEVI-STRAUSS, C.; ERIBON, D. **De perto e de longe**. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1990.

LIMA, Maria Helena de F. **Nação Ovambo**. 1. ed. Lisboa: Editorial Aster, 1977.

LOPEZ, Telê Porto Ancona. Introdução da coordenadora. Nos caminhos do texto. In: **Macunaíma**: O herói sem nenhum caráter - edição crítica. Coordenação Telê Porto Ancona Lopez. 2. ed. Madrid: CEP de la Biblioteca Nacional (Espanha), 1996. p. xxiii–lxiii.

MAGALHÃES, Gonçalves de. **Ensaio sobre a literatura do Brasil**. In Revista Nitheroy. Paris. 1836.

MALINOWSKI, Bronislaw. **Um diário no sentido estrito do termo**. Rio de Janeiro; São Paulo: Editora Record, 1997.

MARINETTI, Filippo Tommaso. **Manifesto Futurista**. Publicado em 20 de fevereiro de 1909 no jornal francês *Le Figaro*. Disponível em: <<http://www.espiral.fau.usp.br/arquivos-artecultura-20/1909-Marinetti-manifestofuturista.pdf>>. Acesso em 20 fev. 2018.

MARTIN, R. P. Apresentação. In: **Odisseia**. 1ª edição ed. São Paulo: Cosac Naify, 2014. p. 640.

MCKEON, Michael. **Theory of the novel**: a historical approach. Baltimore: John Hopkins Editions, 2000.

MEDEIROS, Sérgio (Org.) . **Makunaíma e Jurupari**: Cosmogonias Ameríndias. 1. ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 2002.

MEDINA, João. Gilberto Freyre contestado: o lusotropicalismo criticado nas colônias portuguesas como alibi colonial do salazarismo. **Revista USP**, v. n.45, p. 48–61, 2000.

MELO, A. C. Relendo Freyre contra Freyre: apropriações contra-hegemônicas do hibridismo no Atlântico Sul. **Via Atlantica**, v. 25, p. 83–101, 2014.

METZ, Christian. **A significação no cinema**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1977.

MONTAIGNE, Michel de. **Os ensaios**. São Paulo: Penguin Companhia - Companhia das Letras, 2010.

MONTEIRO, Ramiro L. **Os Ambós de Angola antes da independência**. 1. ed. Lisboa: Instituto Superior de Ciências Sociais e Políticas, 1994.

MONTESQUIEU. Da escravidão dos negros. In: _____. **O espírito das leis**. São Paulo: Martins Fontes Editora, 2001.

MORAES, Anita. Notas sobre a noção de “fronteira” de Boaventura de Sousa Santos e a trilogia Os filhos de Próspero, de Ruy Duarte de Carvalho. **Revista Brasileira de Literatura Comparada**, v. 24, p.51-55, 2014.

MOSER, Gerald M. **A Konkhava de Feti**. **World Literature Today**, v. 56, n. 3, p. 558–559, 1982.

MOURÃO, Fernando Augusto A. **A sociedade angolana através da literatura**. São Paulo: Ática, 1978.

NEGRI, Antonio; HARDT, Michael. **Império**. Rio de Janeiro: Record, 2001.

NUNES, Manuel José Matos. Nga Muturi, uma novela da “nação crioula”?. **Revista Forma Breve**, p.179-186, 2013.

OLIVA, Anderson Ribeiro. **Lições sobre a África** : diálogos entre as representações dos africanos no imaginário Ocidental e o ensino da história da África no Mundo Atlântico (1990-2005). [Brasília]: Universidade de Brasília, 2007. 404 f.

OLIVEIRA, Bruno Gomes de. Leonel Cosme e Henrique Abranches - que lugar na literatura angolana?. In: CONGRESSO INTERNACIONAL DE LITERATURAS AFRICANAS DE LÍNGUA PORTUGUESA, 2006, Lisboa. **Estudos de Literaturas Africanas**: cinco povos, cinco nações. Lisboa: Novo Imbondeiro Editores, 2006. p.132-137

PADILHA, Laura C. **Entre voz e letra**: o lugar da ancestralidade na ficção angolana do século XX. Rio de Janeiro: Eduff, 1995.

PECORA, Alcir. Segredos e distorções. **Jornal Folha de São Paulo**, 08 mar. 2003. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/resenha/rs0803200312.htm>>

PELTON, Robert. D. West African Tricksters: Web of purpose, dance of delight. In: HYNES, W. J. (Ed.). **Mythical Trickster Figures**: contours, contexts, criticism. Alabama: The University of Alabama Press, 1997.

PIÇARRA, Maria do Carmo. **Angola**: o cinema da independência. Lisboa: Guerra e Paz, 2015.

PINASSI, Maria Orlanda. Romantismo pelo Averso. In: **Três devotos, uma fé, nenhum milagre**. São Paulo: Editora Unesp, 1998.

PINTO, Alberto Oliveira. **História de Angola**. 2. ed. Lisboa: Mercado de Letras, 2015.

_____. Henrique Galvão Em Terra de Pretos e em conflito com os brancos da Agência Geral das Colónias. **Revistas Rascunhos Gerais**, p.123-144. 2010.

PINTO, João Alberto da Costa. Gilberto Freyre e o Lusotropicalismo como ideologia do Colonialismo português (1951–1974). **Revista UFG**, ano 11, p. 145–160, 2009.

PROENÇA, Manuel Cavalcanti. **Roteiro de Macunaíma**. 3. ed. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1974.

_____. Transforma-se o amador na coisa amada. In: ALENCAR, José de. **Romances ilustrados de José de Alencar**. 6. ed. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editôra, 1967.

PROPP, Vladimir I. **Morfologia do Conto Maravilhoso**. 1. ed. [S.l.]: Editora Copymarket; Forense Universitária, 2001.

RADIN, P. **The Trickster: A Study in American Indian Mythology**. New York: Philosophical Library, Inc, 1956.

ROSSET, Clément. **O real e seu duplo: ensaio sobre a ilusão**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008.

SÁ, Lúcia. **Literaturas da Floresta: textos amazônicos e cultura latino-americana**. Rio de Janeiro: Eduerj, 2012.

SAID, Edward. **Orientalismo: Representações ocidentais do Oriente**. trad. Pedro Serra. Lisboa: Edições Cotovia Lda, 2004.

_____. **Cultura e Imperialismo**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

SANTIAGO, Silviano. **A trajetória de um livro**. In: Macunaíma: O herói sem nenhum caráter - edição crítica. Coordenação Telê Porto Ancona Lopez. Madrid; Paris; México; Buenos Aires; São Paulo; Rio de Janeiro; Lima: CEP de la Biblioteca Nacional (España), 1996. p. 182–194.

SANTOS, Boaventura de Sousa. **A Gramática do Tempo**. São Paulo: Cortez Editora, 2006.

SANTOS, Eduardo. **Estudos, Ensaios e Documentos: Estudos sobre a etnologia do ultramar português**. Lisboa: Junta das Investigações do Ultramar, 1960. v.2.

SCHWARTZ, Jorge. **Vanguardas latino-americanas: polemicas, manifestos e textos críticos**. São Paulo: Edusp. Iluminuras FAPESP. 1995

SHAKESPEARE, William. **A Tempestade**. São Paulo: LP&M, 2002.

