

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS E VERNÁCULAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS COMPARADOS DE
LITERATURAS DE LÍNGUA PORTUGUESA

ALEXANDRE GOMES NEVES

Câmara Cascudo e Oscar Ribas: diálogos no Atlântico

São Paulo
2008

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS E VERNÁCULAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS COMPARADOS DE
LITERATURAS DE LÍNGUA PORTUGUESA

Câmara Cascudo e Oscar Ribas: diálogos no Atlântico

Alexandre Gomes Neves

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para a obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientador: Profa. Dra. Rita Chaves

São Paulo
2008

Para Vera

AGRADECIMENTOS

À CAPES – Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior, pela bolsa concedida.

À Rita Chaves, por me fazer conhecer as Literaturas Africanas de Língua Portuguesa e por me orientar neste trabalho.

Aos Professores Vagner Gonçalves Silva e Tânia Celestino de Macedo, pelas críticas e sugestões decisivas.

Ao amigo Antonio Pereira, pelo apoio e primeiras leituras de cada etapa desta dissertação.

À Camila Zanon, pela amizade e generosidade nos muitos auxílios que me ofereceu.

À Juliana Florentino, pela amizade e pela revisão do texto.

Aos colegas do Programa de Pós-graduação em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa, pelo diálogo sempre rico e afetuoso.

RESUMO

NEVES, Alexandre Gomes. **Câmara Cascudo e Oscar Ribas: diálogos no Atlântico**. 2008. Dissertação (Mestrado). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

O presente trabalho tem por objetivo propor aproximações entre os autores Câmara Cascudo e Oscar Ribas. O primeiro pertencente ao sistema literário brasileiro e o segundo ao angolano. Buscamos a comparação entre ambos, considerando as semelhanças entre seus percursos. Ao longo de suas carreiras, os autores dividiram-se entre a produção literária e a pesquisa folclórica. A proposta que executamos apropria-se do conceito de *macrossistema literário* defendido por Benjamin Abdala Júnior. Em sua perspectiva, macrossistema é definido pelos contatos que podem ser estabelecidos entre os sistemas literários nacionais no contexto das literaturas de língua portuguesa. Nosso estudo centra-se sobre dois romances: *Canto de muro* (1959) de Câmara Cascudo e *Uanga (feitiço)* (1951) de Oscar Ribas. A análise destas obras nos permite apreciar textos fracionados entre o fazer literário e o compromisso com a divulgação de dados de pesquisa. A dualidade nas carreiras dos intelectuais é espelhada na composição de seus romances. Realizamos também uma leitura do livro de ensaios *Made in África* (1965) de Câmara Cascudo, no qual nos deparamos com um Cascudo leitor de Oscar Ribas e preocupado com os matizes africanos da cultura brasileira.

Palavras-chave: Câmara Cascudo; Oscar Ribas; macrossistema literário.

ABSTRACT

NEVES, Alexandre Gomes. **Câmara Cascudo e Oscar Ribas: diálogos no Atlântico**. 2008. Dissertação (Mestrado). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

The present work aims to propose some relations between the writers Câmara Cascudo and Oscar Ribas considering the similarity in their literary journey, the former belonging to the Brazilian literary system and the latter to the Angolan literary system. During their careers, those writers dedicated themselves to the literary production as well as the research on folklore. The study approach is the concept of *literary macrosystem* defended by Benjamin Abdala Júnior, which is defined by the contacts that can be established among the national literary systems in the context of Portuguese-language literatures. It focuses on two novels, Câmara Cascudo's *Canto de muro* (1959) and Oscar Ribas's *Uanga (feitiço)* (1951). The analysis of both works allows us to appreciate texts parceled into the literary making and the commitment to publishing their researches. That dualism in both intellectual careers is reflected in the composition of their novels. The reading of Câmara Cascudo's essay book, *Made in África* (1965), has allowed us to see Câmara Cascudo as a reader of Oscar Ribas's works and a writer concerned about the African hue of Brazilian culture.

Keywords: Camara Cascudo; Oscar Ribas; literary macrosystem.

SUMÁRIO

Introdução	9
Capítulo 1	
<i>Canto de muro e Uanga (feitiço): o entrecruzar de estilos discursivos.</i>	15
<i>1.1 Entre personagens e objetos de pesquisa:</i>	
<i>nos aproximando de Canto de muro</i>	16
<i>1.2 Diálogo com um narrador-autor naturalista</i>	22
<i>1.3 Os tons da voz do professor</i>	26
<i>1.4 Ribas: entre a narração de uma trama e a documentação de tradições</i>	28
<i>1.5 Uanga (feitiço): diálogo com um narrador-autor etnógrafo</i>	32
Capítulo 2	
Colecionadores, arquivistas	38
<i>2.1 Cultura popular: algumas notas</i>	38
<i>2.2 Canto de muro no conjunto da obra de Câmara Cascudo</i>	47
<i>2.3 Oscar Ribas: primeiros arquivos</i>	57
Capítulo 3	
Literatos	64
<i>3.1 A recepção crítica de Oscar Ribas</i>	64
<i>3.2 Um breve passeio pela obra de Oscar Ribas</i>	67
<i>3.3 A recepção crítica de Câmara Cascudo</i>	72
<i>3.4 Outro breve passeio: algumas obras de Câmara Cascudo</i>	75
<i>3.5 Câmara Cascudo e Oscar Ribas: literatos</i>	78
Capítulo 4	
<i>Canto de muro e Uanga (feitiço): contradições</i>	86
<i>4.1 O conservadorismo em Canto de muro</i>	86
<i>4.2 Uanga (feitiço)</i>	95
<i>4.3 “Gentes ignaras” x “Erudição popular”</i>	99

Capítulo 5

Câmara Cascudo e Oscar Ribas: diálogos no Atlântico.....	105
<i>5.1 A intertextualidade de Made in África.....</i>	<i>107</i>
<i>5.2 Relações África – Brasil: notícia de alguns estudos.....</i>	<i>119</i>
Conclusões	123
Bibliografia dos autores.....	127
Bibliografia utilizada.....	138

Introdução

Vamos chamar o vento
Vamos chamar o vento

Vento que dá na vela
Vela que leva o barco
Barco que leva a gente

(O vento, Dorival Caymmi)

Estes belos versos de “O vento” de Dorival Caymmi, sem dúvida um poeta ainda por ser examinado para além da força da canção, nos embalam como música de fundo nas travessias que realizaremos em busca da outra margem do Atlântico. Em busca de um autor que dedicou a sua vida para registrar os movimentos da cultura popular de Angola. A obra de Oscar Ribas é um arquivo de memórias no qual podemos desvendar os ritmos e os gestos das danças populares; os repertórios narrativos e poéticos que preenchem as noites no entorno da fogueira; os rituais de nascimento e morte; toda a sorte de imaginários pertencentes às identidades dos homens de sua terra natal. De volta às margens do nosso território, com os ventos e as velas do mesmo barco regressamos ao encontro de Câmara Cascudo, autor que igual e exaustivamente empenhou-se, ao longo de sua vida, em nos fornecer arquivos nos quais podemos nos embrenhar para o conhecimento das culturas populares brasileiras. Religião, alimentação, objetos do cotidiano, gestuais, narrativas orais, nada esteve fora do foco deste que é considerado nosso folclorista maior.

Estes nossos pesquisadores em cultura popular assemelham-se também por terem realizado incursões no gênero romance. Referimo-nos ao *Canto de muro* (1959), de Câmara Cascudo e *Uanga (feitiço)* (1951), de Oscar Ribas. Nosso trabalho apresenta-se como crítica literária a estas obras que constituem peças únicas no conjunto da produção dos autores. Relacioná-las contribui para a apreciação de cada obra em particular, e nos permite contemplar semelhanças entre dois autores pertencentes a distintos e entrelaçados sistemas literários, o brasileiro e o angolano, nos inserindo na proposição teórica de Benjamin Abdala (2007).

O conceito de *macrossistema literário* proposto por Abdala, parte do conceito de sistema definido por Antonio Candido em *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. Nada melhor do que trazer as palavras do mestre:

Para compreender em que sentido é tomada a palavra formação, e porque se qualificam de decisivos os momentos estudados, convém principiar distinguindo manifestações literárias, de literatura propriamente dita, considerada aqui um sistema de obras ligadas por denominadores comuns, que permitem reconhecer as notas dominantes duma fase. Estes denominadores são, além das características internas, (língua, temas, imagens), certos elementos de natureza social e psíquica, embora literariamente organizados, que se manifestam historicamente e fazem da literatura aspecto orgânico da civilização. Entre eles se distinguem: a existência de um conjunto de produtores literários, mais ou menos conscientes do seu papel; um conjunto de receptores, formando os diferentes tipos de público, sem os quais a obra não vive; um mecanismo transmissor, (de modo geral, uma linguagem, traduzida em estilos), que liga uns a outros. (CANDIDO, 1959, p.17)

Segundo Antonio Candido, o conjunto destes três elementos, autor, público e a linguagem que liga os autores forma o sistema literário. Um sistema de comunicação inter-humana em que os homens representam e interpretam suas realidades. A estes elementos o professor acrescenta a importância da tradição. É preciso que os conjuntos de autores de um determinado tempo se conecte a outros conjuntos de tempos anteriores, para aceitá-los ou rejeitá-los. Isto garante a continuidade literária.

As manifestações literárias referem-se às obras que, ainda que grandiosas, permanecem isoladas, fora das articulações definidas pela idéia de sistema. São obras plenamente vinculadas à inspiração de um indivíduo ou ao contato com literaturas estrangeiras, mas cujos autores não estão integrados entre si e nem a um público leitor.

Como nos diz Abdala, ao iniciarmos o estudo das literaturas de língua portuguesa nos damos conta de uma história comum marcada pela colonização. Temos assim, entre Portugal, Brasil e os países africanos de colonização portuguesa, uma aproximação estabelecida pelo uso do mesmo código lingüístico. É dentro dessa dinâmica da comunicação em português que Abdala proporá a “existência de um macrossistema

marcado como um campo comum de contatos entre os sistemas literários nacionais”. (ABDALA, 2007, p.35)

Nas literaturas africanas de língua portuguesa encontraremos conjuntos de autores conectados entre si e já possuidores de um repertório nacional que lhes fornece uma tradição. Além disso, também se conectam com conjuntos de autores brasileiros e portugueses e aos públicos já existentes fora de seus territórios nacionais. Ao construir uma literatura em língua portuguesa, angolanos, moçambicanos e cabo-verdianos, contam com um repertório em português de Portugal e Brasil. E contam também com os públicos destes países aproximados pela língua.

Tal fato nos leva a aproximar os trabalhos de Câmara Cascudo e Oscar Ribas tendo em vista similaridades contextuais: ambos iniciam suas carreiras na literatura e ambos se dividem entre a literatura e a pesquisa em cultura popular.

