

**NOTAS SOBRE NARRATIVAS MÍTICAS  
E TRANSCULTURAÇÃO:  
PASSADO, PRESENTE E FUTURO  
EM CONTEXTO ATLÂNTICO**

**NOTES ON MYTHICAL NARRATIVES  
AND TRANSCULTURATION:  
PAST, PRESENT AND FUTURE  
IN THE ATLANTIC CONTEXT**

**Christian Fischgold<sup>1</sup>**

**Resumo:** As narrativas míticas são geralmente compreendidas como termos de síntese e mediação entre atores e mundos humanos e não humanos. As mudanças ocorridas na abordagem antropológica do século XX alteraram a concepção corrente do mito, a partir de então não mais visto como uma narrativa do passado, mas como tendo adquirido uma função de orientar a vida social cotidiana no presente. Essa nova atitude destacou a dimensão do mito sendo vivido, utilizado e atuante. Quando introduzidas no contexto artístico, as narrativas míticas se tornam um campo no qual se desenvolve um intenso processo de *transculturação*, estabelecendo um diálogo intercultural entre culturas periféricas e culturas hegemônicas. Esse artigo afirma o lugar central que as narrativas míticas ocuparam (e ainda ocupam) nos processos de modernização do campo das letras e das artes no contexto dos países de língua oficial portuguesa, especialmente Brasil e Angola. Além disso, destaca como essas narrativas desafiam o eurocentrismo e o antropocentrismo, presentes nas artes e nas sociedades contemporâneas.

**Palavras-chave:** Literatura Comparada; Culturas Ameríndias; Culturas Africanas.

---

<sup>1</sup> Doutor em Literatura Comparada (Uerj, 2018) e professor de Línguas e Comunicação Audiovisual da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Internacional do Cuanza (Unic-ANG), Angola: <crf.moviola@gmail.com>.

**Abstract:** Mythic narratives are generally understood as terms of synthesis and mediation between human and non-human actors and worlds. The twentieth century changes in the anthropological approach modified the conception of myth, no longer considered a narrative of the past, but a narrative with the function of guiding daily social life in the present. This new attitude highlighted the dimension of myth being lived and active. When introduced into the artistic context, mythic narratives become a field in which an intense process of *transculturation* is developed, establishing an intercultural dialogue between peripheral and hegemonic cultures. This article affirms the central place that these narratives have occupied in the modernization processes of literature and arts in the context of the Portuguese-speaking world, especially Brazil and Angola. Furthermore, it highlights how these narratives challenge Eurocentrism and anthropocentrism in the arts and contemporary societies.

**Keywords:** Comparative Literature; Amerindian Cultures; African Cultures.

“La respuesta a la desculturación que en este nivel  
de la cosmovisión y del hallazgo de significados  
promueve el irracionalismo vanguardista,  
sólo en apariencia parece homologar  
la propuesta modernizadora.  
En verdad, la supera con imprevisible riqueza,  
A la que pocos escritores de la modernidad fueron  
capaces de llegar: al manejo de los ‘mitos  
literarios’, opondrá el ‘pensar mítico’.”  
(Ángel Rama, 2008)

Em seu livro *Transculturación narrativa en América Latina* (1984[2008]), o crítico literário Ángel Rama (1926-1983) aponta alguns impulsos norteadores da literatura latino-americana e analisa como as artes estabeleceram um diálogo intercultural entre uma cultura rural (periférica) e uma cultura hegemônica (europeia). Para Rama, essa literatura nascia da rejeição de suas fontes metropolitanas, progredia graças ao internacionalismo que a integrou ao marco ocidental e ao mesmo tempo seguia procurando uma autonomia, cuja pedra fundacional não podia ser buscada em outro lugar a não ser na singularidade cultural da região da qual provinha.

As vanguardas estéticas do início do século XX também contribuíram para inspirar os centros de renovação artística e impregnaram as filosofias da vida e as diferentes vias do existencialismo. A iconoclastia radical (Futurismo), a valorização da subjetividade na representação da natureza e do homem (Impressionismo), a anarquia niilista irônica e ilógica (Dadaísmo), e a simultânea convergência do imaginário urbano industrial com as expressões e mitologias africanas (Cubismo) dessas vanguardas, entre muitas outras, propunha uma revolução nas linguagens artísticas do

período. Artistas como Wassily Kandinsky, Tristan Tzara, Francis Picabia, Pablo Picasso, Guillaume Apollinaire, André Breton, dentre outros, influenciaram movimentos posteriores na Europa e na América Latina, como o modernismo paulista da década de 1920.

Essas contribuições foram importantes na formulação e incorporação de uma nova visão do mito na cultura contemporânea. A concretude social dada a ele a partir das perspectivas abertas com a popularização do trabalho de campo e do *funcionalismo malinowskiano*,<sup>2</sup> apontava para uma nova perspectiva na compreensão das narrativas míticas, vistas até então como um engano de linguagem na maneira como as sociedades “primitivas” entendiam fenômenos naturais (explicados de forma diversa pela ciência). Se, por um lado, a perspectiva animista de Edward B. Tylor (1871) apontava para uma dinâmica na qual todos os elementos da natureza podiam ser personalizados e animados, por outro lado, concebia as sociedades “primitivas” como o estágio infantil do desenvolvimento humano. Com o *funcionalismo malinowskiano* foi possível perceber a dimensão viva do mito, do mito sendo vivido, utilizado e atuante. Não era mais concebido como uma narrativa do passado (MULLER, 1881), mas adquiria uma função no presente, uma espécie de guia do funcionamento social cotidiano.

A concepção do mito como fábula, invenção ou ficção fora substituída pela concepção do mito enquanto história verdadeira, sagrada e significativa (ELIADE, 1963). Essa concepção marcaria os estudos seguintes, especialmente o estruturalismo de Claude Lévi-Strauss (1964) e o ritualismo de Victor Turner (1969).