SILVA, Alberto da Costa. **Um rio chamado Atlântico: A África no Brasil e o Brasil na África**. Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira ; Ed. UFRJ, 2003.

SOUZA, Gilda de Mello e. **O Tupi e o Alaúde: uma interpretação de Macunaíma**. 2º edição ed. São Paulo: Editora 34, 2003.

STADEN, Hans. **Duas Viagens ao Brasil**. São Paulo: L&PM, 2008.

TELLES, Gilberto Mendonça. **Vanguarda europeia e modernismo brasileiro**: apresentação crítica dos principais manifestos, prefácios e conferências vanguardistas, de 1857 até hoje. Petrópolis: Editora Vozes, 1973.

THEVET, André. Como os Americanos Fazem Fogo. de Sua Crença no Dilúvio. das Ferramentas Que Usam. In. **AS SINGULARIDADES da França Antártica**. Belo Horizonte: Itatiaia Editora, 1978.

TRONI, Alfredo. **Nga Muturi**. Lisboa: Edições 70, 1991.

TEZZA, Cristóvão. **Entre a prosa e a poesia**: Bakhtin e o formalismo russo. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 2003.

TODOROV, Tzvetan. **A Conquista da América**: A Questão do Outro. Trad. Beatriz Perrone Moisés. São Paulo: Livraria Martins Fontes Editora Ltda, 1999.

TODOROV, Tzvetan. **As Estruturas Narrativas**. 5ªed. São Paulo: Editora Perspectiva, 2008.

TRIGO, Salvato. **Ensaio de Literatura Comparada Afro-luso-brasileira**. Lisboa: Editora Vega, 1986.

VÁRIOS. **Poesia Ameríndia do Brasil**. Poesia Sempre, número 37. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional, 2013.

VELOSO, Caetano. **Verdade Tropical**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

VELOSO, Mariza e MADEIRA, Angélica. **Leituras Brasileiras**: itinerários no pensamento social e na literatura. São Paulo: Paz e Terra, 2000.

VENÂNCIO, José Carlos. **Uma perspectiva etnológica da literatura angolana**. Lisboa: Ulmeiro, 1993.

_____. **Literatura e poder na África Lusófona**. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1992.

XAVIER, Ismail. **Alegorias do subdesenvolvimento**: Cinema Novo, Tropicalismo e Cinema Marginal. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

YAKULEINGE, Gaudêncio Félix. **Uma teologia cristã desde os ritos ovakwanyama**. Lisboa: Paulus Editora, 2012.

FILMOGRAFIA

ANDRADE, J. P. DE. **Macunaíma**: O herói sem nenhum caráter. Brasil, 1969. 108 min. 35mm.

DUARTE, R. **Uma festa para viver**. 35 min. 1975. Disponível em <<https://vimeo.com/157407906>>

_____. **Nelisita: narrativas Nyaneka**. 64min, 1982, 16mm
Disponível em: <<https://vimeo.com/154832740>>

_____. **Presente Angolano, Tempo Mumuila: Ekwenge, festa dos rapazes**. 1979, 25 min, 16mm. Disponível em <<https://vimeo.com/155744346>>

_____. **Presente Angolano, Tempo Mumuila: O Kimbanda Kambia**, Angola, 1979b. 41 min, 16mm. Disponível em: <<https://vimeo.com/160074405>>

_____. **Presente Angolano, Tempo Mumuila: Makumukas**. Angola, 1979a. 27 min, 16mm. Disponível em: <<https://vimeo.com/156526564>>

_____. **Presente Angolano, Tempo Mumuila: Ofícios**. 1979, 29 min. 16mm.
Disponível em: <<https://vimeo.com/154077837>>

_____. **Presente Angolano, Tempo Mumuila: Ondyelwa, Festa do Boi Sagrado**. Angola, 1979c, 42 min, 16mm. Disponível em: <<https://vimeo.com/161777666>>

_____. **Presente Angolano, Tempo Mumuila: Pedra Sozinha Não Sustém Panela**. 1979d, 36 min, 16mm. Disponível em: <<https://vimeo.com/160867328>>

ANEXO A - Cartazes dos filmes

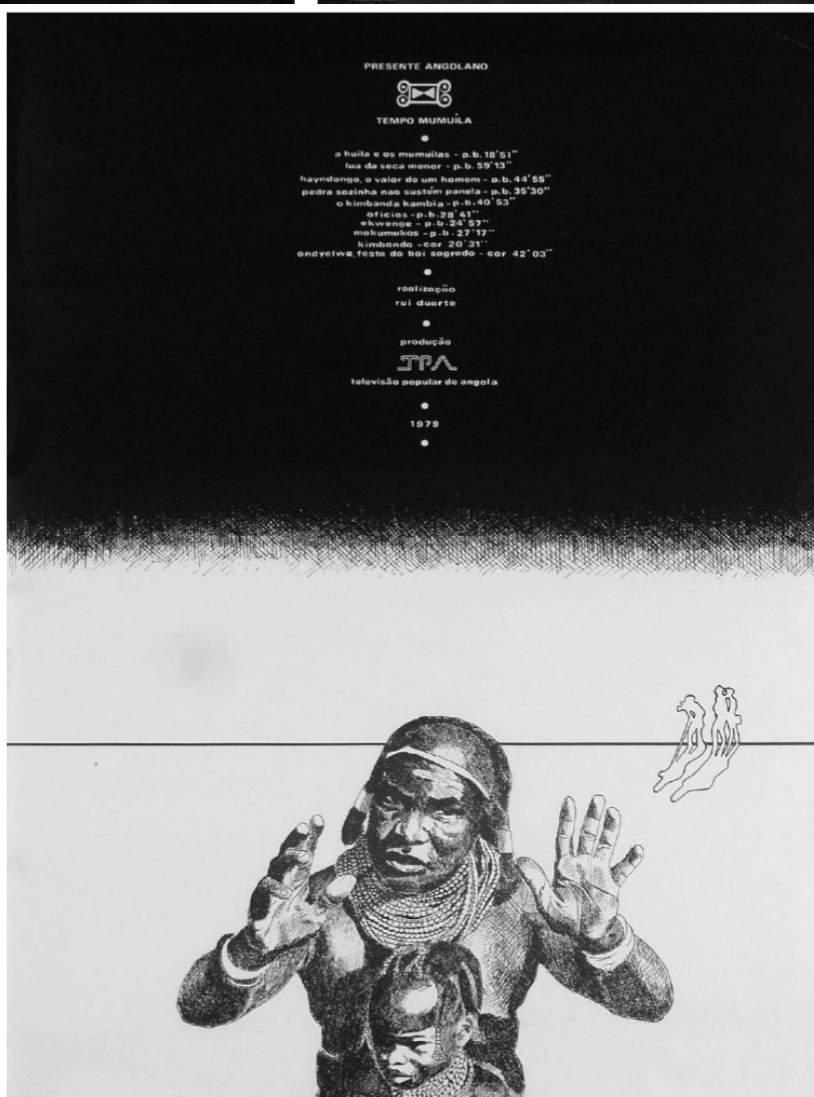
MACUNAIMA



NELISITA: NARRATIVAS NYANEKA



PRESENTE ANGOLANO, TEMPO MUMUÍLA: FRENTE E VERSO



POEMA FAC-SIMILE: O SOL, O SUL, O SAL

O SOL, O SUL, O SAL
AS MÃOS DE ALGUÉM AO SOL
O SAL DO SUL AO SOL
O SOL EM MÃOS DE SUL
E MÃOS DE SAL AO SOL.
O SAL DO SUL EM MÃOS DE SOL DO SUL
E MÃOS ~~DE SAL~~ DE SUL AO SOL;
SOL DE SAL AO SUL
O SOL AO SUL
O SAL AO SUL
O SUL, AMOR, O SOL
MÃOS DE SUL SEM SOL NEM SAL.
PROGRAMA PIRA AMANHA:
NO SOL, AO SOL, ENFIM
UMA MÃO CHEIA DE SAL.