A proposição teórica de Abdala privilegia autores considerados engajados. Ou seja, autores cuja produção literária busca a ruptura com a dominação exercida pela metrópole portuguesa. Neste sentido são textos que buscam os fundamentos para a construção de uma identidade nacional. Nas palavras do professor:

O processo de aculturação do colonialismo português visava a desculturação dos outros povos. Se Portugal impôs seus padrões, também foi marcado, por sua vez, pelo sistema que estabeleceu, ao voltar-se obsessivamente para o sonho do “ultramar”. Desprendeuse em parte da Europa e também foi envolvido pela veiculação de padrões literários que circulavam em língua portuguesa. Temos hoje sistemas nacionais que não se conformam a hegemonias neocoloniais ou, mesmo, imperialismos, quando consideramos suas produções engajadas. (ABDALA, 2007, p. 37)

Segundo o pesquisador, podemos verificar as trocas entre os sistemas literários de língua portuguesa, que incluem também a antiga metrópole, tratando-as com igual interesse, afastando-nos de qualquer idéia ligada à superioridade e dependência. Assim, Abdala porá num mesmo plano autores africanos posicionados contra o regime colonial português, autores portugueses contrários à ditadura salazarista e autores brasileiros cujas produções mostram-se afinadas com os nossos conflitos sociais, representando, em relação a estes conflitos, sempre uma possibilidade a mais de reflexão.

Neste estudo não contemplamos autores engajados no sentido trabalhado por Abdala. Veremos que Câmara Cascudo e Oscar Ribas são intelectuais imersos em profundas contradições. A representação de imagens da cultura popular em suas obras, muitas vezes, fazem do universo humano descrito algo de primitivo e exótico.

No entanto, a análise dos romances nos permitirá nuançar esta idéia. Câmara Cascudo, ao coadunar vozes populares com vozes eruditas registra a possibilidade de ambas constituírem saberes dignos de citação. Oscar Ribas, a partir do encontro com saberes populares e tradicionais do seu contexto, registra formas de cultura que a violência do governo colonial tentara rasurar.

Veremos que os autores executam movimentos opostos. Podem tanto dignificar o popular quanto colocá-lo na esfera do primitivo e do exótico. A apreciação crítica destes autores permitirá compreender melhor a posição que ocupam em cada sistema literário. Permitirá também a introdução de um tema a ser perseguido para a compreensão do macrossistema, ou seja, a cultura popular, seus significados, suas possibilidades, suas interpretações pelos intelectuais de cada sistema nacional.

Nosso trabalho está dividido em cinco capítulos. No primeiro, “*Canto de muro e Uanga (feitiço)*: o entrecruzar de estilos discursivos”, nos debruçamos sobre a estrutura destes livros que se encontram divididos entre o traçado ficcional e divulgação de dados de pesquisa.

No segundo capítulo, “Colecionadores, arquivistas”, buscamos, num primeiro momento, algumas notas sobre o conceito de cultura popular, de modo que possamos compreender melhor o quadro intelectual em que nossos pesquisadores se inserem; e, num segundo momento, promovemos uma articulação entre os romances e o conjunto de suas obras.

No terceiro capítulo, “Literatos”, o interesse que nos move dirige-se para as carreiras de Câmara Cascudo e Oscar Ribas, de modo a compreender que o fazer literário sempre esteve presente em suas publicações, ainda que numa visão de conjunto as obras dedicadas à investigação em cultura popular sejam mais numerosas e mais significativas.

No quarto, “*Canto de muro e Uanga (feitiço)*: algumas contradições”, os livros são vistos em conjunto nos seus pontos conservadores. *Canto de muro* ao se propor como crítica ao homem moderno, evoca em seu último capítulo valores tradicionais vinculados à

religião e à força moral vista na família. *Uanga (feitiço)*, ao pôr as culturas européias em alta conta, prende o homem angolano nos grilhões do primitivismo, indo de encontro a perspectivas de obras contemporâneas suas que colocavam o homem angolano como sujeito histórico, repleto de paixões e ideais. No entanto, consideramos que é possível nuançar estes aspectos conservadores.

No quinto e último capítulo, deixamos as relações entre os romances de lado para efetuarmos uma leitura crítica de *Made in Africa* de Câmara Cascudo. Este título irônico de Cascudo que nos sugere um universo pós Segunda Guerra Mundial, em que os estadunidenses se insurgiram num novo imperialismo e boa parte dos bens simbólicos e materiais passaram a ser *made in USA*, nos propõe que muitas importações nossas vêm do continente africano. Assim, *Made in Africa* buscará as relações culturais entre Brasil e África, principalmente entre Brasil e Angola.

Neste livro, encontraremos um Câmara Cascudo leitor de Oscar Ribas e um caso de intertextualidade a ser explorado e refletido na história das nossas relações históricas e literárias com Angola. Apenas apontamos para a importância deste livro, merecedor de trabalhos que o investiguem mais a fundo.

Julgamos pertinente acrescentar a esta introdução algumas notas que esclarecem o percurso de chegada aos autores e à proposta do trabalho.

Desde o segundo ano do curso de Letras interessamo-nos pelas Literaturas Africanas passando a ler alguns autores e a frequentar os cursos oferecidos nesta área. Pensamos ser fundamental voltarmos-nos, já no âmbito da graduação, para os estudos africanos. Considerando as relações históricas entre África e Brasil e a necessidade de levarmos conhecimentos sobre África para o ensino de formação básica, é urgente que assumamos a responsabilidade de levar adiante tais estudos, sobretudo se considerarmos o quanto ainda são escassos ou pouco divulgados.

No curso de Introdução aos Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa, oferecido pelo professor Benjamim Abdala, foi que nasceu o desejo de trabalhar com o tipo de comparatismo proposto neste curso. Um comparatismo fundamentado nas relações histórico-culturais entre os países de língua portuguesa e que se propunha também como articulação política num mundo dominado por fortes blocos econômicos que continuam estendendo suas influências no plano cultural.

O interesse pela obra de Oscar Ribas nasceu com a leitura de *Formação do romance angolano*, de Rita Chaves, em que as contradições deste autor nos são apresentadas pela pesquisadora. Foi a contradição entre propor um jogo próprio e fazer o jogo do outro (o do colonizador) que chamou a nossa atenção para este escritor. A aproximação com Câmara Cascudo foi uma sugestão do professor Carlos Serrano, numa conversa informal no Centro de Estudos Africanos – USP. Nesta conversa fez-nos saber das relações entre Câmara Cascudo e Oscar Ribas e do contato entre ambos numa viagem que Cascudo fizera à África em 1963 e que resultara no livro *Made in Africa*; livro que traz texto de Ribas sobre o cafuné. De fato, o folclorista angolano é uma presença constante nos ensaios deste livro, o que nos permite ir ao encontro de um Cascudo leitor de Ribas.

Capítulo 1

Canto de Muro e Uanga (feitiço): o entrecruzar de estilos discursivos.

No difícil e instigante ensaio de Anatol Rosenfeld, “Literatura e Personagem”, o intelectual inicia suas considerações teóricas lembrando-nos que a literatura, numa acepção lata, é “tudo o que aparece fixado por meio de letras”. (ROSENFELD, 2007, p. 11) Porém, dentro deste vastíssimo campo que se abre, encontramos o que podemos chamar de “belas letras”. Segundo o autor, bem menos caracterizada pela beleza das letras do que pelo seu caráter ficcional e imaginário. Caráter este não suficiente para determinar o campo literário, já que podemos nos ver diante de textos não ficcionais, cuja beleza tecida pelo costurar dos elementos estilísticos nos faz alçá-los à categoria de obras de arte. Caso emblemático na literatura brasileira são *Os Sertões*, de Euclides da Cunha. Do cenário angolano mais recente, podemos indicar uma obra como *Vou lá visitar pastores* de Ruy Duarte de Carvalho.

A despeito da distância no tempo - *Os Sertões* fora publicado em 1902 e *Vou lá visitar pastores* é um livro de 1999 - e da diferença de contextos históricos, é possível apontar certa convergência entre estas obras: em ambas figuram autores que, mergulhando nas ciências do social, não dispensam o apuro estético ao entrelaçarem uma certa diversidade de saberes científicos. Esses dois ensaios, a um tempo só, sociológico, histórico, geográfico, jornalístico, etc, constituem narrativas excepcionais, cuja classificação impõe dificuldades, pois nem sempre sabemos onde encaixá-las com perfeição, se entre as obras de referência, se entre as literárias.

A breve referência a Euclides da Cunha e a Ruy Duarte de Carvalho nos serve de motivo (no sentido musical) e de inspiração para executarmos a nossa composição.

Seguindo as considerações do ensaio de Anatol Rosenfeld (2007, p.17), nos deparamos com a seguinte idéia de base:

Uma das diferenças entre texto ficcional e outros textos reside no fato de, no primeiro, as orações projetarem contextos objectuais e, através destes, seres e mundos puramente intencionais, que não se referem, a não ser de modo indireto, a seres também intencionais (onticamente

autônomos), ou seja, a objetos determinados que independem do texto. Na obra de ficção, o raio da intenção detém-se nestes seres puramente intencionais, somente se referindo de um modo indireto – e isso nem em todos os casos – a qualquer tipo de realidade extraliterária. Já nas orações de outros escritos, por exemplo, de um historiador, químico, repórter, etc., as objectualidades puramente intencionais não costumam ter por si só nenhum (ou pouco) peso ou densidade, uma vez que, na sua abstração ou esquematização maior ou menor, não tendem a conter em geral esquemas especialmente preparados de aspectos que solicitam o preenchimento concretizador.

Por contextos objectuais devemos entender a caracterização dos seres e dos objetos presentes num texto. Tal caracterização nos leva à composição de um dado universo, seja ele imaginário ou concreto. Numa obra científica os signos remeterão a uma realidade empírica ou passível de comprovação através de métodos criados no âmbito da própria ciência; numa obra literária, cujo princípio fundador reside na criação, na imaginação livre, os seres e objetos aí representados pelo signo prescindem da averiguação, pois existem de um modo puramente intencional referindo-se apenas de modo indireto a uma realidade extraliterária, como diz o autor.

Os textos selecionados para este estudo, *Canto de Muro* de Câmara Cascudo e *Uanga (feitiço)* de Oscar Ribas, nos colocam diante de um problema de forma, pois são textos que se valem de estratégias ficcionais objetivando o conhecimento de realidades extraliterárias. Câmara Cascudo e Oscar Ribas são autores com uma interessante produção no campo das ciências do social que ao produzirem textos ficcionais tecem um cruzamento de procedimentos de campos distintos da escrita, promovendo articulação entre os dados provenientes da observação científica (portanto os dados da experiência concreta) e o projeto literário.