A iconoclastia subversiva das vanguardas estéticas, juntamente com essa nova visão do mito, fez com que as narrativas mitológicas se tornassem centrais no processo de modernização das letras e das artes na América Latina e em África. Por um lado, a influência das vanguardas estéticas procurava deslocar o eixo de representação das personagens autóctones, especialmente o realizado por algumas obras do Romantismo.<sup>3</sup> Por outro lado, a maior centralidade das línguas, de personagens e cosmovisões autóctones tensionava a literatura colonial produzida em territórios africanos ainda no século XX, e que relegava às personagens ainda menos propriedade do que as produções românticas do século anterior.<sup>4</sup>

---

<sup>2</sup> Cf. Malinowski (1922).

<sup>3</sup> Cf. Jose de Alencar (1857;1865; 1874[1967]).

<sup>4</sup> Cf. Joseph Conrad (1902) e Henrique Galvão (1929).

Muitas vezes compreendidas como termos de síntese e mediação entre atores e mundos humanos e não-humanos, quando trazidas para o contexto artístico, essas narrativas míticas se tornam um campo no qual se desenvolve um intenso processo de *transculturização*.

Cunhado pelo antropólogo cubano Fernando Ortiz (1940), o termo *transculturación* aparece como oposição ao termo *aculturação*, por muito tempo utilizado pela antropologia como paradigma elucidativo das relações culturais. Enquanto a *aculturação* elaborava uma adaptação das culturas politicamente dominadas aos princípios da cultura dominante, a *transculturização* pressupunha um processo dialógico dinâmico no qual nenhuma das culturas envolvidas permanecia a mesma. Ángel Rama (2008) recuperaria o termo para se referir à maneira como as narrativas oriundas das zonas rurais foram absorvidas pela produção literária e cultural da época. Utilizarei o conceito de *transculturização* para refletir comparativamente sobre a maneira como alguns mitos etiológicos autóctones foram incorporados em algumas expressões artísticas no Brasil e em Angola.

É importante, no entanto, afastar a conotação normativa da palavra “comparação” para pensar o conceito empregado por Jean Luc-Nancy e retrabalhado por Natalie Melas (2007) de “coaparição”. Para Alfredo Cesar Melo (2013, p. 13), esse conceito “permite o estudo comparativo de formas, culturas e dinâmicas sociais que não necessariamente entraram em contato, mas que, nem por isso, seria de menor interesse deixar de cotejá-las”. Melo critica a estrutura rígida do fluxo de informação eurocêntrico, cujo sentido único (do centro à periferia) permite poucos compartilhamentos e trocas culturais entre países periféricos. Uma das vantagens desse método seria justamente estabelecer pontes onde “a divisão internacional do conhecimento criou abismos” (MELO, 2013, p. 14).

Nesse contexto, o material proveniente das culturas tradicionais locais é inserido paradoxalmente como ferramenta de modernização das letras e das artes. Esse processo aponta para uma negociação cultural que se resolve dentro de uma reestruturação geral do sistema cultural, que é, na perspectiva de Rama (2008, p. 47), “la función creadora más altas que se cumple en un proceso transculturante”.

\*\*

Profundo conhecedor das culturas rurais do território angolano, o romancista e antropólogo Henrique Abranches (1932-2004) compôs

uma série de obras que ilustram essa tensão entre línguas, linguagens e visões de mundo no período de modernização das letras e da conquista da autonomia política em Angola. *A Konkhava de Feti* (1981) e os três volumes de *O clã de novembrino* (1989) se colocam como campo de mediação entre a cultura autóctone e a cultura ocidental, utilizando a língua portuguesa como espaço no qual se realiza o processo de *transculturação* do conjunto de mitos, lendas e história dos clãs dos séculos XVII, XVIII e XIX. Auto intitulado-se um “narrador à maneira tradicional”, Abranches (1985, [s.p., Introdução]) reúne um conjunto de dados mitológicos e históricos entrecruzados colhidos em sua vasta experiência junto aos povos do sul de Angola.

*A Konkhava de Feti* utiliza uma gama extensa de relatos históricos em diálogo com a mitologia, especialmente a dos povos Ovakwanyama, mas também dos povos Ganguelas e Ovanyanekas. Trata-se, segundo Abranches, de “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). Vencedor do grande prêmio nacional de literatura, o romance apresenta a busca de Kapitia, espécie de herói africano gerado da união “da mulher com a natureza” (p. 15), pela machadinha sagrada de Feti. O narrador (re)produz uma *performance griotizada* através do uso recorrente de apostos explicativos – “Kapitia, o solitário da nossa aldeia”, Nambalissita, o herói sem par; “a onça esquiva, contém a voz estrangida do seu miado”, “o Vento, o grande mentiroso transmissor de todos os boatos”. Essa reprodução de adjetivações atravessa não apenas personagens mitológicos (Kalunga, Nambalissita, Ongando), mas também personagens históricos (Ohamba Haitalamuvalé, Príncipe Hautolondo, Príncipe Kapeke) e aspectos geofísicos (rios, ventos, montanhas e árvores sagradas).

Kalunga e Nambalissita se destacam, o primeiro por ser a entidade criadora máxima para os Ovakwanyama e depois por ter criado e espalhado os clãs pelo mundo. Nambalissita,<sup>5</sup> por outro lado, é o herói soberbo que se levanta contra a sacralidade dos clãs e contra Kalunga.