20/3/11

ANEXO B - Entrevista com Bernardo Carvalho

AUTORIA, IDENTIDADE E ALTERIDADE

Entrevista com Bernardo Carvalho⁹²

Resumo: Nesta entrevista com Bernardo Carvalho, discutimos algumas questões recorrentes na sua literatura, quais sejam a relação com o outro e a sua representação, as possibilidades da linguagem literária e os conflitos culturais.

Palavras-chave: Bernardo Carvalho, alteridade, ideia de literatura.

Autor de uma obra complexa e original, Bernardo Carvalho tem um papel de destaque na literatura brasileira contemporânea, tendo publicado obras que estimulam a reflexão sobre a criação literária, os conflitos culturais, as possibilidades e os limites da linguagem. De *Aberração* (1993) a *Simpatia pelo demônio* (2016), passando pelos incontornáveis *Nove noites* (2002) e *Mongólia* (2003) há um fio que parece ligar os contos e romances que o autor foi publicando, a saber, a indagação acerca do humano, que põe a nu, por um lado, o seu carácter autodestrutivo, pelo outro, a inextricabilidade das noções de identidade e de alteridade – problemática que se reflete, naturalmente, na sua ideia de literatura. No passado 26 de março, em Lisboa, tivemos a oportunidade de conversar com o autor sobre estas e outras questões, tendo, como resultado, as páginas que se seguem.

C.: Em entrevista para Beatriz Resendeⁱ você disse que *O sol se põe em São Paulo* foi pensado para ser uma reação à recepção de *Nove Noites* e *Mongólia*, “ao se dar conta que o efeito de realidade era o que havia interessado a muitos leitores”, reduzindo o romance a um relato da realidade, como se a invenção, criação e imaginação fossem menos importantes. Qual é, afinal, o papel do leitor, e até que ponto os espaços vazios a serem preenchidos na sua obra são intencionais?

B.: Acho que a obra responde melhor que o autor. É uma obra cheia de lacunas e que pressupõe uma participação ativa do leitor. Na verdade, há um respeito pelo leitor como coautor da obra que é muito maior do que se eu estivesse atendendo a uma suposta demanda prévia do leitor.

⁹² Entrevista realizada por Christian Fischgold e Sonia Micelli.

Também acho que tem um encanto pelo fracasso, que vem da minha formação, que passa muito pela leitura da literatura moderna do século XX, pelo projeto da modernidade... Embora eu não goste especialmente dos surrealistas, acho que está muito presente no projeto surrealista, também no Michel Leiris, essa ideia de fazer uma obra cujo resultado estará sempre aquém do projeto da obra. Isso já aparecia nos simbolistas, no Mallarmé. A obra é irrealizável, o que se realiza é uma alusão possível à obra, e há uma beleza nisso, que é quase religiosa (Santo Agostinho escreveu, nas suas *Confissões*, que a verdade da comunicação com Deus passa pela recusa das convenções que garantem a própria comunicação, a começar pela linguagem). O que você faz, então, para ser verdadeiro, precisa estar sempre além das convenções e aquém dos ideais que essas convenções estabelecem, e por isso é sempre uma forma de fracasso, é sempre falhado, porque é uma coisa que não se realiza nunca, quer dizer, é um projeto que alude ao inatingível. E as lacunas estão aí, justamente, porque esse projeto não pode se realizar sem a participação do outro, que é sempre uma projeção ou uma ausência. Em contrapartida, o que vem agora junto com a hegemonia do mercado é a ideia de um leitor-cliente, é uma obra que obedece a certas convenções como condição de realização de um ideal, é um novo academicismo; é um modelo que obedece a certas normas absolutas para a satisfação do leitor e a realização da obra. Isso passou a ser critério absoluto de julgamento da prosa de ficção. O estilo que melhor atende a uma literatura mais massificada é aquele em que o leitor precisa fazer menos esforço de reflexão e participação, o que torna mais natural a leitura e permite ao leitor entrar no livro de uma forma mais transparente e imperceptível, porque o que está escrito ali corresponde a uma mimese psicológica da realidade que ele conhece – e, como cliente, o leitor não pode ser contrariado. A lacuna corresponde, ao contrário, a uma falha nessa representação, a uma ideia de projeto que se realiza ao fracassar, ao pôr a convenção em questão, invocando o leitor. O fracasso está embutido na própria origem desse projeto.

S.: Em *Simpatia pelo demônio* há uma frase que me chamou a atenção: “a intenção do texto literário não tem nada a ver com a nossa experiência”. A intenção e a experiência são de quem escreve ou de quem lê? Li isto como a ideia de que, seja qual for a intenção do escritor, se ela existir, a tendência que muitos leitores têm é para preencher o texto de acordo com a sua experiência. Aí lembrei-me da epígrafe de *O sol se põe em São Paulo*, de Valéry, e pareceu-me que os estranhos discursos, dirigidos para alguém que não está lá e procedentes de alguém que não se sabe bem quem é, poderiam ser uma boa metáfora para o discurso da literatura, em que o autor que se torna outrem e também está a falar para alguém que, ao ler o livro, vive

uma experiência que não é a dele. A ideia é que a literatura seja uma experiência de estranhamento, mais do que de reconhecimento.

B.: Algum resquício de reconhecimento você tem que ter, porque senão não consegue se relacionar com aquilo. O problema é que um dos lugares-comuns desse modelo de literatura de reconhecimento é a empatia, uma coisa básica da psicologia, é você só gostar do que lhe desperta afinidade. Hoje mesmo (26.03.2017) havia na *Folha de São Paulo* a entrevista do cientista cognitivo americano Paul Bloom, dizendo que a empatia provoca as piores coisas no mundo, porque, dentre as relações que você pode estabelecer com o outro, ela é a mais imediata e a menos reflexiva. O que me interessa como leitor é uma literatura que produza uma relação mediada e de reflexão com o mundo, e o que acontece hoje, cada vez mais, é uma literatura que tende a solapar a possibilidade de uma relação reflexiva com o mundo, dando ao leitor esse bônus de que o leitor não pode ser questionado, não pode ser posto à prova. Não sei mais o que a frase do *Simpatia pelo demônio* quer dizer, mas a frase do Valéry é a definição do que é poesia. Acho que tem uma correspondência.