1.1 Entre personagens e objetos de pesquisa: nos aproximando de Canto de muro

No canto do muro tijolos quebrados, cobertos pelos cacos de telhas ruiva, aprumam-se numa breve pirâmide de que restos de papel, pano e palha disfarçam as entradas negras da habitação coletiva desde o térreo, domínio dual de Titius, o escorpião, e de

Licosa, aranha orgulhosa, até o último andar onde mora um grilo solitário e tenor. (...)

No meio do quintal a mangueira estende a galharia robusta, derramando sombra e agasalho. É uma árvore bem velha, alta e copada mas de frutos azedos e reduzidos. Aquela imponência ornamental basta para justificar a presença poderosa. Os frutos carecem de importância para ela. Não deseja reproduzir a dinastia de porte lindo ou demasiado confia na solidariedade famélica dos pássaros e dos morcegos. Bem no centro há um oco, janelão ogival que é a porta nobre de Sófia, a coruja noturna, misteriosa e venerada.

Há do lado um sapotizeiro denso e baixo onde ainda resiste ao redor do tronco um círculo carcomido de folha-de-flandres, posto ali há muitos anos, impedindo as subidas vorazes de Musi, proprietária de uma família de ratos insaciáveis.

Depois do sapotizeiro há uma goiabeira esquelética e que teima, como fêmea obstinada na fecundação, em cobrir-se de goiabas amarelas de polpa rubra e doce.

No fim, hirtó, senhorial, importante, o mamoeiro sacode o estirado caule bem alto, com uma coroa de folhas imóveis, guardando o bando de mamões compridos e desejados pela lonjura.

Mamoeiro, sapotizeiro e goiabeira estão registrados nos livros graves como *Carica papaya*, L., mas o fruto lembrando uma grande mama conservou o aumentativo. *Achras sapota*, L., e *Psidium guayava*, Raddi, fecham a relação sisuda e definitiva.

Ao pé do sapotizeiro há um montezinho de pedras e aí instalou seu escritório o Cavalo-do-cão que ainda não tomou conhecimento de pertencer aos *Himenópteros pompilídeos*, raça guerreira e milenar. (CASCUDO, 1959, p.3-4)

Canto de Muro possui vinte e cinco capítulos, dos quais vinte e quatro são voltados para a apresentação e descrição dos hábitos dos personagens eleitos para este “romance de costumes” composto por Cascudo. No vigésimo quinto capítulo o autor nos esclarece quanto ao que podemos apontar como uma intenção principal da obra, que é criticar o que vê de desrazão no progresso técnico científico. Acompanhamos ao longo do texto as vidas de morcegos, ratos, corujas, galinhas, urubus, guaxinins, titius, canários, corujas, aranhas, grilos, cobras, xexéus, tapiucabas, entre outras espécies. A linguagem de Cascudo é traçada entre o poético e as asserções factuais do pesquisador. Ora nos convida a lidar com as referências bibliográficas e os termos científicos resultantes de sua pesquisa - e expressivos da sua vastíssima erudição -, ora nos delicia com imagens líricas baseadas em universos

desconhecidos para a maioria de nós, sempre nos fazendo repensar sobre os destinos da espécie humana, o que confere à obra um indelével caráter filosófico.

No trecho citado anteriormente, retirado do primeiro capítulo, “Canto de muro e seus moradores”, a descrição das árvores e dos objetos que configuram o espaço ainda que ornamentada com adjetivos que buscam o pictórico e por que não dizer pitoresco, não deixa de ser também a representação de um habitat natural cuidadosamente projetado pelo naturalista para que possa descrever os hábitos das espécies que pretende observar. Aliás, é este mesmo o ponto de vista do narrador. A linguagem poética que pinta o ambiente com cores quentes disfarça o desejo de remeter o leitor a espécies concretas onde a natureza dos pássaros famélicos e das mangueiras que agasalham são fatos a serem retidos fora das configurações simbólicas que a linguagem literária normalmente possui. A introdução dos nomes científicos das árvores no final do trecho nos confirma a análise.

Contudo, de modo algum queremos sugerir que não haja nenhum nível de intervenção criativa. O espaço projetado pelo autor não é a reprodução direta de um meio particular e existente de fato. O que queremos sugerir é que o autor opera numa dialética entre o imaginado e o observado, dotando a matéria narrada de um caráter sensível sem retirar-lhe de todo a referência extraliterária. De um lado temos um espaço fictício que, segundo o autor, é o remontar de memórias da infância e adjetivações dotadas de tom irônico que conduzem a narrativa para o plano de uma prosa poética. De outro lado temos nas palavras de Telê Ancona Porto Lopes (2003, p.24) “um romance que fixa elementos da fauna e da flora, uma geografia regional e explora ditos, sabenças e práticas do nordeste brasileiro”. Tal movimento dialético torna-se o principal matiz do texto podendo ser observado num dos níveis concretos da composição que são os usos vocabulares.

Retomemos o último parágrafo do trecho citado: “Ao pé do sapatizeiro há um montezinho de pedras e aí instalou seu escritório o Cavalo-do-cão que ainda não tomou conhecimento de pertencer aos *Himenópteros pompilídeos*, raça guerreira e milenar”. Se por um lado temos a composição de metáforas que emprestam ao Cavalo-do-cão características humanas, por outro lado sua pertença é mesmo ao ramo dos *Himenópteros pompilídeos*. O processo de antropomorfização não é completamente realizado, de modo que o animal é um misto de personagem e objeto de uma escrita que não dispensa o compromisso com a informação e o conhecimento didatizado. É quase como se

estivéssemos diante de um professor a nos dourar um conhecimento factível para que este se nos torne mais vivo na memória.

Anatol Rosenfeld (2007, p.20) nos dirá que:

Ainda que a obra não se distinga pela energia expressiva da linguagem ou por qualquer valor específico, notar-se-á o esforço de particularizar, concretizar e individualizar os contextos objectuais, mediante a preparação de aspectos esquematizados e uma multiplicidade de pormenores circunstanciais, que visam a dar aparência real à situação imaginária. É paradoxalmente esta intensa aparência de realidade que revela a intenção ficcional ou mimética. Graças ao vigor dos detalhes, à ‘veracidade’ de dados insignificantes, à coerência interna, à lógica das motivações, à causalidade dos eventos etc., tende a constituir-se a verossimilhança do mundo imaginário. Mesmo sem alguns destes elementos o texto pode alcançar tamanha força de convicção que até estórias fantásticas se impõem como quase reais.

No texto de Câmara Cascudo reparamos que as operações estilísticas se dão em dois sentidos: o autor particulariza e universaliza os seres num mesmo plano. Ao mesmo tempo em que os nomeia, atribuindo-lhes ações e características humanas, transforma-os em exemplar de um conjunto cujos atributos já estão dados e fazem parte de outras instâncias do conhecimento.

Antonio Candido ao refletir sobre a gênese da personagem do romance nos informará que são três os elementos primordiais do gênero: o enredo, a personagem e as “idéias”. Por idéias devemos entender os valores e os significados construídos no texto. Para o professor, dentre estes elementos “avulta a personagem, que representa a possibilidade de adesão afetiva e intelectual do leitor, pelos mecanismos de identificações, projeção, transferência, etc.” (CANDIDO, 2007, p.54) É a personagem quem torna vivos o enredo e as idéias.

Considerando o processo de construção das personagens de *Canto de Muro*, podemos sugerir que a adesão do leitor não se dá em relação ao personagem em particular, mas a uma certa perspectiva adotada pelo narrador naturalista, que nos leva a observar junto a ele cenas e seres normalmente ignorados pela média das pessoas. Utilizamos a expressão narrador naturalista, no sentido de observador de espécies da natureza. Como os seres descritos constituem amostras, exemplares que representam a espécie; o envolvimento

do leitor com o texto poderá ser efetivado mais facilmente tendo em vista o conhecimento produzido pelo narrador.

Acompanhemos o trecho seguinte retirado do segundo capítulo do livro, “Caçada noturna”.

Toda a gente sabe que a plumagem das corujas é macia e mole e por isso o seu vôo é silencioso. Inexplicavelmente as penas reais de Sófia são rijas e o seu vôo perfeitamente audível, percebendo-se o rangido, o atrito das asas fortes, denunciando aproximação da caçadora.

Sófia é uma coruja no esplendor da força, quatro anos de experiência de golpes e recursos individuais. Sabe calcular os terrenos onde a caça passará porque sendo de boa raça preadora não come carne morta. Precisa de bicho vivo, palpitante de sangue, estrebuchante sob suas garras que o imobilizam para fácil alvo às bicadas, golpeantes e certeiras.

Sobrevoou o quintal vizinho, reconhecido pelo perfil do moinho de vento quebrado. Depois há o pomar que o esquadrão de Quiró elegeu para o assalto. Voou manso até o último cajueiro e pousou, leve, no galho sombrio. Abriu a frincha das pupilas telescópicas, absorvendo a luz difusa, identificando o local em todas as minudências. (...)

Os morcegos foram descobertos pelo ruído de guiso ao longe. E também pela virada curva para descer, pertinho dos frutos escuros e ali ficar, parados, sugando a polpa depois de abrir, com impecável roedura, o sulco reçumador do sumo adocicado. (...)

Quiró roçou o galho onde Sófia o espreitava, imóvel. Rápida a coruja lançou-se no vôo da caça, cortando o círculo descrito pelo morcego. Contava encontrá-lo no ar num esbarro funesto. (CASCUDO, 1959, p.10)

Ainda que no presente trecho, Sófia se distinga das outras corujas, pois possui penas rijas e vôo audível, enquanto o normal da espécie são penas macias e vôo silencioso, a narrativa nos encaminha para hábitos comuns à espécie, como a caçada noturna que será descrita ao longo do capítulo. Somos postos diante de uma linguagem que utiliza recursos estilísticos do texto ficcional para encenar a realidade. A caçada noturna de Sófia, a coruja, se por um lado recebe transfiguração épica, por outro não deixa de representar o prosaico do evento natural.

Para Telê Ancona Porto Lopes (2003, p.25) “*Canto de Muro* trabalha com êxito a intertextualidade em sua estrutura; alia a ficção a dados absolutamente corretos da zoologia, da botânica, da história, da mitologia, da geografia, permeados pelo folclore, e recolhe citações de poetisas amenizadoras do escopo didático que disfarçadamente se instala.”

O romance de Câmara Cascudo, no limite entre a ficção e a não ficção, constitui um tipo de narrativa que encontra seu sentido no conjunto da obra do escritor. Cada capítulo em que descreve os animais que elege como personagens é atravessado por dados de história, geografia, biologia, etc, além de alusões à “sabedoria popular”. O autor circula o objeto em busca do maior número de faces. Em cada capítulo registra-se o movimento ensaístico dotado de perspectiva enciclopédica, bem ao gosto da escrita de Cascudo.