---

<sup>5</sup> Este texto mantém as grafias utilizadas pelos autores para referir às personagens mitológicas. A saber: Nambalissita (Henrique Abranches), Nambalisita (Ruy Duarte de Carvalho), Nelisita (Ruy Duarte de Carvalho); Macunaíma (Mário de Andrade), Macunaíma (Joaquim Pedro de Andrade), Makunaimã (Jaider Esbell).

[...] 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, 1981, pp. 101-102).

Abranches reedita uma visão bastante comum acerca da sacralidade dos clãs.<sup>6</sup> O uso do termo Kalunga tanto para deus, força espiritual, quanto para reis e títulos, indica uma forte ligação entre o poder político e o sobrenatural. Se Kalunga representava um título político, nos termos de Joseph Miller (1976), acompanhado por um forte fetiche ou ritual usado na luta pelo poder político, isso explica a ocorrência do termo tanto como um título real quanto como um nome para um Grande Espírito. Clyde W. Ford (1999, p. 115) alerta, no entanto, que muitas vezes a palavra “Deus” não implica inevitavelmente uma “Pessoa Suprema”, mas antes uma referência ao Absoluto, ao Eterno.

Esboçado no período em que Abranches foi preso pela Polícia Internacional de Defesa do Estado (PIDE) *salazarista* na década de 1960, *A Konkhava de Feti* se configura entre uma proposta que se pretende *anticolonial* (contra o colonialismo português), porém não *decolonial*, ou seja, pretende superar o colonialismo, mas mantém claramente pontos de referência coloniais no âmbito linguístico e cultural (QUIJANO, 2000). Um exemplo é a maneira como Abranches abandona as aspas estigmatizadoras que serviam ao romantismo na hora de incorporar outras línguas e outras vozes – o que se apresentava como uma maneira de realizar uma breve abertura pela qual outra perspectiva se anunciava –, mas incorre na utilização de um glossário em apêndice.

A utilização desse expediente revela uma outra estratégia recorrente e significativa, na qual as personagens são singularizadas e submetidas ao escrutínio do escritor – narrador, que está em posição hierárquica superior. Como afirma Ángel Rama,

Caracteriza a estas soluciones literarias su ambigüedad lingüística que es reflejo fiel de la estructura social y del lugar superior que dentro de ella ocupa el escritor. Si éste se aproxima a los estratos inferiores, no deja de confirmar lingüísticamente su lugar más elevado, debido a su educación y a su conocimiento de las normas idiomáticas, que lo distancia del bajo pueblo (RAMA, 2008, pp. 48-49).

---

<sup>6</sup> Cf. Teddy Aarni (1982).

Essa ambiguidade linguística se configura como reflexo fiel da estrutura social e do lugar superior do escritor/autor. Abranches mimetiza a oralidade, utiliza formas aproximadas para a sua reprodução e reintegra o intertexto oral em seu objeto estético. Ao assumir a utilização da *Odisseia*, de Homero, como fonte de inspiração para adaptação do mito Ovakwanyama, Abranches procura moldar as narrativas mitológicas de matriz oral para o contexto infraestrutural da epopeia e superestrutural do romance.

O teórico russo Mikhail Bakhtin (1895-1975) reconheceu a tridimensão estilística do romance ligada à consciência plurilíngue, à transformação das coordenadas temporais das representações literárias e a uma nova área de estruturação da imagem literária, justamente a área de contato máximo com o presente (contemporâneo) no seu aspecto inacabado (BAKHTIN, 1998, pp. 403-404). Nada do que afirma Bakhtin acerca da questão temporal se enquadra na epopeia Ovakwanyama desenvolvida por Abranches. Os traços constitutivos da epopeia encaixam-se à perfeição no passado mítico fechado que reconstrói o universo Ovakwanyama (sem contato com o contemporâneo), mas são problemáticos quando aproximados da narrativa romanesca (ligada ao contemporâneo, segundo Bakhtin). Ficamos a meio termo entre uma história passada e uma linguagem contemporânea.

Para além do aspecto estilístico, não é difícil encontrar escritos de Abranches nos quais o autor afirma as 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, com o surgimento do Movimento dos Novos Intelectuais de Angola (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).

O crítico estadunidense Gerald Moser (1982, p. 559) ressaltou o compromisso com a “revolução cultural” e a intenção nacional-identitária do projeto literário de Abranches. Mais importante, no entanto, teria sido a captura de uma certa perspectiva antiga do animismo. 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 intente that is alien to Abranches's inspiration (MOSER, 1982, p. 558).

A inserção da obra de Abranches numa linhagem próxima da absorção mítica realizada anteriormente em *Macunaíma*, pelo modernista brasileiro Mário de Andrade (1893-1945), não é casual. A imagem do Brasil no Atlântico Lusófono foi apropriada tanto por Próspero quanto por Caliban, como aponta Alfredo Cesar Melo (2013). As personagens shakespearianas ilustram a maneira ambígua como os intelectuais brasileiros foram recebidos em África. Por um lado, houve uma importante influência de autores brasileiros, especialmente de Jorge Amado e João Guimarães Rosa,<sup>7</sup> comumente citados como o fator extrínseco de maior influência na formação das consciências literárias nos territórios africanos de língua oficial portuguesa. Por outro lado, Mário Pinto de Andrade (1928-1990) e Amílcar Cabral (1924-1973) se pronunciaram veementemente (MEDINA, 2000) contra as teorias luso-tropicalistas do antropólogo Gilberto Freyre (1900-1987), quando este viajou pelo continente africano a convite do Estado Novo Português salazarista para espalhar suas ideias acerca do colonialismo mais “brando” dos portugueses.