Ao mesmo tempo, fico um pouco constrangido quando falo das coisas que escrevo, porque parece que tenho domínio absoluto sobre tudo, que tudo foi pensado e programado. Não foi. Inclusive essa frase é como outras que na realidade não entendo e que de repente me vêm à cabeça. Se tem uma coisa que é essencial nesse livro, ela está justamente nesses pontos que para mim são incompreensíveis, que têm algum sentido, funcionam de algum jeito ali, mas é um sentido ambíguo, que permite várias leituras. Quando a escrevi, talvez eu soubesse o que essa frase queria dizer. Hoje não sei mais e é interessante que eu tenha perdido o controle sobre o sentido.

C.: Os autores que participaram do romantismo e do modernismo brasileiro estiveram no centro de acalorados debates acerca da construção de uma “identidade nacional”. Com o declínio das grandes narrativas nacionais, a literatura passa em parte a evocar não mais a unidade nacional, mas as pluralidade de identidades. Como você encara essa questão das “identidades” – no plural -, e qual a importância do fazer literário nos dias atuais?

B.: Uma coisa essencial aos meus livros é o incômodo com a ideia de identidade, que é vista como um artifício ou uma muleta. É claro que é mais confortável acreditar numa identidade e seria impossível viver em grupo, viver em sociedade, sem identidade. Não há organização social nem luta possível sem identidade. O problema é que, a meu ver, o escritor está ligado à busca de uma verdade do texto (não necessariamente o que narra ou representa o texto, mas

como ele narra e representa) que não tem nada a ver com identidade enquanto instrumento de organização social. Cientistas cognitivos recentemente chegaram à conclusão de que a razão, por exemplo, não te leva necessariamente à verdade, a razão é um instrumento que só o homem desenvolveu, entre todos os animais, para poder trabalhar em grupo, em sociedade. É um instrumento de persuasão, sem o qual é impossível você argumentar e convencer o outro. Mas você não convence o outro apenas de uma verdade, pode ser uma mentira absurda também, um negócio totalmente descabido. O importante da razão é que ela é uma espécie de cimento social que permite que nós trabalhemos em grupo, que um convença o outro a trabalhar junto. Eu penso que o escritor, até pela possibilidade e pela definição de um trabalho que é solitário, dissociado, se ele radicalizar esse trabalho, vai necessariamente pôr em questão esses instrumentos de funcionamento social e que podem ser simples muletas, ou podem ajudar no caminho das ciências e nas organizações de grupos sociais, e que são fundamentais nas lutas pelos direitos civis, mas também podem te afastar radicalmente da verdade. A literatura tem o poder inverso, se você radicalizar esse projeto, de provocar dissenso, de desestabilizar os consensos. Ela não tem que ser edificante, não está aí pra criar o bem; ela está aí para, justamente, quebrar esse negócio da reprodução e do reconhecimento, para alargar o mundo e a compreensão do mundo, pela diferença, pelo desvio. Então, se ela tem uma função, a função é contrária a essas ideias de empatia, de identificação, de criação de identidade, essa coisa de representatividade, tão central aos estudos culturais. Nesse sentido, eu não consigo entender como é que se pode atrelar a literatura necessariamente a um projeto de identidade nacional, uma vez que esse projeto pressupõe um consenso e um artifício. É claro que um país no qual todos os grupos sociais, incluindo aí as minorias, estão representados na literatura, é um país mais justo e mais democrático. Visibilidade gera transformação. Mas eu também vejo uma impostura em subjugar a literatura à representação das identidades, achando que assim vai resolver o racismo e as desigualdades sociais. Se você fizer uma análise sociológica e constatar que os negros não estão representados na literatura de um país de população negra como o Brasil, vai ver que essa não-representação diz muito sobre o racismo e as desigualdades sociais, a começar pela educação. Por outro lado, clamar pela representação dos negros nessa literatura, sem combater a causa dessa falta, não faz essa literatura ser melhor ou pior, nem resolve o problema da desigualdade e do racismo. A literatura está num lugar mais reflexivo e mais mediado do que a representação direta da democracia representativa. Penso que, se você subjugar os critérios de avaliação da literatura à representação imediata, quantitativa, que ela faz dos grupos sociais, vai perder um aspecto

que para mim é fundamental, do ponto de vista político inclusive, que é essa questão do dissenso, de quebrar os consensos e as identidades.

S.: Quase todos os seus livros tem alguma ligação com o visual, inclusive há muitas personagens que são fotógrafas. Tem um ensaio da Natália Brizuelaⁱⁱ, em que ela fala da forma como literatura pode ser pensada a partir, ou como ela diz no título, depois da fotografia e ela se refere justamente a *Nove Noites*, sugerindo que a predominância discursiva fotográfica na literatura contemporânea não serve ao seu caráter documental, mas sim à opacidade que lhe é própria, ao que ela esconde muito mais do que revela. É neste sentido que ela entende uma declaração tua, em que dizias que a literatura era uma afirmação de verdades, então não seria uma verdade revelada, no sentido até religioso do termo, poderíamos dizer, porque a revelação, em muitos casos não acontece. Penso, por exemplo, em *Mongólia*, em que a ideia de revelação tem uma dupla valência, podemos pensar na revelação das fotografias do Desajustado, que não acontece, porque não chegam sequer a ser tiradas, mas também na revelação do Antibuda... Podemos pensar num conceito de verdade, como verdade não revelada, como a fotografia não revelada, ou que, apesar de revelada, mantém a sua opacidade.

B.: Isso tem tudo a ver, inclusive no *Nove Noites*, que tem aquela foto de grupo, em que a personagem principal está ausente, e essa ideia de falta, de não aparecer, é fundamental nesse retrato onde estão todas as pessoas com quem o ausente tinha contato mais íntimo no Rio de Janeiro. Ou seja, é um retrato do ausente, à revelia. Tem um projeto incrível de uma fotógrafa americana chamada Taryn Simon, em que há uma série de fotografias de pessoas que foram condenadas por crimes que não cometeram e cuja condenação foi baseada no reconhecimento de fotografias. As vítimas “reconheceram” os supostos criminosos pelas imagens e esses inocentes foram condenados e passaram anos presos, vinte anos às vezes, até aparecer o teste de DNA e ficar provado que tinham sido condenados por engano, por causa da imagem fotográfica usada como prova imediata da verdade. A ideia da fotógrafa é que toda imagem precisa de mediação. Numa exposição dela que vi em Berlim, as séries de imagens vinham acompanhadas de textos explicativos muito complexos e intrincados. Era o contrário da ideia de que a fotografia fala por si, o contrário de uma relação imediata com a imagem, sem nenhum interposto reflexivo. Nas fotos dela, o texto pode ser até mais importante que a foto: é pelo texto que a imagem se revela. Ou seja, a fotografia em si não apenas não revela como confunde e pode ser letal, dependendo do uso que se fizer dela. No trabalho dessa fotógrafa,

há essa ideia da ambiguidade, do paradoxo da fotografia como opacidade, como desaparecimento, como não-reconhecimento.

S.: É, de fato, notável a quantidade de personagens fotógrafas na tua obra...