Em relação à sua escrita multiforme Vânia Gico (1998, p. 106) nos afirma que “o conjunto da obra cascudiana, constitui um mosaico temático que se aproxima do itinerário de um *bricoleur* da cultura.” A idéia de um *bricoleur* contém uma grave força interpretativa, na medida em que pode ser transferida do conjunto da obra para cada texto em si. Sobre o processo criativo de Câmara, Vânia Gico (1998, p.16) afirma:

Seu processo de criação, exigia, sempre, o silêncio da noite. Passava o dia pesquisando, recebendo visitas, fazendo pesquisa de campo. Escrevia de uma única vez. Não fazia borrões, nem remontava textos. (...) Não guardava consigo rascunhos nem originais. Às vezes, quando os destinatários ou mensageiros perdiam seus escritos, fazia outro texto, se estivesse inspirado. Caso contrário, desistia e denunciava a perda nas correspondências aos amigos.

Câmara Cascudo utilizava tanto fontes orais quanto documentos escritos, além de valer-se muito de informações recolhidas através de correspondências que enviava para amigos e outros pesquisadores. Em *Canto de muro* nos surpreendemos com a articulação das fontes diversas que faz unir numa mesma prosa, ditos populares com descrições biológicas, notas e citações eruditas do campo da história, da literatura, da filologia, etc, misturadas a locuções populares. Mário de Andrade (1991), em correspondência ao autor, datada de 26 de novembro de 1925, refere-se à “fala” de Cascudo nas cartas como “serelepe”. Muito embora o juízo íntimo de Mário de Andrade diga respeito às cartas de

Cascudo, a penetrante sensibilidade do autor de *Macunaíma* destaca a escrita do intelectual potiguar que, irrequieta, percorre os mais diferentes saberes, conjuga as mais distintas fontes, numa espécie de ensaísmo enciclopédico.

1.2 Diálogo com um narrador-autor naturalista

As considerações que fizemos acerca da linguagem e da construção de personagens nos encaminham para apreciação do foco narrativo. O compromisso que o narrador possui com o conhecimento de uma realidade extraliterária ultrapassa o fazer ficcional dotando o texto de um certo caráter didático, instalado de modo disfarçado, para retomar a formulação de Telê Ancona. A perspectiva professoral do narrador nos permite entrever marcas do próprio autor.

No sempre iluminador manual de Wolfgang Kayser (1970), *Análise e Interpretação da obra literária*, aprendemos a considerar a distância entre narrador e autor. Para Kayser (1970, p.310) “o autor oculta-se atrás de um outro narrador na boca do qual põe a narração.” O narrador é, portanto, uma máscara do autor, mais um elemento dentro da narrativa a exigir análise e interpretação.

Segundo Maria Lúcia Dal Farra (1978), Wayne Booth vai um pouco além estabelecendo a categoria de autor-implícito. Este conceito nos parece bastante adequado para compreendermos o foco narrativo de *Canto de muro*, na medida em que as intrusões do narrador e o próprio estilo da narrativa nos remetem a uma faceta do professor Câmara Cascudo, dramatizada na narrativa. Como observa Dal Farra (1978, p.20):

Manejador de disfarces, o autor, camuflado e encoberto pela ficção, não consegue fazer submergir somente uma sua característica – sem dúvida a mais expressiva – a apreciação. Para além da obra, na própria escolha do título, ele se trai, e mesmo no interior dela, a complexa eleição dos signos, a preferência por determinado narrador, a opção favorável por esta personagem, a distribuição da matéria e dos capítulos, a própria pontuação, denunciam a sua marca e a sua avaliação.

Para a ensaísta, entre o autor e o narrador de Kayser, Booth faz figurar o autor-implícito, “conferindo-lhe a responsabilidade pelo universo erigido”. (DAL FARRA, 1978,

p.21) Não se trata de identificar o autor em carne e osso mas de se encontrar uma possível face sua através dos elementos que ele põe em movimento na obra.

No final de *Canto de muro* lemos um posfácio intitulado “Depoimento” no qual nos deparamos com alguns esclarecimentos:

Para muito leitor parecerá estranha esta atividade inesperada num velho professor provinciano, convertido à sedução da História Natural e aos encantos divulgativos de leituras recentes. *Canto de muro*, entretanto, é um livro de poucos meses vivido em muito mais de quarenta anos.

Muito antes de 1918, segundanista de Medicina no Rio de Janeiro, andava eu colecionando insetos, criando escorpiões (chamados no Nordeste “lacraus”), aranhas caranguejeiras e formigas saúvas, na grande chácara que meu Pai possuía no bairro do Tirol, na cidade do Natal. (...)

Minha curiosidade fez muitas vítimas para a lupa e o microscópio, com corantes e fixadores inauditos. Os cadernos se foram enchendo de notas mas nunca delas me aproveitei. Quase todos os episódios ocorreram na saudosa Vila Cascudo, paraíso perdido em 1932.” (CASCUDO, 1959, p. 263-264)

O depoimento de Cascudo nos auxilia na compreensão de alguns aspectos da obra. Uma obra que, segundo seu autor, tivera como ponto de partida as anotações de um estudante curioso para obter como resultado uma narrativa onde se entrelaçam diferentes saberes filtrados por um professor já bastante experimentado.

Em “Canto de muro e seus moradores”, primeiro capítulo de *Canto de muro*, nosso *bricoleur* nos fornecerá uma narração em terceira pessoa, na qual o narrador naturalista vai aos poucos nos dando a conhecer o espaço de *Canto de muro* e os seres que o habitam. No segundo capítulo, “Caçada noturna”, saberemos dos animais que têm por hábito caçar e se alimentar no correr da noite. Neste capítulo, será traçado uma espécie de painel dos animais de vida noturna. Também escrito em terceira pessoa, revela bem o escopo didático da obra.

No terceiro capítulo, “O mundo de Quiró”, vemos pela primeira vez a introdução do discurso em primeira pessoa.

Quiró está com as unhas dos pés fincadas numa saliência da parede, voltado para ela, e com a cabeça para baixo, dormindo.

Não sei de outro vivente que durma desta maneira. Dorme todo o dia e detesta a luz e mesmo as cores garridas e atraentes. Usa perpétuo fardão escuro tirante a negro ou cinzento-sujo, avermelhado com mistura de cinza. Ao contrário chamaria atenção e poderia causar embaraço a quem ama sossego diurno e tarefa noturna. (CASCUDO, 1959, p. 21)

Neste capítulo em que nos apresenta e descreve Quiró, um morcego, o narrador alternará entre primeira e terceira pessoas. Esta fluidez no ponto de vista acompanhará a narrativa deste ponto em diante. Na análise dos livros *Locuções tradicionais no Brasil* e *Coisas que o povo diz* (os dois livros foram reunidos em edição de 1986), Diana Luz Pessoa de Barros (2003, p. 162) nos expõe um método argumentativo de Cascudo presente nestes livros:

A narração de fatos vividos, com datas, lugares e pessoas que o leitor reconhece, é um dos procedimentos muito usados para fazer o outro acreditar na verdade das conclusões gerais extraídas dos casos particulares, ou seja, na realidade ou veracidade da locução usada.

Outro recurso utilizado pelo autor na mesma direção é o das pessoas gramaticais. Os textos empregam as duas projeções de pessoa possíveis: em terceira e primeira pessoa. Os discursos em terceira pessoa produzem os efeitos de sentido de objetividade, de distanciamento e de neutralidade e os em primeira pessoa, de subjetividade. O autor alterna os dois empregos, mas não ao acaso: a primeira é empregada quando se trata de discordar de outros autores ou de com ele polemizar (...)

Em *Canto de muro* também apreciamos este método argumentativo. A narração iniciada em terceira pessoa vai aos poucos se colorindo com a primeira. No romance há a projeção de um “eu” que ora emite comentários despreziosos e, em geral, de humor irônico; ora completa informações e faz declarações que tenham como referência suas observações e leituras; ora narra algum episódio.

Consideramos que este “eu” que marca a narrativa instaura a autoridade do observador-pesquisador. A presença da subjetividade não oblitera a confiança nos dados fornecidos, ao contrário, a subjetividade reforça a confiança no narrado, pois estamos diante de um narrador que demonstra ter uma experiência facilmente associável ao autor.

Há uma fenda na máscara do narrador que nos permite encurtar a distância entre narrador e autor.

No quarto capítulo, “Proezas de Go”, sobre as aventuras de um rato, o narrador nos revelará um de seus espaços de observação: “Assisti na granja de meu Pai a um combate singular entre Go e uma galinha de pintos”. (CASCUDO, 1959, p. 38) Esta frase do narrador nos remete diretamente ao “Depoimento” em que o autor revela que colecionava insetos, criava escorpiões e aranhas na grande chácara de seu “Pai” no bairro do Tirol, em Natal. Observe-se que tanto no “Depoimento” quanto no trecho do quarto capítulo, a palavra “pai” é grafada com letra maiúscula.

Segundo Vânia Gico (1998), Francisco Justino de Oliveira, o “Pai” de Cascudo, foi um homem importante em Natal. Rico comerciante, tornou-se o primeiro representante da Ford Motor.

A memória do que Câmara viveu na propriedade da família parece ter sido fundamental para a sua vida. No Tirol completou os seus primeiros anos de formação e teve os seus primeiros contatos com artistas, políticos, professores, etc. Não por acaso o itinerário deste pensador, na visão de Vânia Gico, remonta aos anos passados nesta chácara, em que era conhecido como o “Príncipe do Tirol”.

Um outro trecho do “Depoimento” publicado em *Canto de muro* nos dá a medida desta memória:

Em fins de dezembro de 1956 meu filho adoeceu gravemente no Recife. Dahlia e Ana Maria, mulher e filha, foram para junto dele. Fiquei sozinho e desesperado de angústia. Inexplicavelmente pensei nos meus bichos de outrora e no convívio inesquecido da longínqua chácara do Tirol. Escrevi o primeiro capítulo. (...) Na ansiedade em que vivia, o esforço foi uma derivação sublimadora e o livro nasceu com violência. Revi o material, atualizando documentação e verificações. Num clima de inquietação e susto *Canto de muro* se ergueu, página a página. (CASCUDO, 1959, p. 265)

Num momento de angústia, a memória do Tirol se impõe, levando-o à infância e à primeira juventude de modo que pudesse superar a tristeza. Mais uma vez, neste trecho, encontramos dois vocábulos, “documentação” e “verificações”, que dão a medida da obra. A volta de uma memória inexplicável traz à tona também as notas e observações de cunho

científico ou exploratório. A perspectiva do narrador ao unir memória e dados observados e recolhidos em fontes orais e escritas, numa prosa que não dispensa o poético, nos revela o autor, nos coloca em diálogo com as estratégias utilizadas pelo professor Câmara Cascudo em obras não ficcionais.