*Macunaíma* absorve o mito dos povos Taurepang / Pemon do norte do Brasil (na fronteira com Venezuela e Guiana Inglesa) para o interior da narrativa literária, como base para uma articulação cultural que também mimetiza as oralidades (muitas e diversas) no plano infraestrutural. A diferença para a obra de Abranches, no entanto, não é apenas o contexto linguístico, mas a própria ideia de transformação, inerente ao mito Taurepang, que atua também no nível superestrutural do gênero literário. Por um lado, a ausência do glossário ou das aspas estabelece a língua autóctone com formas sintáticas e lexicais que possuem uma significação em si mesma. Por outro lado, a atuação do mito no nível superestrutural gera uma instabilidade do gênero narrativo e torna sua classificação um enigma para os críticos.

Na época do lançamento, Augusto Meyer (*apud* SANTIAGO, 1996, p. 185) afirmara que o livro “não cabe em nenhuma classificação”, e Tristão de Athayde (*apud* SANTIAGO, 1996, p. 185) sintetizaria: “Não é um romance, nem um poema, nem uma epopeia. Eu diria antes um coquetel...”. Décadas mais tarde, Gilda de Mello e Sousa rechaçaria as

---

<sup>7</sup> Cf. Mia Couto (2008), Ruy Duarte de Carvalho (2008) e Moraes; Martin (2011).

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 compositivo de *Macunaíma*. A definição precisa do gênero ao qual a obra se relacionava foi problemática mesmo para seu autor. Mário de Andrade 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).

Nenhuma definição conseguiu afinal delimitar a obra de Mário de Andrade, mas progressivamente o mito de Makunaimã foi se tornando visível, ganhando complexidade e protagonismo nos debates das décadas seguintes ao lançamento da obra modernista. No segundo prefácio dela, Mário de Andrade recusou a definição do livro como “expressão de uma cultura nacional brasileira”, preferindo compreendê-lo como um “sintoma”, ou seja, que se refere principalmente às suas contradições, mas sem negar o caráter culturalmente antológico que a obra adquiriu.

[...] não quero que imaginem que pretendi fazer deste livro uma expressão de cultura nacional brasileira. Deus me livre. É agora, depois dele feito, que me parece descobrir nele um sintoma de cultura nossa. Lenda, história, tradição, psicologia, ciência, objetividade nacional, cooperação acomodada de elementos estrangeiros passam aí. Por isso que malicio nele o fenômeno complexo que o torna sintomático (ANDRADE, 2017, pp. 215-216).

Entre expressão e sintoma, *Macunaíma* foi alçada a obra que explica o Brasil. Estimulado pelo mapeamento das fontes realizado por Manuel Cavalcanti Proença (1950) – que trouxe o(s) mito(s) para a superfície –, pelo debate entre o formalismo *proppiano* de Haroldo de Campos (1973) e o estruturalismo *levistraussiano* de Gilda de Melo e Souza (1979), e pela maneira como foi acolhido por intelectuais como Darcy Ribeiro e Silviano Santiago, Makunaimã (o mito) foi incluído definitivamente no imaginário popular brasileiro.

Mais recentemente, Lúcia Sá (2012) realizou uma revisão crítica com ênfase nas questões indígenas, especialmente na cultura dos povos Pemon / Taurepang; Eduardo Sterzi (2017) apontou para uma tensão formal da linguagem entre o romance e a narrativa mítica, o que ele

chamou de “irrupção das formas selvagens”. Sterzi apontou a maneira como o pensamento e a ação ameríndios se apossam do texto de Mário de Andrade. É crível imaginar que o próprio autor tenha almejado tal possessão. A conhecida história (posteriormente desmentida) da escrita da obra em sete dias é um sintoma da ocorrência desse transe. Ele escreveu, sim, grande parte do livro naquela semana anterior ao Natal de 1923, mas não a obra inteira, como afirmava. Mário de Andrade desejava assim a lenda, o mito, mais do que os fatos, inclusive sobre si e seu processo de criação, algo que o autor chamou de passagem do “estado da arte” para o “estado da poesia”:

Mais tarde, eu sistematizaria este processo de separação nítida entre o estado de poesia e o estado de arte, para a composição dos meus poemas “dirigidos”, as lendas, por exemplo, o abasileiramento linguístico de combate. 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).

Possuído pelo mito, em “estado de arte”, esse processo explica a disputa constante entre uma cosmologia indígena e uma cosmologia ocidental na linguagem da obra. Tensão formal que pende em determinados momentos para um lado, em determinados momentos para outro, como afirma Alexandre Nodari (2020). E, nesse movimento pendular, o herói contempla o civilizado sob o signo do delírio, no qual narrativa mítica e sistema civilizado encontram-se em choque. *Macunaíma* proporciona uma singular reversão etnográfica da sociedade da época, uma antropologia selvagem que exhibe em todo o seu furor a irracionalidade da vida urbana, a ponto de não restar mais “pedra sobre pedra da cidade paulistana. Da civilização brasileira. Da civilização *tour court*”, como afirma Antônio Paulo Graça (1998, p. 134).

A leitura de Graça demonstra o equívoco de outro importante personagem do modernismo paulista, Oswald de Andrade, ao tentar, como Abranches, associar *Macunaíma* com a alta tradição épica e mítica da *Odisseia*. Ao contrário de Homero, Mário de Andrade formulou uma obra cujo número disparatado de narrativas diversas aponta para um sentido contrário à “razão ordenadora” da *Odisseia*.<sup>8</sup>

---

<sup>8</sup> Cf. Kangussu; Fonseca (2011) e Fischgold (2020).

O filme *Nelisita: narrativas Nyaneka* (1982), do realizador e antropólogo angolano Ruy Duarte de Carvalho (1941-2010), é outro exemplo no qual a transculturação das narrativas míticas tem seu eixo alterado. Fruto de um longo trabalho de campo do autor junto às comunidades do sul de Angola, que resultou em uma série de documentários intitulada *Presente angolano, tempo mumuila* (1979), *Nelisita* é o primeiro filme inteiramente falado numa língua africana. As línguas das personagens populares e do narrador (integrantes das sociedades nyaneka) não se opõem, permanecem a mesma. Ángel Rama (2008, p. 50) especifica esse processo no qual a personagem nativa deixa de ser singularizada e submetida ao escrutínio do escritor e passa a ser a voz que narra, abarcando a totalidade do texto e manifestando sua visão de mundo.