B.: Tenho uma obsessão pela imagem e pela ideia dessa imagem não como simples revelação, mas como espécie de elemento bruto, em que tudo está embutido, mas onde tudo está por dizer. Ausência e presença ao mesmo tempo. O que me atrai no documento é aquela dimensão secundária, muitas vezes irrelevante à primeira vista, que escapa à intenção do fotógrafo e que o Roland Barthes destaca no *Câmara Clara* (1980). Toda fotografia tem um traço documental, um traço do real, que revela a despeito do que ela pretendia revelar ou esconder. É o que faz a riqueza da imagem fotográfica. Tem a ver com um dos efeitos básicos da fotografia, que é congelar a imagem de uma pessoa que desapareceu, a fotografia como representação da morte em vida. Na foto de grupo do *Nove Noites*, não apenas o Buell Quain, mas os outros, que estavam presentes e vivos no momento do retrato, agora também são ausências, também estão mortos, é um mundo fantasmagórico. Ao contrário da ideia de que ela tem algo imediato a dizer, eu acho que toda fotografia tem uma narrativa embutida, escondida, e um lado romanesco também, isso é essencial à fotografia

C.: Em seus livros, as marcações e os contatos com a alteridade são constantes, seja a alteridade indígena, mongol, japonesa, russa. Encaro como uma forma de concretizar questões problemáticas existenciais e não tanto como uma preocupação de natureza cultural e identitária, estritamente antropológica. Pensando na ideia de Viveiros de Castroⁱⁱⁱ, segundo a qual a imagem pertence sempre a quem a recebe, ou seja, o outro, pode ser pertinente lembrar que a maioria dos personagens de seus romances não são identificados pelo nome, que, em vários casos desconhecemos, mas sim por alcunhas que outros lhes atribuíram. Podemos ver isso como uma forma de negar a possibilidade de qualquer projeto identitário? Ou seja, a literatura como campo de construção de alteridade, até o próprio se tornar outrem...

B.: A relação com o outro que mais me interessa tem menos a ver com empatia do que com fricção. A literatura contemporânea desenvolveu uma relação de boas intenções como o outro, reduzido a vítima, que me incomoda muito. Até na relação com os índios – que de fato sempre foram vítimas de uma sociedade violenta e espoliadora como a brasileira – me interessa mais o mal-entendido do que o bom entendimento do outro. Me interessa mais a fricção – um narrador que pode ser racista na sua relação com o outro, por exemplo – na qual esse embate esteja presente, um confronto com o real mais do que uma relação domesticada e

paternalista, resultado de uma representação justa e correta do ponto de vista moral, mas na qual o outro aparece como vítima. Dito assim, pode parecer que eu esteja no lugar do opressor, mas não é nada disso, inclusive na relação com o índio representada na parte mais patética e grotesca do *Nove Noites*, por exemplo, quando o narrador visita a aldeia e tem aquele delírio paranoico dele. Ele trata o índio como a um igual, ele teme o índio, mas se recusa a estabelecer uma relação paternalista, não dá nada para o índio, não acha que esteja num lugar diferente do índio, ele se comporta como se fosse irmão do índio e ainda assim não entende nada. Isso me interessa. Ele lida com o outro, com todos os mal-entendidos possíveis, mas como se estivessem...

S.: No mesmo nível...

B.: Sim, porque isso gera a possibilidade do conflito e do mal-entendido, que é material romanesco por excelência, desde o Quixote. É importante que eu vá para o Japão e não entenda nada. Cair no preconceito, cair no mal-entendido e a partir daí criar esse conflito e esse confronto que põe o ponto de vista subjetivo do narrador em questão e em perspectiva.

C.: Em *Nove Noites*, há uma verbalizada impossibilidade de comunicação, quando o narrador fala que o índio sabia exatamente o que ele estava falando, mas nenhum dos dois queria se entender, havia uma má vontade mútua nessa comunicação...

B.: Essa passagem é importante porque ele está lendo um livro e quer dizer para o índio o que é a literatura na sociedade dele... E é grotesco porque ao definir a literatura para o índio ele já percebe a fragilidade daquela definição. Tem um lugar estranho aí, porque o narrador emite uma definição que corresponde aos meus desejos de autor do que a literatura deve ser, ao que eu gostaria que a literatura fosse e, ao mesmo tempo, no contato com índio, isso fica totalmente fragilizado. A consciência do ridículo dessa definição está embutida no confronto. Então, esse discurso que ao mesmo tempo é peremptório, de um certo ponto de vista, porque exprime uma definição quase ortodoxa ou, sei lá, dogmática ou programática do que deve ser a literatura, vai sendo questionado pelo confronto com o outro. E isso acontece até nas coisas que são mais caras e mais preciosas para mim, para o autor. O livro põe em questão o tempo inteiro o lugar do emissor, do enunciador, do que seria a verdade ou a ideologia do autor. Mas enfim, isso era só uma digressão...

S.: Muitas vezes os narradores dos teus romances apropriam-se de histórias de outros, por meio da circulação de cartas, diários e todo tipo de papéis, algo que tem um pouco a ver com aquela ideia d'*O Sol*, de que ninguém pode contar a própria história, só conta a história dos

outros. Por quê? Por que não podemos contar a nossa história e como funciona esse mecanismo de apropriação de histórias?

B.: Tem a ver com a duplicação do eu e do outro, da ideia de que a literatura é um pouco isso, uma possibilidade de você criar um eu que vai ser sempre outro. A minha história está no outro também, sempre, porque o outro é projeção, porque o outro é subjetividade também. Não é um beco sem saída, porque a ideia é que mesmo a impossibilidade do conhecimento do outro na verdade permite que você faça literatura, não só que você imagine, mas que essa imaginação seja também uma forma de conhecimento. Não é simplesmente uma apropriação do outro, ou uma submissão do outro a um estado de uso ou de opressão, é uma forma de confronto, mas que inclui a subjetividade e que permite uma passagem de conhecimento para um outro lugar, que não é o conhecimento direto e que está amarrado por esse reflexo, por esse jogo de espelhos.

C.: O índio tem um papel fundamental na história literária brasileira, desde o índio romantizado de José de Alencar, passando pela inclusão de lendas e conceitos indígenas do modernismo do Mário de Andrade e do Oswald de Andrade, até Guimarães Rosa, em *Meu tio o Iauaretê*, Darcy Ribeiro, com *Maíra* e, mais recentemente, com *Meu destino é ser onça* (2009), do Alberto Mussa, e as obras de autores indígenas como Daniel Munduruku, Graça Graúna e Eliane Potiguara, dentre outros. Como você situa *Nove Noites* dentro dessa historiografia literária, que tem a representação e a cultura indígena em seu cerne temático?

B.: Para escrever o livro eu tinha que me descolar dessa tradição e do peso histórico dessa representação na literatura brasileira. Ou seja, para poder escrever eu precisava não ter consciência de qual seria a diferença ou semelhança que essa representação teria em relação a essa tradição. A condição de possibilidade do romance foi justamente ignorar o que tinha sido feito antes em termos de representação indígena. É possível que eu tenha chegado, talvez, em algum momento, até a ignorar completamente, por exemplo, Guimarães Rosa e mesmo Darcy Ribeiro e pensar que só haveria no Brasil, na literatura, a representação de um índio idealizado. Mas isso só me ocorre agora, é como se eu tivesse bloqueado a possibilidade de qualquer tipo de representação do índio mais interessante ou mais sofisticada do que a que tinha sido feita no romantismo. Eu não parei para pensar em que lugar o *Nove Noites* se situa, *a posteriori*, nessa tradição. O que eu posso dizer é que na hora em que o *Nove Noites* foi escrito, minha ideia era justamente não ter isso na cabeça, não pensar de jeito nenhum nessa tradição. Isso também vale em relação à própria possibilidade de fazer literatura no Brasil.