1.3 Os tons da voz do professor

Tendo feito algumas observações sobre o narrador, passaremos para as considerações sobre o modo como esse professor nos fala.

Se a tristeza abrija as portas da memória para a composição desta narrativa, percebemos uma modulação nos tons da voz deste narrador-autor que vai de um humor irônico a um tom de gravidade e melancolia. Numa variação entre estes tons, Cascudo irá nos descrever seus objetos, nos ensinar suas lições, e, porque não dizer, nos revelar um pouco de si mesmo. A modulação da voz do narrador indica uma busca pela proximidade com o leitor. Estamos diante de um professor que deseja nos falar de perto e de um modo significativamente humanizado, sem a impessoalidade que um discurso didático pode atingir. A prevalência é do tom irônico, apenas no último capítulo, “*Majestati naturae par ingenium*”, veremos o domínio da melancolia.

No sexto capítulo, “A estória de Vênia”, aprenderemos um pouco sobre a rotina da lagartixa.

Vênia desceu no muro por entre os ramos enlaçados da trepadeira. (...)

É uma soberba lagartixa de quarenta meses bem vividos, robusta, audaciosa, sólida no curto pescoço e nas patas fortes e flexíveis, corredora olímpica, saltadora esplêndida, caçadora admirável. (CASCUDO, 1959, p. 52)

Todo o texto é matizado por este tom irônico que vemos acima. O escopo didático deste narrador-professor é incontinentemente galhofeiro. Os vocábulos que utiliza para descrever Vênia, uma lagartixa, “soberba”, “robusta”, “audaciosa”, “corredora olímpica”, “saltadora esplêndida”, nos revelam as intenções sarcásticas. Em toda obra o narrador utiliza atributos humanos para a qualificação de animais, normalmente, considerados

vulgares e até repugnantes, como é o caso da lagartixa. Deste modo, constrói uma operação ardilosa em que a espécie animal é valorizada ao mesmo tempo em que a espécie humana é rebaixada.

Beth Brait (1996) argumenta que a ironia pode ser compreendida como um processo interdiscursivo em que um enunciador, através das mais diferentes formas de exposição do já-dito (repetição, citação, paráfrase, paródia, alusão, trocadilho, etc.), promove o cruzamento de discursos pertencentes a universos distintos. Observa a lingüista que essas formas de recuperação do já-dito com objetivo irônico “são formas de contestação da autoridade, de subversão de valores estabelecidos que pela interdiscursividade instauram e qualificam o sujeito da enunciação, ao mesmo tempo em que desqualificam determinados elementos”. (BRAIT,1996, p.107)

Estabelece-se, portanto, uma relação de cumplicidade entre produtor e destinatário do texto irônico. E o efeito de humor é criado quando o destinatário compreende a contradição que há entre os discursos acionados pelo enunciador.

É o que vemos acontecer em *Canto de muro*. O narrador ao utilizar qualificativos normalmente atribuídos aos homens para descrever animais, promove uma contradição entre o universo dos seres descritos e o universo ao qual pertence o discurso utilizado para caracterizá-los, gerando humor e crítica ao mesmo tempo. Este humor irônico constitui uma das marcas mais fortes deste romance de Cascudo.

Num plano imediato e mais superficial podemos pensar que estamos lendo apenas descrições de animais que, em geral, não convidamos para o convívio doméstico, para lembrar a oposição traçada por Clarice Lispector no seu *A mulher que matou os peixes*. Clarice diz que “bichos naturais são aqueles que a gente não convidou nem comprou”. (LISPECTOR, 1983, p. 10) Eles simplesmente surgem no espaço doméstico, como lagartixas e baratas. O paralelo parece-nos interessante, pois, em Clarice, também encontramos descrições de animais em seu estado de natureza. No entanto, esses animais levarão o sujeito observador a refletir sobre a condição humana. Certamente há uma busca pela desautomatização do olhar, um desejo de ver o insignificante, o que a poucos é dado ver, mas onde se manifesta a vida.

Ainda no sexto capítulo, “A estória de Vênia”, um outro trecho nos revelará o tom melancólico:

Tudo quanto nasceu depois e transformou-se nos cultos litúrgicos da vaidade, decoração, enfeite atraente, as mudanças de Júpiter, as batalhas pelo ouro, poder e glória, provém da necessidade poderosa da propagação, da conquista da fêmea, fazê-la portadora do ovo que é a espécie no tempo sem fim. O ovo dos répteis, o primeiro ovo nascido na noite distante de milhares e milhares de séculos, ia criar todo este cortejo, onímodo e deslumbrante que nos entontece e arrebatava.

O ovinho da lagartixa simbolizava, legitimamente, a inicial. Era um ovo de réptil no canto do muro, guardando a eternidade. (CASCUDO, 1959, p. 61)

Lemos neste trecho uma meditação em que as ironias do texto são atenuadas para dar vazão a uma postura mais reflexiva em que o olhar desautomatizado pode contemplar a vida em formas ignoradas, como o ovinho de uma lagartixa.

Há no trecho um sentimento de distância de algo primordial. O cortejo do mundo, feito de vaidades, batalhas, poder e glória, tudo isto que “nos entontece e arrebatava”, deixou para trás o estado primevo, de pura natureza. O narrador enaltece este estado perdido e deseja resgatá-lo no lampejo contemplativo do ovinho ignorado no canto do muro, mas “guardando a eternidade”.

1.4 Ribas: entre a narração de uma trama e a documentação de tradições

Passamos agora para a outra margem do Atlântico, ao encontro do angolano Oscar Ribas que, a léguas de distância, parece ter caminhado ao lado do nosso Câmara Cascudo.

Romance publicado pela primeira vez em 1951, *Uanga (feitiço)*, ainda que possua uma intriga frágil, pode nos interessar pela enorme quantidade de dados etnográficos que traz acerca da cultura popular da Angola do tempo de Ribas. A forma do romance divide-se entre a seqüência de uma trama amorosa e a descrição de uma série de rituais populares.

O romance é dividido em 12 partes que por sua vez são seqüenciadas em capítulos. Antes de iniciar a trama o autor nos propõe uma abertura com o título de “Antigamente” em que podemos ler algumas notas sobre a cidade de Luanda. Leiamos a reprodução de um trecho:

Ano de 1882.

Luanda ainda não possuía vivendas elegantes. A modesta capital de então, circunscrita a uma área pequena, estava cheia de barrocas, onde a figueira-da-índia e a caçoneira, vegetando compactamente, emprestavam ar silvestre. Casas grosseiras, quase semeadas a esmo, constituíam a maioria das habitações. A cidade de Novais, em plena infância, ainda não adquirira personalidade própria: como as crianças, gozava a vida rústica e despretensiosa. A pressa não a inquietava. O tempo dar-lhe-ia vigor, os campos circunjacentes segredavam-lhe venturas. Confiante no futuro, deixava-se ficar na rusticidade. (...)

E a mata traiçoeira, imperialmente postada nos flancos e cabeças dos morros, obrigava a cidade a morrer onde aquela nascia. Salvo a poente, o casario europeu trepava graciosamente pelas elevações, e, naquela banda, evidenciava-se a histórica Fortaleza de S. Miguel – baluarte fundado pelo capitão-general Francisco Vasconcelos da Cunha, em 1638, em substituição da igreja de S. Sebastião, edificada por Paulo Dias de Novais, em 1575.

Em oposição ao bairro da gente civilizada, as moradias dos indígenas disseminavam-se pelas faldas, subindo umas pelo Cazuno, e outras, onde criaram fundos alicerces, pela encosta das Ingombotas.” (RIBAS, 1985, p. 23-24)

Na segunda parte, “Festa de Núpcias”, somos apresentados aos protagonistas da trama, Joaquim e Catarina, os amantes que sofrerão os desencontros a que todo par romântico ficcional está fadado. Os protagonistas se conhecerão durante uma massamba e se casarão depois de cumpridos todos os ritos necessários antes e após o enlace. Na terceira parte, “A Carta”, Joaquim vai a Cabíri para trabalhar, deixando Catarina em Luanda. Neste ponto começa a série de intrigas, Joaquim manda a Catarina uma carta com notícias através de seu amigo, Antonio Sebastião. Este por não saber ler, diz a Catarina que ela deve chorar e vai embora com a carta. Catarina entende que o marido morrera e começa a chorar, realizando depois todos os rituais de luto. Manuel e Tio João, amigos da família, interessados em saber o teor da carta, procurarão Antonio Sebastião conseguindo desfazer o equívoco. Na quinta parte, “Vingança”, Antonio Sebastião, desmoralizado porque todos descobriram que não sabia ler, resolve procurar Joaquim em Cabíri, para dizer que Catarina possui um amante e assim vingar-se por ter servido de chacota a todos. Na seqüência da trama Catarina e Joaquim brigarão e se reconciliarão novamente. Na última parte, “Uanga”, acompanharemos a doença e morte da protagonista.

Toda a trama é atravessada por extensas descrições de rituais: ritual para o casamento, para o luto, para descobrir a causa morte, para se recepcionar o nascimento dos gêmeos de Catarina, para se descobrir a causa de uma doença, enfim, o autor mostra-se muito mais interessado em relatar ao leitor elementos da cultura popular da Angola de seu tempo do que em comprometer-se com a trama romanesca. Além dos rituais citados veremos descrições de festas populares, com suas danças e códigos específicos, cantigas, ditos e narrativas populares.

O ponto crucial a ser focado, tendo em vista críticas já realizadas ao trabalho do autor, como as de Russel Hamilton (1975) e Rita Chaves (1999), que apontam para a consciência dilacerada do autor, é justamente a questão da forma. As descrições provenientes de uma observação de tipo científico projetam uma recepção que pode não ultrapassar o documental. Vejamos um trecho do início da segunda parte, intitulada “Festa de núpcias”:

Nesse remoto ano de 1882, numa cubata situada no Cazuno, morava Joaquim, pedreiro dos seus vinte e cinco anos. A casa compunha-se, como quase todas em que vivem os indígenas, de dois quartos e um corredor. O mobiliário era escasso. Num dos quartos havia uma cama, uma mesa servindo de banca de cabeceira, uma mala e, sobre um caixote, uma bacia de barro; no outro, além de uma cama e uma sanga, pouco mais existia; e na última divisão – a sala de jantar – figurava uma mesa, uma cadeira com as pernas desconjuntadas e alguns mochos. Pelas paredes de barro encarnado, sobressaíam estampas recortadas de ilustrações. (RIBAS, 1985, p. 31)

Na primeira frase somos apresentados ao personagem Joaquim, como se este fosse um indivíduo particular sobre o qual veremos ser contada uma história particular. No entanto na frase seguinte Joaquim é transformado em categoria observável, o indígena. E a narrativa parece querer pertencer muito mais ao gênero científico chamado etnografia do que ao romance, gênero ficcional pretendido pelo autor. Um elemento chave do que estamos sugerindo é a utilização do vocábulo “indígena” no trecho acima e que será evocado em outras partes ao longo do romance. As personagens são afiguradas no texto como exemplares dos filhos da terra, dos nativos que se quer observar. Portanto, será preciso descrevê-los e ao seu contexto sócio cultural.