Edificada sobre um único nível de significado, o mitológico, a película realiza simultaneamente um processo de mimetização da oralidade e transformação do seu objeto estético. *Nelisita* é um exemplo em que a reintegração do intertexto do mito pode deslocar também a relação de seu nível superestrutural, o(s) gênero(s), transportando os embates realizados no plano discursivo da época – entre o cinema colonial, o cinema etnográfico e o cinema africano, especialmente com as críticas acaloradas de cineastas como o senegalês Ousmane Sembène (1923-2007) ao realizador francês Jean Rouch (1917-2004)<sup>9</sup> – para uma outra perspectiva. O plano mitológico sobre o qual a narrativa é construída não está imune às interferências externas da sociedade contemporânea. *Nelisita* e demais personagens não se encontram 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. É por meio da elaboração dessa tensão que o autor pretende superar (levando-o ao extremo) esse triplo paradoxo entre antropologia, cinema e representações das culturas africanas.

É possível afirmar que o registro que o cineasta realiza da cultura dos mucubais deve algo à etnografia, mas seu interesse está integrado em uma perspectiva mais ampla, a da “expressão cultural do angolano no presente”. Situado na interseção entre ciência (antropologia) e arte (cinema), o filme procura distanciar-se do convencional narrador do filme etnográfico, que

---

<sup>9</sup> Cf. Sembène (2008) e Carvalho (2008).

descreve a situação para um público externo, e procura mimetizar uma *performance griotizada* (CARVALHO, 2008; SCHEFER, 2020).

Por outro lado, recusa a leitura alegórica (e redutora) mais imediata que se fez do filme na época de seu lançamento, de que os bons eram do MPLA (Movimento Popular de Libertação de Angola) e os espíritos maléficos constituíam uma metáfora da Unita (União Nacional para a Independência Total de Angola). “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”, afirmou Carvalho (2004, [s.p.]). É um conflito gerado por essa desigualdade que Nelisita irá mediar e solucionar, sem conotações político-partidárias evidentes. Maria do Carmo Piçarra (2015, p. 128) aponta o visionarismo do autor que “naquele início dos anos 1980, antecipava, nas figuras dos “espíritos” que Nelisita vence, ameaças ao futuro angolano, ainda a desenhar-se”. A tentativa de captura do filme pelo discurso ideológico da época, no entanto, não encontra respaldo no ambiente mítico em que a narrativa se desenvolve. Não se trata de buscar sobrevivências culturais, nem de subestimá-las, afirma Ruy Duarte de Carvalho. Tampouco de realizar a exaltação de propostas políticas ou a sua escamoteação. Pretende-se encontrar através do tensionamento de paradoxos inerentes às tradições orais e à imagem filmica, à antropologia e ao cinema, ao cinema africano e ao cinema etnográfico, “uma linha de equilíbrio entre dois dinamismos: o de um tempo mumuíla e o de um presente angolano” (PIÇARRA, 2015, p. 128).

Em linha oposta, *Macunaíma*, o filme (1969), é completamente capturado pelo discurso ideológico. Desde o entrelaçamento inicial dos códigos cromáticos (as cores verde e amarelo), musical (a marcha patriótica de Heitor Villa-Lobos, “Desfile aos heróis do Brasil”) e linguístico (e letra da marcha) até a sequência final, com o aniquilamento da personagem mitológica, o filme está inteiramente perpassado pela questão política. A significação nacionalista e patriótica do plano de abertura é rompida por uma tela inteiramente vermelha que invoca o texto de Mário de Andrade: “No fundo do mato virgem, houve um silêncio tão grande escutando o murmurejo do Uraricoera que...” (MACUNAÍMA, 1969). A imagem grotesca do nascimento de Macunaíma faz um contraponto parodístico à solenidade dos símbolos patrióticos da abertura e evidencia a carnavalização semiótica que a obra de Joaquim Pedro de Andrade desenvolve no decorrer da narrativa (FISCHGOLD, 2020). A narrativa age constantemente na tensão entre significantes opostos e na subversão

mútua dos signos apresentados. O diretor condensa os signos iniciais – a marcha aos heróis da nação, o fundo verde e o fundo vermelho do nascimento do “herói” – no último plano, com um fraque verde boiando no rio e sendo tingido pelo sangue de Macunaíma. O herói não resiste ao chamado da Uiara e é devorado. Seus irmãos também são devorados em seu retorno ao lugar de origem. E até seu local de origem também havia sido “devorado”, na imagem da oca indígena destruída.

Joaquim Pedro de Andrade retira do herói todos os seus poderes de ação mágica e priva-lhe de qualquer transcendência em sua morte solitária. Seu aniquilamento é radical. Ismail Xavier compreende *Macunaíma* como 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). E Joaquim Pedro de Andrade (*apud* STAM, 2008, p. 424) complementa: “*Macunaíma* é a história de um brasileiro devorado pelo Brasil”.

Entre a proposta anticolonial de Abranches, a antologia contrária à razão ordenadora, o deslocamento linguístico-discursivo e a sátira ao aspecto político, a narrativa mítica se apresenta como instrumento importante no processo de transculturação das artes.