Tenho uma espécie de mecanismo de defesa e de sobrevivência, que me põe fora do lugar onde estou. Me põe fora da literatura brasileira, como se não houvesse literatura brasileira antes de mim, ou durante, ou simultânea. Para que eu possa escrever, justamente, preciso não pensar que estou inserido no contexto da tradição da literatura brasileira.

S.: É um problema também de língua, de língua mesmo portuguesa, ou seja, tu gostas, por exemplo, mais de ler autores de outras línguas, certo? O que lê?

B.: É muito seletivo o tipo de leitura que eu faço e tem a ver com acasos, com encontros que são felizes casualidades e coincidências e que, na verdade, servem todos para a criação de uma espécie de corpo que é o meu projeto, a minha literatura. Acabei descobrindo que, sem que eu tivesse planejado nada, se é que há uma literatura com a qual eu mais me relaciono, é curiosamente uma literatura cuja língua original eu não falo, que é o alemão. Existe uma correspondência entre o que eu faço e uma certa tradição alemã. Só depois de muito tempo é que me dei conta disso. É uma tradição que vem desde a obra do Heinrich von Kleist, por exemplo, que, apesar de aparentemente não ser ensaística ou filosófica, acaba por o ser, tem esse substrato filosófico. Além disso, acho que é uma literatura do fracasso e isso sempre me fascinou. Isso aparece no Kafka também, essa ideia de uma literatura menor, que é uma coisa que o Deleuze observou sobre o Kafka e o Kleist. Comparado com o Goethe, por exemplo, o Kleist escreveu uma literatura totalmente fragilizada e falhada e, no entanto, é de uma força e de uma potência incríveis. E é uma potência já naquela época, por exemplo, contra a identidade nacional que o Goethe representava tão bem. Então, tem vários elementos que me interessam e que, sem que eu tivesse me dado conta, me influenciaram muito, embora aparentemente não haja nenhuma correspondência. Na literatura brasileira, tenho um encanto especial por coisas que são totalmente diversas do que eu faço, como o Guimarães Rosa. Tenho fascínio pelo que é totalmente oposto a mim, inclusive de um ponto de vista moral, talvez, político, porque, por exemplo, eu acho que o Guimarães Rosa faz um elogio do homem, uma literatura otimista, do bem. E tem algum problema na minha literatura, que eu acho que está mais ligado ao pessimismo do Machado, embora eu, como leitor, me encante muito mais com o Guimarães Rosa. A minha literatura tende a ver o homem como um ser essencialmente suicida.

S.: Essa questão surge em *Aberração* e em *Simpatia pelo demônio*. Há duas personagens muito parecidas, que são o æ, mesmo no primeiro conto do livro, e o chihuahua. Ambas são

personagens narcisistas, cruéis e que têm uma particularidade, a de imitar os sentimentos dos outros. O que te atrai nessas personagens?

B.: Tem uma coisa muito forte, que me fascina nessa personagem predadora. O chihuahua, em si, é ninguém. Ele é um reflexo e um rebatimento, como já dava a entender morfológicamente a própria letra que servia de nome a æ. Ele mimetiza o outro e, ao mimetizá-lo, mata o outro, quer dizer, é como se a personagem fosse ao mesmo tempo um espelho e uma ilusão, uma armadilha que põe em jogo e em questão o princípio das identidades. E essa personagem do chihuahua... é engraçado, eu não tinha pensado nisso, mas *a posteriori*, me lembrei, acho que cheguei a fazer essa conexão com *Aberração* em algum momento, mas logo esqueci, não era uma coisa muito consciente. Enquanto escrevia o *Simpatia pelo Demônio*, li sobre o que uma escola contemporânea da psicanálise define como “perverso narcisista” e que corresponde muito ao chihuahua. Esse personagem existe no mundo, é um tipo mais comum do que se imagina e é muito difícil sair incólume de um contato com ele. Esse personagem já me fascinava no *Aberração*. Eu não sei te dizer por que, mas acho que tem a ver com essa ideia de um indivíduo cuja identidade depende da emulação e da destruição da identidade do outro. É uma relação que leva à morte do outro. Quer dizer, ele fissa o outro, ele imita o outro, ele corresponde à projeção do outro e é isso que é terrível na perversão, porque o amor depende de projeção. Quando você se apaixona, vai necessariamente projetar alguma coisa sua, a sua fantasia, no objeto do seu desejo. A perversão desse personagem é que ele corresponde a essa projeção, sendo que não há nada por trás, ele é uma tela branca, na verdade ele é apenas um espelho diante de outro espelho.

S.: Imagina-se como o outro o imagina.

B.: É, ele é um reflexo, ele apenas rebate a projeção do outro, que volta para o outro, em vez de se constituir como uma pessoa real. É uma queda absoluta, sem fim e sem anteparo, não tem como sair desse lugar, porque você diz “eu te amo” e ouve o outro a corresponder ao que você disse, mas na verdade é você dizendo “eu te amo” diante de um espelho. Esse personagem é fascinante porque quebra a coisa da correspondência das identidades, não há o outro, só o mesmo, o outro é espelho. É uma realidade que não se realiza porque é só projeção da subjetividade e é estranhíssimo, como se o real tivesse se convertido num empecilho de contato com o real, como se o real fosse só um espelho o tempo inteiro. De qualquer forma, *Simpatia pelo demônio* não foi escrito como ilustração dessa ou de qualquer outra teoria. A situação do romance também poderia servir, por exemplo, de alegoria para essa outra

obsessão minha, de um ser que é autodestrutivo. O Rato é um cara de meia-idade; dentre os personagens, é o mais próximo de mim no livro. É um sujeito que de repente está diante da morte, cada vez mais próximo da morte, e que diz : “Não quero morrer, quero renovar a vida”. Mas, para renovar a vida, ele vai buscar justamente a paixão que o mata.

C.: Em entrevista a Flávio Moura^{iv}, você fala que a ideia do romance *Nove Noites* era ele se aproximar do espírito de um livro de jornalismo, mas apenas se aproximar, uma vez que à diferença de suas outras obras, em que a linguagem estaria a procura da história, em *Nove Noites* a história estaria *a priori*. Além disso, a representação dos índios na obra está mediada pelos tensionamentos narrativos entre verdade e mentira, real e ficcional. Essa tensão entre realidade e ficção fará dele, segundo você mesmo disse, uma “literatura à maneira dos índios”, pois mantém essa dúvida para o leitor. Como se deu essa busca pela linguagem e o que seria essa “literatura à maneira dos índios”?