O romance de Oscar Ribas opera na sua estrutura uma espécie de suspensão dos elementos narrativos para nos informar acerca dos aspectos culturais que constituem a sociedade por ele observada, instaurando a perspectiva do etnógrafo. Leiamos o trecho seguinte que destaca o momento em que os amantes se conheceram:

Conheceram-se numa massamba.

Este bailado, rico de fogueira e elegância, proveio do caduque, dança de Ambaca. Como afinidade, persistiu a característica fundamental – a semba ou umbigada. O caduque executava-se ao ar livre, sob a toada de goma, dicanza e uma lata, vibrada com duas baquetas grosseiras. Com o aparecimento da harmônica, nasceu então a massamba: substituiu-se o tambor e a lata por aquele instrumento, pela sala se trocou o ambiente campestre.

Ultimamente, o instrumental associou o pandeiro, os ferrinhos e a garrafa, funcionando esta como aparelho de sopro. O fogope – voz de comando para a semba – passou a determinar-se pelo ritmo da música, circunstância que releva a melodia. A indumentária também se requintou: as damas chegam a trajar de igual, pompeando até, num sarau duas mudas; e os cavalheiros, embora menos rigorosos, já se apresentam com a mesma uniformidade, inclusivamente de smoking. (RIBAS, 1985, p. 44)

O trecho em questão é acompanhado por algumas notas explicativas, assim temos a explicação de goma - tambor comprido -, e de dicanza - chocalho de bordão. Podemos ver através do trecho selecionado que os amantes são esquecidos para que se possa descrever um dado da cultura de modo bem detalhado, ou seja, a massamba. É como se houvesse uma suspensão da ação e do próprio enredo para que uma notação explicativa venha à tona. As notas de rodapé utilizadas pelo autor só reforçam o caráter informativo do texto que é todo matizado por esta dialética entre o imaginado e o observado.

Não se trata apenas de compor o universo por onde circulam as personagens. O traçado do texto nos revela um caráter dual: temos de um lado a trama amorosa com as intrigas que levam ao desenlace dos amantes e, de outro lado, a descrição de dados da cultura que podem ser interpretados muito mais como intervenção etnográfica do que como dado que corrobora para a coesão interna da ficção.

Na quinta parte, “Noite de luar”, a presença de gêneros orais é total. Vemos descarrilar uma série de adivinhas, cantigas e narrativas contadas pela mãe de Catarina. É quase como se estivéssemos diante de uma reunião de dados coletados numa pesquisa

etnográfica, que ao invés de serem catalogados e sistematizados por gêneros ou funções, como costumam ser, foram integrados num romance de trama frágil, cujo objetivo, como o próprio autor revela no prefácio, é muito mais dar a conhecer “as gentes de Angola”. A consulta a obras ensaísticas do autor como, por exemplo, *Temas da vida angolana e suas incidências* (2002) ou *Usos e costumes angolanos* (1964), irá nos revelar o mesmo tipo de dados utilizados na composição do texto de *Uanga (feitiço)*, o que nos indica que o compromisso primordial da obra é mesmo com a descrição de elementos da cultura popular.

Sobre o romance em questão escreveu Rita Chaves (1999, p. 145): “A finalidade em evidência da obra revela que sua natureza será de fato definida para além das fronteiras do terreno literário”. Para a autora podemos entender este romance como um texto imbuído da necessidade de se recobrir áreas como a história, a sociologia, a antropologia, etc, áreas a que o pensamento letrado ainda não recobriu. De fato, a obra caminha numa linha divisória entre a ficção e a observação científica.

1.5 *Uanga (feitiço): diálogo com um narrador-autor etnógrafo*

Wolfgang Kayser (1970) nos ensina no capítulo VII, “Pressupostos filológicos”, a acompanhar as palavras do autor como possibilidade interpretativa para a obra. “Num ‘prefácio’ o autor comunica diretamente com o leitor e descobre-lhe o segredo da gênese do livro”. (KAYSER, 1970, p. 7) Os textos do autor que dizem respeito à obra, sobretudo quando integrados a ela nas formas de prefácio ou posfácio, podem ser considerados em conjunto com a mesma na medida em que revelam opções estéticas e ideológicas do autor. Tendo este ponto em vista, seguimos o “Depoimento” de Câmara Cascudo nas considerações sobre o foco narrativo. O mesmo procedimento será adotado para a consideração do foco narrativo em *Uanga (feitiço)*. Leiamos algumas indicações que Oscar Ribas escreveu para seu texto:

Para que não vos decepcioneis, ó Leitores, desde já declaramos que o presente volume não constitui um romance de sala, mas um documentário da sociedade negra inculta. Em resultado, respirareis outra atmosfera psicológica, vivereis num mundo de costumes estranhos, à volta dos quais predomina o

feiticismo. (...) Com o intuito de revelar a muitos o grau imaginoso da raça, desenrolamos uma enfiada de adivinhas, algumas histórias e diversos provérbios, pois, segundo Cândido Figueiredo, “os anexins, ditados, aforismos e brocardos constituem o tesouro da sabedoria das nações, e as suas origens escapam, na sua maioria, à investigação dos curiosos” (...)

Se esta modesta obra não satisfizer ao recreio espiritual, sirva, ao menos, de repositório etnográfico aos curiosos: já nos contentamos com semelhante recompensa. (RIBAS, 1985, p. 19-20)

O diálogo com o leitor no prefácio intitulado “Porquê” nos indica as intenções da obra. Menos para satisfazer o “recreio espiritual” do leitor e bem mais para ser recepcionada como “documentário da sociedade negra inculta” ou “repositório etnográfico”. Nestas formulações do próprio autor, ilustra-se bem a sua consciência problemática, dividido que está entre a paixão pela sua terra e a dificuldade de adesão completa, pois vê na mesma as figurações do “inculto”, do “ignaro”. Nas palavras de Rita Chaves (1999, p. 133), Oscar Ribas encontra-se “imprensado entre a vontade de erguer os chamados valores de raiz e o amargo complexo de inferioridade a que se vêem condenados aqueles que se formam na esfera de padrões estrangeiros ao seu meio (...)”

O movimento do narrador, entre aproximações e afastamentos da matéria narrada, nos indicará, ora os dados de sua observação, ora os seus próprios limites ideológicos.

De todo modo, não deixamos de confiar e de aprender com este narrador que no “Porquê” do romance nos enuncia o seu trabalho investigativo que, inclusive, contara com informantes privilegiados. Como diz: “se não fora a preciosa coadjuvação de familiares, também esbarraríamos no indecifrável, por nos faltar a verdadeira intimidade com o seu meio, não obstante termos nascido em África”. (RIBAS, 1985, p. 20)

Ainda que o autor tenha se distanciado daqueles cuja cultura descreverá, fornece ao leitor elementos para compor sua autoridade: o autor nascera em África (dado relevante ainda que se situe como estrangeiro social), efetuara investigações e contara com informações fornecidas pelos seus familiares, africanos nativos da cultura local a ser examinada.

Na primeira parte, “Antigamente”, anterior ao início da trama narrativa, mas servindo de preâmbulo para localizar a cidade de Luanda, onde se passa a trama e onde se

encontram os dados registrados pelo autor, encontramos um tipo de argumentação que pode ser interpretada como signo da autoridade do narrador.

A incursão por notas históricas sobre a cidade de Luanda, as avaliações sobre o espaço físico e sobre a sociedade constituem uma prosa argumentativa e ensaística que, mais do que apresentar o espaço da narrativa, nos revela que estamos diante de um narrador culto, um narrador que conhece a história de sua cidade e possui capacidade crítica para avaliar os acertos e os equívocos do processo de modernização.

Por uma herança remota, quase toda a população indígena feminina usava o característico traje: panos que envolvem o corpo, das axilas ao tornozelo. Rara era a mulher que se vestia à européia. Mesmo a blusa, ultimamente exibida com os mais variados modelos, não participava da indumentária. Cabe a Maria Bento Faria, mãe do autor, a primazia de usar esta peça de roupa, o que, como sucede a todas as novidades, originou comentários. Mas a moda, superior a preconceitos, venceu a relutância, e, num rápido triunfo, o seu uso generalizou-se. No governo do general Norton de Matos, por medidas daquele alto-comissário, é que se vulgarizou o vestuário europeu. (RIBAS, 1985, p. 26)

Hoje, Luanda, liberta de insídias, ufana de seu aparato, diligencia colocar-se a par doutras cidades modernas, e, movida pela vaidade, trabalha no sentido de suplantá-las. Para se expandir, com que fúria atacou a mata perigosa! Para se alindar, com que repulsão elimina as casas inestéticas!

O que foste, o que és, o que serás, ó Luanda de Novais! Somente para tua magnificência, urge remediar uma insensatez: a desarborização. (RIBAS, 1985, p. 27)

No primeiro trecho vemos um enaltecimento à modernização, simbolizada pelo ingresso na moda européia. A referência a Maria Bento Faria, mãe do autor, nos leva a pensar, como na obra de Câmara Cascudo, na tessitura de uma narração que não mascara a autoria. No segundo trecho, mantendo o tom de triunfo presente no primeiro, o autor assinala o crescimento da cidade e acusa a sua desarborização.

“Antigamente” inicia-se com uma frase que localiza o tempo da narrativa : “Ano de 1882”. (RIBAS, 1985, p. 23) Em “Festa de núpcias”, no capítulo um, lemos: “Nesse remoto ano de 1882, numa cubata situada no Cazuno, morava Joaquim, pedreiro dos seus vinte e

cinco anos”. (RIBAS, 1985, p. 31) O demonstrativo anafórico, “nesse”, nos faz localizar a narrativa num tempo e, sobretudo, num espaço extraliterários, já apresentados pelo autor. Vemos, desde o início, o autor operando uma oposição entre dois registros. Em “Antigamente”, monta-nos um quadro de argumentação ensaística em que o espaço nos aparece na sua dimensão histórica e social. Em seguida, em “Festa de núpcias”, capítulo um, localiza a narrativa neste quadro de argumentações ensaísticas e fora do eixo ficcional.

O narrador culto que vemos aparecer em “Antigamente” não oculta o autor e dominará a narrativa com notas sobre cultura popular e comparações entre culturas.