\*\*\*

Essas adaptações (dentre muitas outras que não cabem neste espaço) trouxeram a narrativa mítica para o centro de suas construções, em um processo pendular de transculturação entre dois (ou mais) polos. Esse processo permanece em movimento, vivo e atuante em níveis distintos, transcendendo gêneros e formas, segundo as próprias forças produtoras. Para Rama (2008, p. 23), esses polos respondem

[...] más que a una resolución libremente adoptada, a una pulsión que la atraía a uno u otro: La acción irradiadora de los polos no llegaba nunca a paralizar el empecinado proyecto inicial (independencia, originalidad, representatividad) sino sólo a situarlo en un nivel distinto, según las circunstancias, las propias fuerzas productoras, las tendencias que movían a la totalidad social, la mayor complejidad de la sociedad propia y de la época universal propia.

Para além disso, as narrativas míticas configuram-se como mais um campo no qual relações dialógicas e de coaparição entre Brasil e Angola se tornam evidentes. Ruy Duarte de Carvalho (2010) resgatou Nambalisita após contato com a obra dos modernistas paulistas e utilizou-o como base

para uma instigante proposta de releitura artístico-literária do animismo (2009), reforçando uma relação antiga de influência e diálogo com a literatura, o pensamento e a arte brasileira. Em seu manifesto intitulado “Tempo de ouvir o ‘outro’ enquanto o ~outro~ ainda existe antes que haja só o *outro...* ou pré-manifesto Neo-Animista”, Ruy Duarte de Carvalho (2009) afirma que o resgate da narrativa mitológica na contemporaneidade significa uma oportunidade de denunciar a soberba e a arrogância da antropomorfização de tudo, até de Deus, realizada pelo homem moderno.

No Brasil, o artista makuxi Jaider Esbell é o responsável pela reintegração mais recente de Makunaimã. Autointitulado “neto de Makunaimã”, Esbell lançou seu primeiro livro *Terreiro de Makunaimã: mitos, lendas e estórias em vivências* em 2012. Nesse livro, declara sua ligação de parentesco e reafirma o caráter de “trans-forma-ação” e “meta-morfose” da personagem mitológica. “Antes mesmo, devo dizer que tanto meu avô Makunaimã quanto eu mesmo, parte direta dele, somos artistas da transformação” (ESBELL, 2018, p. 139).

Ao reivindicar o parentesco como argumento e *performance*, Esbell estimula a extrapolar o campo dos discursos e ir além na discussão sobre decolonização e colonização. “É preciso adentrar as portas das cosmovisões dos povos originários para discutir decolonização” (ESBELL, 2018, p. 142), afirma. A partir dessa posição, emerge uma crítica às construções do pensamento político, econômico, social e cultural influenciadas por critérios epistêmicos europeus e um apelo à construção de uma nova epistemologia “do Sul”.

As narrativas mitológicas de Makunaimã e Nambalisita transcendem o caráter das formas, gêneros e conteúdos, sem deixar de reconhecer seus lugares de ação – fundamentais. “Makunaimã está além e prova isso ao transformar-se continuamente”, afirma Esbell (2018, p. 141). “Não, ele não é transformista. Vamos dissociar aos poucos o existir-atuação de Makunaimã dos efeitos cognitivos do gênero em nossas mentes. Sim, nas mentes” (p. 141). Para além dos “factoides” da preguiça e da falta de caráter,

Sem considerar as culturas mexidas e hoje abertas para a discussão com parte humana representada não há como discutir fronteira alguma. Desde antes das anotações de Theodor Koch-Grünberg [etnógrafo alemão] até o caso de Macunaíma estar na capa do livro e ganhar o mundo também com o cinema, caminhos para a decolonização podem ter sido deixados. Acredito que haja outro momento para além do oriente e ocidente se juntando para tentar encapsular o pensamento. Ganham novas dimensões quando velhos termos são postos em outros contextos. O caso é que vivemos em estado de arte e o passeio em outros mundos é apenas uma forma de como podemos pensar e experimentar a tão

falada decolonização. [...] Makunaimã expôs-se em Macunaíma para ser parte da cultura disponível (ESBELL, 2018, p. 142).

“Viver em estado de arte e passear por outros mundos”? Para Ruy Duarte de Carvalho (2009, [s.p.]), a maneira de realizar tal deslocamento é levar a sério o universo cosmológico da “mancha clânica pastoril do sudoeste de África”, constituída por populações herero, ovambo, nyaneka e ovakwanyama. Esse universo cosmogônico não foi o que conferiu poder ao ocidente. A perspectiva (neo) animista de Nambalisita adequa-se perfeitamente “às preocupações, às aflições e às urgências impostas ao mundo em que vivemos, mas que, no entanto, e paradoxalmente, decorrem de pressupostos e de dinâmicas que o mundo moderno parece pouco disposto a pôr em causa”, afirma Carvalho (2009, [s.p.]). Nambalisita também é uma personagem do presente.

Não se trata, portanto, de incluir tais perspectivas na longa lista de folclores, mas ao contrário, trata-se de retirá-los desse espaço, reconhecendo a agência dessas perspectivas no processo contemporâneo de *transculturação*. É preciso caracterizar as ações de Makunaimã e Nambalisita como parte de uma estratégia de mútua reverberação em cada um dos autores, sociedades e formas de expressão que escolheram para se apresentar. Makunaimã lançou-se na capa do livro de Mário de Andrade, se deixou ir e disse:

Meu filho eu me grudei na capa daquele livro. Dizem que fui raptado, que fui lesado, roubado, injustiçado, que fui traído, enganado. Dizem que fui besta. Não! Fui eu mesmo que quis ir na capa daquele livro. Fui eu que quis acompanhar aqueles homens. Fui eu que quis fazer a nossa história. Vi ali todas as chances para a nossa eternidade. Vi ali toda a chance possível para que um dia vocês pudessem estar aqui junto com todos (ESBELL, 2018, p. 146).