B.: É um velho clichê dizer que os índios mentem, que eles sempre correspondem ao que acham que você quer que eles façam ou digam. Teria um pouco a ver talvez com essa ideia do personagem perverso, do espelho, só que no caso do índio, o resultado seria uma opacidade, e não um reflexo, porque a projeção seria dele. O índio supõe que você queira ouvir uma certa história e conta pra você aquela história. Só que a história, que segundo ele você supostamente queria ouvir, atrapalha e impossibilita o que na verdade você quer descobrir, cria o paradoxo de um espelho opaco. Tem a ver com uma impossibilidade de conhecimento do real. Você vai em busca de uma resposta e depara com um espelho que reproduz a sua pergunta ao infinito. É terrível, porque é um mundo incognoscível, um mundo da opacidade permanente. É possível que eu tenha incorporado de algum jeito esse mecanismo na forma e na linguagem do livro, com a ambiguidade entre fato e ficção, por exemplo, já não sei. A outra coisa é que a leitura de uma única frase do artigo da Mariza Corrêa, como é narrado no romance, despertou em mim alguma coisa que até aquele momento estava inconsciente. A frase detonou a busca. É como se eu estivesse apaixonado, absolutamente obcecado pelo personagem e pela vontade de descobrir por que ele teria se matado. Então, isso aí pôs o objeto na frente da linguagem. Normalmente, quando escrevo um romance, procedo por camadas, a própria linguagem vai criando aos poucos a realidade da história. Ali, essa realidade foi criada por uma paixão que precedia a linguagem.

Por exemplo, o que eu fiz aqui em Lisboa: ao iniciar um novo romance, primeiro escrevo um texto que dá a realidade do livro, e, conforme vou reescrevendo e afinando as coisas, a própria

linguagem vai mudando o curso do que estou dizendo. Mudando a ponto de inverter completamente a história que eu estava contando e de levá-la para outro lado, com os personagens se transformando em coisas completamente diferentes. Num único parágrafo, posso transformar um personagem que era branco e louro em negro ou aborígene, mas pela linguagem. É a linguagem que determina a realidade, o objeto sobre o qual estou escrevendo. O que aconteceu em *Nove Noites* é que essa etapa foi feita na vida, antes da linguagem, na obsessão pelo morto. Quando eu parei para escrever, essa primeira camada, essa primeira etapa da criação do romance já estava pronta. E havia uma urgência que eu não tenho normalmente na hora de escrever um livro. Então, acho que isso aí talvez remeta a um procedimento jornalístico, como se já houvesse uma realidade a ser relatada. Embora fosse uma realidade criada de forma obsessiva, apaixonada, subjetiva. Ou seja, não era a realidade; eu já estava criando ficção antes da escrita. A própria experiência se confundia com a ficção.

A partir do *Nove Noites* criei uma espécie de método baseado no medo, em grande parte inspirado pela leitura das notas de campo que o Buell Quain deixou. Ele decidiu visitar os Trumai, mesmo sem autorização, contra as determinações do Estado Novo. No caminho, ele caiu doente. Quando chegou à aldeia, febril e delirante, encontrou um povo em vias de extinção, reduzido a um punhado de indivíduos que viviam em estado de pânico coletivo. O pânico desses índios contaminou a apreensão que o antropólogo, representante da razão e da ciência, podia ter deles. O estado físico e mental do antropólogo tornou-o poroso ao seu objeto de estudo, a ponto de se deixar contaminar por ele, confundindo sujeito e objeto numa relação simbiótica. O antropólogo passou a viver o mesmo pânico que aquela sociedade vivia, as mesmas alucinações. Depois de entrar em contato com essas notas, achei que eu só poderia descobrir o que teria levado esse sujeito a se matar meses depois se sentisse um pânico análogo ao que ele sofreu entre os Trumai. Fui à aldeia dos Krahô com a determinação de sentir medo. E daí em diante isso passou a ser uma espécie de método literário, contaminando a experiência e a realidade com a subjetividade da ficção, antes da linguagem, antes da escrita. Ou seja, eu tinha que ir para a aldeia, mas não para viver uma experiência antropológica ou jornalística, e sim uma experiência quase teatral. Como se pudesse encarnar o antropólogo, para viver um medo deslocado, porque anacrônico. Então, essa é uma outra forma de lidar com a linguagem, quando eu de fato comecei a escrever o livro, parecia que a linguagem, que o texto já estava pronto.

C.: Você está costurando a relação entre autor e narrador como se não se diferenciasssem, é isso?

B.: A exemplo do que aconteceu com o antropólogo entre os Trumai, é um autor que se deixa contaminar pela ficção antes mesmo de escrevê-la. Quando escrevi *Nove Noites*, essa ideia de representação e, sobretudo de representação do autor na literatura, estava muito presente, por conta do multiculturalismo. A literatura estava sendo reduzida a representação do autor, que podia ser negro, gay, mulher ou o que seja. E isso queria dizer que um autor gay branco estava condenado a corresponder ao universo pressuposto de um autor gay branco. A minha ideia a partir desse romance era justamente brincar com essa norma de literatura como expressão da experiência do autor, fazendo a experiência do autor já ser ficção. Ou seja, é o autor que está indo visitar os índios, mas é também um personagem, porque ele está indo para lá com um projeto subjetivo, ele vai descrever um teatro, que é ele tentando se pôr na pele do objeto da sua paixão, protagonista morto da história que ele vai escrever. É grotesco, o negócio não funciona, claro, mas essa brincadeira faz parte e já é, de alguma forma, o livro. Isso não quer dizer que a experiência seja totalmente fantasiosa, subjetiva; ela tem que ter esse confronto com o real de alguma forma. Ela exprime uma situação real com o índio, mas que está toda contaminada por uma subjetividade, pelo projeto de escrever um romance, que faz com que ela seja também, de alguma forma, artificiosa. Se alguém resolvesse me matar ali, é bem possível que eu morresse, porque não estava no mundo da ficção e da fantasia, mas havia a ambiguidade de ir para esse mundo real, onde posso morrer, onde podem me matar, me cortar, me machucar, mas com um ponto de vista romanesco, ficcional. Então, é autor e não é. Essa ambiguidade abre um paradoxo nessa história da experiência do autor e da literatura reduzida à expressão dessa experiência. O livro fala disso o tempo todo. O problema é que a leitura que tende a reduzir a ficção a relato e autobiografia é muito forte.

C.: Diferente do Alcir Pecora que classifica o *Nove Noites* como um “estranho romance policial”^v, eu o vejo mais como uma espécie de versão contemporânea do romance de aventura do final do século XIX, em que a personagem principal é marcada pelo contato com a sua alteridade mais radical, como em *O Coração das Trevas* (1899), de Joseph Conrad. Em *Nove Noites*, percebo muitos momentos de uma presença quase fantasmagórica do *Coração das Trevas*, especialmente quando a narrativa se situa entre os índios Krahôs. Apesar das diferenças na escritura formal do romance - como o fato de ter um narrador mediador muito presente - achas que *Nove Noites* pode ser considerado como um encontro ambíguo e desconcertante do homem branco no início do século XXI com a alteridade indígena?

B.: Conrad era um homem que, embora não fosse inglês, estava escrevendo do ponto de vista da metrópole, do maior império da época, quer dizer, era de fato uma relação com o outro. No

meu caso, embora haja alteridade, é uma alteridade que está contaminada por uma proximidade muito maior, já que esse outro não é totalmente outro. É mais ambíguo.

C.: Eu tive a impressão de que esse outro era completamente outro...