No capítulo 9, ainda da primeira parte, “Festa de núpcias”, após a comprovação pelas velhas vavó Tita e vavó Tataxa de que Catarina conservara-se virgem, o narrador fará o seguinte juízo:

Como os costumes têm pontos de tangência! Não obstante a barreira oceânica, a ausência de paralelismo social, os povos confundem-se em seu primitivismo: o que atualmente se observa nas gentes ignaras, já foi usado pelos povos considerados estrelas de primeira grandeza. De extraordinário, afinal, nada existe. Os homens semelham-se estruturalmente, portanto procederam da mesma infância. A diferença cifra-se apenas nisto: uns, pelo mais rápido desenvolvimento, libertaram-se mais cedo da hediondez inicial; outros, pela morosidade do crescimento, ainda se servem de ridículas heranças. (RIBAS, 1985, p. 94)

O narrador mostra-se um douto, descreve os rituais da terra em que nascera e é capaz de compará-los com rituais de outras terras e de outras gentes. A referência a idéias como “paralelismo social”, “primitivismo” e “estrutura” revelam a perspectiva ensaística da obra. O narrador-autor desloca o olhar de suas personagens e da trama que as envolve para a reprodução de juízos de ordem antropológica.

Se em Câmara Cascudo percebêramos modulação no tom e variação no foco narrativo, em Ribas notamos a manutenção de um tom elevado e impoluto. E uma narração em terceira pessoa que prima pela objetividade do discurso.

Em alguns trechos podemos notar a presença de um plural impessoal do tipo: “Voguem através da antiguidade. Que faziam os gregos pela ocasião em que a mulher, rasgado o horizonte sexual, penetrava nos domínios fecundantes do amor? Invocavam Himeneu e em sua honra entoavam cânticos”. (RIBAS, 1985, p. 94) O plural impessoal ajusta-se à terceira pessoa, mantendo a projeção de um discurso objetivo, como forma de

garantia de que estamos diante de um narrador com autoridade para a produção do “documentário da sociedade negra inculta”.

O tom impoluto de um douto ajusta-se perfeitamente à perspectiva do narrador. A objetividade do discurso e a linguagem formal marcam o afastamento do narrador de seus personagens. O narrador-autor coloca-se na posição de intermediário entre o leitor e as “gentes ignaras” de sua terra. Como revela Ribas no prefácio, muito embora tenha nascido na terra, já não possui intimidade com a mesma.

Em *Ilundo, divindades e ritos angolanos*, Oscar Ribas numa parte destinada aos “Ministros do culto”, nos dirá que “são quatro as classes que constituem os ministros do culto: quimbanda, quilamba, molôji e macua-bamba”. (RIBAS, 1958, p. 45) Ao descrever o quimbanda dirá:

O quimbanda trata as enfermidades, diagnosticando por adivinhação; debela os azares; restabelece a harmonia conjugal ou provoca a inimizade; dá poderes para o domínio no amor ou para a anulação de demandas. Embora não seja o seu verdadeiro mister, também pode causar a morte. Conforme já explicamos em *Uanga*, este ministério é exercido por espontaneidade ou por transmissão de alma. (RIBAS, 1958, p. 45)

O trecho nos dá uma boa indicação do plano em que a obra pode ser recepcionada. Para o próprio autor, *Uanga (feitiço)* é tratado como fonte a se recorrer para se obter esclarecimentos.

Ilundo, divindades e ritos angolanos fizera repercutir os juízos de intelectuais portugueses e brasileiros acerca das obras *Uanga (feitiço)* e *Ecos da minha terra*. Em todas as apreciações, os livros são recepcionados como excelentes compêndios da vida cultural angolana. Reproduziremos, a seguir, a nota enviada por Câmara Cascudo:

Apesar de acamado e proibido de esforço, não resisti ao prazer de ler *Uanga* e *Ecos da minha terra* que teve a bondade de enviar para mim. A resposta oficial é o envio, incluso, de diploma provisório nomeando-o Titular da nossa Sociedade Brasileira de Folk Lore, a mais antiga do Brasil, homenagem natural ao seu esforço, inteligência e dedicação na pesquisa e comunicação fiel da informação etnográfica angolense nos seus livros, claros e sugestivos.

Bem sabe da simpatia e curiosidade brasileira, especialmente aqui pelo Nordeste do Brasil, pelo nome mágico de

Luanda. Aqui se fixaram os escravos dessa região e a nossa Literatura Oral está cheia de recordações vivas, constituindo uma presença espiritual, Pai Angola, Negro de Angola, Velho Angola. No Recife, nas festas do Maracatu (desfiles de negros pelo carnaval) ainda cantam, como estribilho: - Luanda! Luanda!

E ignoramos muito e muito de Angola. Tenho as publicações excelentes da Guiné, Moçambique, Timor, Cabo Verde, etc. Mas Angola nos falta, justamente a querida Angola, reino fantástico que os nossos negros falam como do Paraíso perdido. Dos contos tenho apenas o velho Heli Chaterlain, de 1894, os Folk-Tales of Angola, contos populares de Angola, em quimbundo e inglês. Sim, e a gramática do Quintão que deram em Lisboa.

Seus livros são encantadores de verismo, movimentação, colorido, intensidade dramática, sugestiva força psicológica. Acima de tudo e antes de tudo, naturalidade, fidelismo, honestidade de fixação, compreensão, ternura pelos motivos humanos que o cercam. A luz de seus olhos está na su'alma, irradiando a doce claridade comunicativa e enternecedora de afeto, interesse e bondade.

Do Prof. Dr. Luís da Câmara Cascudo – Natal, 13-5-954.
(RIBAS, 1958, p. 23)

Neste capítulo, esforçamo-nos em demonstrar a aliança que, nos romances, os autores realizam entre ficção e pesquisa. As duas obras devem ser lidas considerando-se o compromisso que possuem com a veiculação de informações que ultrapassam o traçado ficcional.

A comparação entre Câmara Cascudo e Oscar Ribas nos revela uma gama extraordinária de similitudes capazes de reiluminar as obras de ambos. Muito embora este estudo privilegie os romances *Canto de muro* e *Uanga (feitiço)*, deveremos ultrapassar um pouco os limites que nos impusemos para alcançar os autores em outras dimensões. A análise de *Made in Africa*, por exemplo, nos revelará um Câmara Cascudo leitor de Oscar Ribas. O mesmo conjunto de ensaios também nos coloca em contato com uma interessante perspectiva de Câmara Cascudo, em que não só a África é vista do lado de cá, como também o Brasil é visto do lado de lá do Atlântico. Se tal perspectiva não fora precursora, certamente deve ser entendida como marcante na história das nossas relações com África e, particularmente com Angola, país extremamente presente nas observações de Cascudo.

Capítulo 2

Colecionadores, arquivistas

2.1 Cultura popular: algumas notas

Os objetos sobre os quais se debruçaram Câmara Cascudo e Oscar Ribas, ao longo de suas carreiras, nos levam a considerá-los como pertencentes ao campo dos estudos sobre folclore. Muito embora, em artigos e ensaios sobre os autores bem como em seus próprios trabalhos, possamos encontrar a indicação de *etnógrafos* para os autores e de *etnografia* para alguns textos, o folclore fora o campo privilegiado da atuação destes intelectuais.

Em ambos encontramos trabalhos voltados para a compilação de textos orais, como canções, poesias e contos, objetos considerados clássicos da pesquisa folclórica. De Oscar Ribas, dentre as obras que versam sobre a literatura oral, podemos citar, *Missosso*, obra publicada em três volumes (1961, 1962 e 1964), considerada uma das mais importantes do autor; também temos *Sunguilando, contos tradicionais angolanos* (1967) e *Ecos da minha terra - dramas angolanos* (1952), obra que mereceu republicação na coleção Biblioteca de Literatura Angolana das Edições Maianga em 2004, fazendo com que o nome de Oscar Ribas figurasse entre grandes nomes da literatura angolana como Agostinho Neto, Castro Soromenho e Luandino Vieira, entre outros. De Câmara Cascudo, cuja obra é extensa, podemos citar *Contos tradicionais do Brasil* (1946), *Cinco livros do povo* (1953), *Literatura Oral* (1952) e o *Dicionário do Folclore Brasileiro* (1956), talvez, a sua obra mais conhecida.

Oscar Ribas identificava-se como folclorista em seus trabalhos, inclusive, fazendo sempre questão de mencionar entre as suas “insígnias” ou “honorificências” - designativos utilizados pelo autor - a de Membro Titular da Sociedade Brasileira de Folk Lore, a Medalha literária Gonçalves Dias, concedida pela Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, e o título de Membro Correspondente da Sociedade Matogrossense de Folclore.

Como vimos na carta enviada ao pesquisador angolano em 1954, fora a leitura mesma de *Uanga (feitiço)* em conjunto com *Ecos da minha terra – dramas angolanos*, que fizera Cascudo destinar a Ribas o diploma provisório nomeando-o Titular da Sociedade Brasileira de Folk Lore. Segundo Câmara Cascudo tratava-se de uma homenagem natural ao esforço, dedicação e inteligência de Oscar Ribas “na pesquisa e comunicação fiel da

informação etnográfica angolense”. (RIBAS, 1958, p.23) Vale ressaltar, uma outra vez, que a indicação de *informação etnográfica* não deverá ser associada à tradição criada no interior das ciências sociais, mas matizada pelas tensões entre este campo e o dos estudos de folclore. Renato Ortiz (1992), aponta como característica dos estudos de cultura popular, o fato de florescerem fora das universidades e dos centros urbanos, o que não raro, gera conflitos entre os folcloristas e campos do saber legitimados pela Academia¹.

Câmara Cascudo é tido como “um dos mais importantes estudiosos da cultura popular do século XX”. (Silva, M. 2003, p.XIII) Como destaca Vânia Gico (1998), dentre todos os rótulos que foram atribuídos ao pesquisador, certamente o que lhe garantiu reconhecimento nacional e internacional foi o de “estudioso do folclore”. De acordo com o registro no *Dicionário do Folclore Brasileiro*, folclore “é a cultura do popular, tornada normativa pela tradição”. (CASCUDO, 1972, p.400) Cascudo nos revela no prefácio que, após a publicação de *Vaqueiros e Cantadores*, em 1939, começara lentamente a “pôr em ordem um temário do Folclore Brasileiro para simplificar as consultas pessoais.” (CASCUDO, 1972, p.9) Assim nascera a idéia de produzir um dicionário. Um excelente panorama dos estudos de folclore efetuados pelo autor poderá ser lido na tese de Vânia Gico (1998).

Para compreendermos melhor nossos autores, recorreremos a algumas notas históricas que dão conta do surgimento dos folcloristas e do seu campo de interesse. O objetivo é apenas traçar uma tela de fundo, em que as obras dos nossos folcloristas poderão ser recepcionadas, refletidas ou questionadas. Obviamente não esgotaremos o assunto, tão somente chamaremos a atenção para os pontos que considerarmos fundamentais. Procuraremos articular dois importantes textos sobre o assunto: *Cultura popular: românticos e folcloristas*, de Renato Ortiz; obra que reconstrói a trajetória histórica da noção de cultura popular discutindo uma extensa bibliografia européia sobre o tema, e *Cultura popular na idade moderna*, de Peter Burke, apontado pelo próprio Ortiz como um importante livro, por ser um dos poucos a traçar uma perspectiva histórica sobre o tema.