Tal postura reafirma o caráter ativo da personagem frente ao autor modernista, e demais autores que também trabalharam com a narrativa mítica. O autor recusa boa parte das leituras vinculadas ao pensamento modernista brasileiro, especialmente sobre o caráter duvidoso da personagem, ao estabelecer um diálogo direto, sem intermediações, com Makunaimã. Para Esbell (2018, pp. 144-145), Makunaimã é um estado de energia – sem gênero, forma ou gênese – que se cria e se recria em si mesmo, aparecendo em muitos estados transitórios.

Por outro lado, na cosmovisão africana / ovakwanyama absorvida na transculturação literária e cinematográfica, Nambalisita possui uma dupla concepção subversiva ao nascer de um ovo autofecundado, sem linhagem

real, e travar duelos com Kalunga, que atua tanto como força espiritual de um Deus antropomórfico, quanto como uma substância carregada de poder (SALOKOVSKI, 2006, p. 138).

As estratégias de Makunaimã e Nambalisita convergem nas perspectivas do tempo e da alteridade. “Agora é outro tempo”, afirma Esbell (2018, p. 143). Um tempo outro, um tempo do outro. Tempo de ouvir o ‘outro’ enquanto o ~outro~ ainda existe antes que haja só o *outro*. O contemporâneo enquanto manifestação de um encontro plural de alteridades. Não mais o encontro realizado entre alteridades genéricas – o Ocidente a encontrar o “Oriente”, o “selvagem” e a “natureza” (SANTOS, 2006) – no segundo milênio, mas um encontro que reconhece a agência desse(s) outro(s) e que caracteriza os envolvidos como parte de um processo plural de *transculturação* (FISCHGOLD, 2017a).

A matéria mítica, como afirma Claude Lévi-Strauss (2010, p. 21), está sempre “à mercê dos golpes de um passado que a arruína e de um futuro que a modifica”. O mito é uma realidade instável, sendo impossível chegar à plena apreensão da matéria mítica. Seu duplo caráter aponta que ele coincide com seu objeto, constituindo uma imagem homóloga, enquanto não se funde consigo mesmo, pois evolui em outro plano. As transformações dos mitos afetam 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”, conclui Lévi-Strauss (1993, p. 261).

As narrativas mitológicas de Makunaimã e Nambalisita compõem um campo de tensão e subversão em uma articulação cultural viva e dinâmica, inserida entre línguas, linguagens, personagens e visões de mundo distintas. O que esse passeio por mundos outros nos apresenta é um processo de *transculturação* permanente, no qual as narrativas míticas mantêm-se vivas e atuantes. Mais do que criar uma ordem vigente, os mitos adquirem um sentido de perturbação de determinada ordem vigente. Por isso, estudar as coaparições dessas sociabilidades periféricas, como afirma Alfredo Cesar Melo (2017, p. 14), é um passo importante na criação de um arquivo pós-colonial (e decolonial, completo), isto é, para “unir e comparar produções culturais geralmente segregadas pela divisão internacional do conhecimento e de seu fluxo, frequentemente unidirecional (centro em direção à periferia)”.

Makunaimã e Nambalisita não são narrativas sobre o passado, mas sobre o presente – e, principalmente, sobre o futuro. Sua permanência

no imaginário cultural e artístico do Brasil e de Angola é resultado de complexas negociações culturais e revela a vivacidade atuante dos mitos na transformação das estruturas artísticas e sociais, e na exploração de espaços capazes de incorporar avanços formais de vanguarda com a revitalização da cultura autóctone.

---

## REFERÊNCIAS

- AARNI, Teddy. *The Kalunga Concept in Owambo Religion from 1870 onwards*. Stockholm: Almquist & Wiksell, 1982.
- ABRANCHES, Henrique. *Reflexões sobre Cultura Nacional*. Lisboa: Edições 70, 1980.
- ABRANCHES, Henrique. Comunicação. In: Conferência dos Escritores Afro-asiáticos. Teses Angolanas: documentos da VI Conferência. Lisboa: Edições 70 para a União dos Escritores Angolanos, 1981.
- ABRANCHES, Henrique. *A Konkhava de Feti*. Luanda: União dos Escritores Angolanos, 1985.
- ANDRADE, Mário de. *Macunaíma: o herói sem nenhum caráter*. Ed. crítica. Coord. Telê Porto Ancona Lopes. Nanterre: ALLCA XX/Colección Archivos, 1942.
- ANDRADE, Mário de. *O Movimento Modernista*. Rio de Janeiro: Casa do Estudante do Brasil, 1996.
- ANDRADE, Mário de. *Macunaíma, o herói sem nenhum caráter*. São Paulo: Ubu, 2017.
- BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e estética: a teoria do romance*. São Paulo: Hucitec, 1998.
- BOSI, Alfredo. Situação de Macunaíma. In: ANDRADE, Mário de. *Macunaíma: o herói sem nenhum caráter*. Ed. crítica. Coord. Telê Porto Ancona Lopes. Nanterre: ALLCA XX/Colección Archivos, 1942.
- CARVALHO, Ruy Duarte de. Travessias da oralidade, veredas da modernidade. [Palestra organizada pela Casa das Áfricas, na PUC-SP]. São Paulo, 2004. CARVALHO, Ruy Duarte de. *A câmara, a escrita e a coisa dita*. Lisboa: Cotovia, 2008.
- CARVALHO, Ruy Duarte de. Tempo de ouvir o ‘outro’ enquanto o “outro” ainda existe antes que haja só o *outro*... ou pré-manifesto Neo-Animista. 2009.
- CARVALHO, Ruy Duarte de. *Decálogo Neo-Animista*. 2010.
- CARVALHO, Ruy Duarte de. *Desmedida – Luanda, São Paulo, São Francisco e volta: crônicas do Brasil*. Rio de Janeiro: Língua Geral, 2010.