B.: Pode ser... mas para mim, a ideia é que esse outro não é tão outro assim, inclusive na forma como o narrador se apresenta à aldeia, como um igual, e a própria possibilidade de ter uma relação com o outro que é uma relação de conflito, como se fosse um irmão e estivesse disputando um brinquedo com o índio. Enfim, o narrador expressar raiva contra o índio, xingar o índio, eu, o narrador, no caso, mas o autor também, acho que é muito diferente da relação do Conrad com o outro, que, embora não seja paternalista, supõe uma alteridade absoluta. Para um brasileiro como eu, talvez a alteridade absoluta esteja muito mais no Quain, no antropólogo americano, do que no índio. Isso tem a ver com os outros livros, como o *Simpatia pelo Demônio*, com uma alteridade amorosa. O outro é incognoscível. O *Nove Noites* é a narrativa de um desespero obcecado, o relato da paixão por um morto. O narrador vai atrás desse cara, como se ele estivesse numa relação apaixonada, querendo descobrir o que estava na cabeça do outro.

C.: Mas esse outro para mim, estaria mais no âmbito desse espelho opaco, o personagem do Quain me parece mais esse espelho opaco que reflete a subjetividade do que uma alteridade, que me parece ocupada pelo indígena no *Nove Noites* especificamente.

B.: Acho que a alteridade na minha literatura é esse lugar paradoxal do reflexo que é opaco mas ao mesmo tempo é espelho, quer dizer, é você o tempo inteiro, é “outro” e é “eu”. Isso é interessante na literatura. Essa ideia do outro -- isso é básico na literatura -- que também é eu. Só para reforçar, tem a coisa do *Coração das Trevas*, mas tem também outro conto do Conrad citado no *Nove Noites*, que se chama *O Companheiro Secreto* (1909) e é fundamental porque trata da relação com o outro como duplo. E no *Simpatia pelo demônio* essa situação se repete, com o cara coberto de explosivos no quarto de hotel onde está o narrador. É a partir desse encontro que o narrador vai contar sua história. É uma espécie de reencenação da situação de *O Companheiro Secreto*, porque o narrador dá suas roupas ao homem com explosivos e é como se a identidade mudasse, como se houvesse uma transferência de espelho com o outro. O homem com os explosivos não fala a mesma língua, pode ser visto como o outro absoluto. Mas a ideia do outro, mesmo no Conrad, tem sempre uma relação de espelho, que envolve a subjetividade. Tem projeção dos dois lados, projeção e reflexo, e essa relação me interessa, porque é uma relação de conhecimento, ou melhor, de impossibilidade de conhecimento, e ao

mesmo tempo de contaminação e de fusão. É a história do Buell Quain na aldeia dos Trumai. O que ocorre aí é uma fusão com o delírio social, com a alucinação do outro, e você não sabe o que está contaminando o quê, porque o próprio sujeito da razão também está doente. Ele chega ao lugar do delírio e do pânico, mas já chega delirante, quer dizer, tem uma coincidência aí, como se a realidade que ele fosse buscar correspondesse ao estado subjetivo dele, né? Há essa contaminação também no Conrad. Como eu disse lá em Coimbra^{vi}, me parece que hoje há mais uma relação de subserviência com o outro, como se o outro fosse sempre vítima e tivesse que ser tratado com paternalismo e a literatura tivesse que se ajoelhar diante do outro, no sentido de estar a mercê dessa representação. Eu acho que a representação do outro passa por uma questão subjetiva, que é uma relação de projeção, uma relação de subjetividade bastante complexa. E a literatura não pode abrir mão dessa complexidade.

S.: *Simpatia pelo Demônio* é muito diferente da maioria dos teus outros livros, porque aqui está tudo explicado. Normalmente tu tens um final sempre ambíguo, que convida à releitura... Por que dessa vez quiseste explicar tudo?

B.: Porque um dos preceitos do realismo psicológico, que tem muito a ver com o mundo anglo-saxão mas acabou sendo exportado para o resto do mundo e se tornando mais ou menos o modelo hegemônico hoje, às vezes degenerando em normas academicistas do tipo “todo bom romance tem personagens de carne e osso”, enfim, um dos principais preceitos desse romance realista e psicológico determina que o bom romance não diz, ele mostra. Isso já estava no Tchékhov, de uma forma maravilhosa, mas acabou virando uma espécie de dogma, como se a narrativa literária fosse roteiro de cinema. Não gosto muito de dogmas e normas. O Proust, que eu estava lendo na época, é o contrário disso. Ele é o ápice do realismo, mas o narrador proustiano diz o que está pensando e sentindo o tempo todo, com uma precisão jamais vista. É o ápice do realismo reflexivo. Por isso, não basta mostrar, é preciso dizer e analisar a fundo, até as últimas consequências. O narrador passa a exprimir esses sentimentos com todas as letras, e a linguagem se forma dessa expressão. É uma tentativa desesperada de entender e dar nome aos sentimentos humanos. Eu queria fazer um livro em que tudo fosse dito, quase como uma reação a esse modelo de realismo empobrecido em que dizer é o pecado mais absoluto. Eu queria analisar, tentar compreender os sentimentos. Embora o narrador seja em terceira pessoa, ele está colado ao personagem do Rato. Você só vê o que o Rato vê, o que o Rato percebe. É como se a narrativa fosse um processo desesperado de compreensão do outro, no caso o chihuahua, que é incognoscível e que é o objeto do desejo do Rato. O narrador lança mão de todos os recursos que o Rato tem de literatura, de teoria, de

tudo o que lhe cai na mão. É um livro em que tudo é dito e repetido e que tem a ver com a repetição obsessiva da paixão, que é espiral, sempre um giro a mais no esforço de entendimento do outro que, a despeito de tudo, continua incognoscível, é uma projeção, um fantasma. O chihuahua é o pivô da história, a obsessão da narrativa, mas você continua sem vê-lo no final. Por mais que o romance diga, ele não mostra. É o inverso da norma do bom realismo psicológico.

ⁱ CARVALHO, Bernardo. (2007) Entrevista a Beatriz Resende. In: Z Cultural – Revista do Programa Avançado de Cultura Contemporânea. Rio de Janeiro. Acesso em 20 de maio de 2017. Disponível em <http://revistazcultural.pacc.ufrj.br/entrevista-com-bernardo-carvalho/>

ⁱⁱ BRIZUELA, Natalia. (2014) Depois da fotografia. Uma literatura fora de si. Trad. Carlos Nougé. Rio de Janeiro: Rocco.

ⁱⁱⁱ CASTRO, Eduardo Viveiros de. (2008) A identidade na era de sua reprodutibilidade técnica. Entrevista para Pedro Peixoto Ferreira. In Revista Nada nº11. P.34-51. Lisboa: Editora UR – Urbanidade Real, lda.

^{iv} CARVALHO, Bernardo. (2003) *A trama traiçoeira de Nove Noites*. Entrevista a Flávio Moura. In Revista Trópico. Acesso em 20 de maio de 2017. Disponível em <http://www.revistatropico.com.br/tropico/html/textos/1586,1.shl>

^v PECORA, Alcir. (2003) *Segredos e distorções*. IN Jornal Folha de São Paulo. Acesso em 20 de maio de 2017. Disponível em <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/resenha/rs0803200312.htm>

^{vi} O autor participou de uma conversa sobre a sua obra no Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de Coimbra, no dia 22 de março de 2017.