- ESBELL, Jaider. *Terreiro de Makunaimã – mitos, lendas e estórias em vivências*. Belém: Cromos, 2012.
- ESBELL, Jaider. *Entrevistas*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2018.
- FISCHGOLD, Christian. A viagem ao outro na literatura de Ruy Duarte de Carvalho. In: PHAF-RHEINBERGER, Ineke *et al.* (eds.). *Literatura e outras artes: construção da memória em Angola e Moçambique*. Frankfurt: Peter Lang Edition, 2017a, pp. 71-86.
- FISCHGOLD, Christian. Nambalisita: representações do herói mítico angolano na etnografia, na literatura e no cinema. *Revista Mulemba*, v. 9, n. 17, 2017b, pp. 67-79.
- FISCHGOLD, Christian. Presente angolano, tempo mumuila: para além do filme etnográfico. *Itinerários: Revista de Literatura*, n. 49, 2019, pp. 63-78.
- FISCHGOLD, Christian. Makunaíma(s): poética da metamorfose. *Iberoamericana*, v. 20, 2020, pp. 119-136.
- FORD, Clyde W. *The Hero with an African Face: Mythic Wisdom of Traditional Africa*. New York: Bantam Book, 1999.
- GRAÇA, Antônio Paulo. *Uma poética do genocídio*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1998.
- KANGUSSU, Imaculada; FONSECA, Jair Tadeu. Macunaíma, literatura, cinema e filosofia. *Revista ArtEfilosofia*, n. 11, 2011, pp. 144-157.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. *Antropologia estrutural II*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1993.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. *O cru e o cozido*. São Paulo: Cosac Naify, 2010. (Coleção Mitológicas)
- MELO, Alfredo Cesar. Por um comparativismo do pobre: notas para um programa de estudos. *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, v. 15, n. 23, 2017, pp. 9-30.
- MILLER, Joseph. *Kings and Kinsmen: Early Mbundu States in Angola*. Oxford: Clarendon Press, 1976.
- MORAES, Anita Martins Rodrigues de; MARTIN, Vima Lia. O Brasil e a poesia africana de língua portuguesa. *Scripta*, v. 15, n. 29, 2011, pp. 6984.
- MEDINA, João. Gilberto Freyre contestado: o lusotropicalismo criticado nas colónias portuguesas como álibi colonial do salazarismo. *Revista USP*, v. n.45, 2000, pp. 48-61.
- MOSER, Gerald. A Konkhava de Feti. *World Literature Today*, v. 56, n. 3, 1982, pp. 558-559.
- NODARI, Alexandre. A metamorfologia de Macunaíma: notas iniciais. *Crítica Cultural-Critic*, v. 15, n. 1, 2020, pp. 41-67.

- ORTIZ, Fernando. *El contrapunteo cubano del azúcar y del tabaco*. Cuba: Editorial de Ciencias Sociales, 1983.
- PIÇARRA, Maria do Carmo. *Angola: o cinema da independência*. Lisboa: Guerra e Paz, 2015.
- PINTO, João Alberto da Costa. Gilberto Freyre e o Lusotropicalismo como ideologia do Colonialismo português (1951-1974). *Revista UFG*, ano 11, 2009, pp. 145-160.
- QUIJANO, Aníbal. Coloniality of Power, Eurocentrism and Latin America. *Nepantla: Views from South*, v. 1, n. 3, 2000, pp. 533-580.
- RAMA, Ángel. *Transculturación narrativa en América Latina*. Buenos Aires: El Andariego, 2008.
- SALOKOSKI, Martha. *How Kings are Made – How Kingship Changes: A Study of Rituals and Ritual Change in Pre-Colonial and Colonial Owamboland, Namibia*. University of Helsinki, Research Series in Anthropology, 2006.
- SCHEFER, Raquel. Ruy Duarte de Carvalho's Nelisita: Shifting the Boundaries of Art and Science in Angolan Revolutionary Cinema. *South African Historical Journal*, nov. 2020, pp. 405-430.
- SEMBÈNE, Ousmane. *Interviews*. Edited by Annetu Busch and Max Annas. Jackson: University Press of Mississippi, 2008.
- SÁ, Lúcia. *Literaturas da Floresta: textos amazônicos e cultura latino-americana*. Rio de Janeiro: Eduerj, 2012.
- SANTIAGO, Silviano. A trajetória de um livro. In: ANDRADE, Mário de. *Macunaíma: o herói sem nenhum caráter*. Ed. crítica. Coord. Telê Porto Ancona Lopes. Nanterre: ALLCA XX/Colección Archivos, 1996.
- STERZI, Eduardo. A irrupção das formas selvagens. In: ANDRADE, Mário de. *Macunaíma: o herói sem nenhum caráter*. São Paulo: Ubu, 2017.
- SANTOS, Boaventura de Sousa. *A gramática do tempo*. São Paulo: Cortez, 2006.
- SOUZA, Gilda de Mello e. *O Tupi e o Alaúde: uma interpretação de Macunaíma*. São Paulo: Editora 34, 2003.
- STAM, Robert. *A literatura através do cinema: realismo, magia e a arte da adaptação*. Trad. Marie-Anne Kremmer e Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: UFMG, 2008.
- 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, 2012.

## **Filmografia**

MACUNAÍMA: O herói sem nenhum caráter. Direção de Joaquim Pedro de Andrade. Brasil, 1969. Filme (110 min). 35mm.

NELISITA: NARRATIVAS Nyaneka. Direção de Ruy Duarte Carvalho. Angola, 1982. Filme (64min). 16mm.

Recebido: 6/10/2022

Aceito: 25/11/2022

Publicado: 28/2/2023