Renato Ortiz, na apresentação de seu livro, inicia dizendo que “a discussão sobre a cultura popular é um tema permanente entre nós.” (ORTIZ, 1992, p.5) Um longo debate

¹ Para uma melhor compreensão destas tensões na constituição do pensamento social brasileiro ver Vilhena (1997) e Silva, V. (2002).

que vem, pelo menos desde o século XIX, sendo matizado pelas diferentes conjunturas sócio-políticas e por diferentes interesses. Ortiz considera que o debate oscila entre dois pontos fundamentais: de um lado o *popular* diz respeito à cultura dos grupos subalternos em oposição a uma cultura de elite (ou cultura letrada ou mesmo cultura erudita); de um outro temos o “popular como sinônimo de povo” (ORTIZ, 1992, p.5), sendo que povo será compreendido como uma totalidade indistinta.

Para compreender os termos do debate, Ortiz volta-se para uma espécie de arqueologia do conceito, conforme ele próprio indica.

O interesse pelos costumes populares inicia-se no século XVI, porém, neste momento contém ainda uma perspectiva normativa e reformista. Segundo Ortiz, boa parte desta literatura fora produzida por sacerdotes². A finalidade era apontar os equívocos vistos nas credences populares. Aos poucos “a curiosidade pela coleta das práticas e narrativas se intensifica, dando origem a um novo tipo de intelectual: o antiquário”. (ORTIZ, 1992, p.12) Estes intelectuais, num primeiro momento, executaram trabalhos solitários que, num segundo, farão florescer a organização de sociedades.

Na Inglaterra, no início do século XIX, florescem vários clubes de antiquários, onde se reúnem membros da classe média para discutir e publicar, livros e revistas sobre as antiguidades populares. William John Thoms, criador da palavra “folclore”, é *fellow* da “Sociedade dos Antiquários” (1838), e na revista “Athenaeum”, funda uma seção dedicada à cultura popular, na qual comenta a correspondência enviada pelos leitores à editoria. Ele edita ainda sua própria revista, “Notes and Queries”, para depois se engajar na formação da *Folklore Society*, a qual vai presidir até 1885, ano de sua morte. (ORTIZ, 1992, p.12)

Há dois traços fundamentais na perspectiva do antiquário: o primeiro é o colecionismo. Dentro da denominação “antiguidades populares” encontrávamos uma diversidade grande de assuntos como costumes, festas, monumentos celtas, história local, etc. O segundo traço diz respeito ao “amor às antiguidades”, o que de forma alguma quer dizer amor ao povo.

² Renato Ortiz cita obras como: *Tratado das superstições*, de Jean-Baptiste Thiers (1679), *Antiquitates vulgares*, escrito pelo clérigo Henry Bourne (1725), *História crítica das práticas supersticiosas que seduziram o povo e intrigaram os sábios*, do padre Le Brun (1702).

O período romântico que emerge no final do século XVIII é o segundo momento apontado por Ortiz como definidor da idéia de cultura popular. No período romântico diluiu-se a predisposição negativa que havia ainda em relação ao popular. A espontaneidade vista nas criações populares estará no foco dos românticos. Alguns aspectos relevantes do romantismo, como “a oposição ao Iluminismo, o historicismo, o gosto pelo bizarro e pelo exotismo” (ORTIZ, 1992, p.18), também apontados por Peter Burke (1995), vão integrar o léxico do período. Segundo Ortiz, estes elementos já estavam presentes nas práticas do antiquário. É justamente nesta virada de século, no bojo do movimento romântico, que as pesquisas dos intelectuais sobre cultura popular se tornarão uma prática ampla e constante.

De acordo com Peter Burke, foi nesse período, entre o final do século XVIII e início do XIX, que ocorreu “a descoberta do povo”, para retomar um título do autor. “O povo (o folk) se converteu num tema de interesse para os intelectuais europeus”. (BURKE, 1995, p.31)

Num primeiro momento há uma busca pelas canções populares. J. G. Herder deu o nome de *Volkslieder* aos conjuntos de canções que compilou entre 1774 e 1778, partindo do termo *Volkslied*, que significa canção popular. Diz-nos Burke que para Herder, “apenas a canção popular conserva a eficácia moral da antiga poesia, visto que circula oralmente, é acompanhada de música e desempenha funções práticas, ao passo que a poesia das pessoas cultas é uma poesia para a visão, separada da música, mais frívola do que funcional”. (BURKE, 1995, p.32) Há uma idéia de que a poesia popular portaria a essência de uma poesia mais rente à vida, uma poesia com funções práticas, como, por exemplo, direcionar moralmente a vida dos homens.

Tais idéias também estiveram presentes nos trabalhos dos irmãos Grimm. Segundo Burke, as idéias de Herder e dos Grimm tiveram uma grande influência; após os seus trabalhos surgiram coletâneas de canções populares nacionais em várias partes da Europa. Não se tratou apenas da descoberta da literatura tradicional, descobriram-se também a religião popular, a festa popular, a música popular, enfim, tratou-se de um movimento onde se descobria a existência do próprio povo.

Assim como Burke, Ortiz também atribui um valor decisivo aos trabalhos do filósofo alemão Herder e dos irmãos Grimm.

Para Herder, as canções e as poesias populares representariam a essência de um povo, expressão espontânea da alma nacional. O filósofo introduz ainda uma diferença entre “poesia de natureza” e “poesia de cultura”. A primeira reflete um conhecimento intuitivo, a segunda possui a marca do racional. Naturalmente, a primeira sobrepõe-se à segunda, na medida em que ela contém as potencialidades do povo, compreendido por Herder como um organismo que conteria em si o seu próprio destino.

Na avaliação de Ortiz, a importância dos irmãos Grimm diz respeito, sobretudo, ao emprego de novas metodologias.

A edição do livro de contos (primeiro volume em 1812, o segundo em 1814), e de lendas (1816), inclui, pela primeira vez, elementos retirados de uma versão popular. Diferenciando-se das publicações anteriores, que continham versões arranjadas pelos autores, os Grimm têm a iniciativa de procurar coletá-las diretamente “da boca dos camponeses”. Seus primeiros livros são impessoais, e indicam detalhadamente o local onde cada história foi ouvida; esta metodologia de trabalho abre a possibilidade de se realizar um estudo mais sistemático das tradições populares. (ORTIZ, 1992, p. 24)

Peter Burke aponta três ordens de razões para o intrigante interesse pelo povo naquele momento da história: as razões estéticas, as razões intelectuais e as razões políticas. A principal razão estética é o que pode ser chamado de “revolta contra a arte”. (BURKE, 1995, p.37) O momento histórico é caracterizado por uma busca do antigo, do popular e do distante. O polido passa a ser contestado ou deixado de lado, em nome do considerado “selvagem” ou “primitivo”. Entre as razões intelectuais, Burke refere-se a uma reação contra o Iluminismo.

O Iluminismo não era apreciado em certas regiões, como, por exemplo, na Alemanha e na Espanha, por ser estrangeiro e constituir mais uma mostra de domínio francês. Na Espanha o gosto pela cultura popular em fins do século XVIII era um modo de expressar oposição à França. A descoberta da cultura popular estava intimamente associada à ascensão do nacionalismo. (BURKE, 1995, p.39)

Vemos no trecho acima que a principal razão intelectual apontada não se separa da questão política. O momento é também marcado por movimentos “nativistas”, em que a descoberta da cultura popular significava o reforço de um certo sentimento de nacionalidade em sociedades sob domínio estrangeiro. (BURKE, 1995, p.40)

Ainda nos dirá Peter Burke que uma constante que aparece nos textos de vários intelectuais é justamente a idéia de que é preciso coletar as canções e narrativas populares antes que elas desapareçam. Desde os primeiros momentos, a cultura popular é algo em permanente risco, a depender da benevolência de um intelectual para efetuar-lhe o registro e a perpetuação na forma escrita.

Devemos ainda ressaltar que Burke recupera três pontos essenciais nos quais insistiram J. G. Herder, os Grimm e seus seguidores: o “primitivismo”, o “comunitarismo” e o “purismo”, assim identificados pelo autor. (BURKE, 1995, p. 48) Os pesquisadores situavam os elementos da cultura popular num “período primitivo” e diziam que as tradições seriam transmitidas oralmente sem alterações ao longo de milhares de anos. Tradições estas que nasceriam do povo, sem interferências dos indivíduos. O terceiro ponto, identificado como “purismo”, referia-se à autenticidade da cultura popular que deveria ser algo genuinamente encontrável na vida do povo. Ainda que não se tivesse uma idéia clara do que é o povo, ora definido como todas as pessoas de um país, ora referente às pessoas incultas, ora identificado com o camponês, que por estar menos influenciado por estrangeiros, poderia conservar os costumes tradicionais por mais tempo.

Estes três pontos nos revelam a fragilidade dos princípios que nortearam este campo de pesquisa desde os seus primórdios. Os pontos básicos identificados por “primitivismo”, “comunitarismo” e “purismo” são de fato insustentáveis como conceitos. Como discute Burke, as transformações dos elementos da cultura podem ser pesquisadas e conhecidas de um ponto de vista histórico, os indivíduos podem sim colaborar com suas criatividade na transmissão de uma canção ou de uma narrativa, e a idéia de povo que sugere uma cultura monolítica e homogênea é, de fato, insustentável.

Os estudiosos da cultura popular só se definem como folcloristas na segunda metade do século XIX e a Inglaterra torna-se o epicentro nas indagações sobre cultura popular. William John Tohms, criador da palavra folclore, é também um dos fundadores da *Folklore Society*, sociedade que agrupava intelectuais voltados para organização e divulgação dos

estudos sobre cultura popular. Segundo Ortiz, neste momento, prevalece a crença na possibilidade de criação de uma nova ciência, o positivismo de Auguste Comte tem uma influência determinante no pensamento da época. No século XIX, as idéias de progresso, evolução e ciência tornam-se dominantes; porém, de um lado temos o conhecimento fabricado pelo mundo acadêmico e de outro a popularização deste conhecimento, que pode ser chamada de cientificismo. Para Ortiz, os folcloristas ficam no meio do caminho, embora se apropriem de perspectivas que, inclusive, estarão no centro da formação das ciências sociais, não se desvinculam do ideário romântico e da perspectiva do antiquário. O folclorista ainda se impõe como missão a recuperação do passado.

Para Nestor Garcia Canclini (1983, p.42):

Acima de tudo, a cultura popular não pode ser entendida como a expressão da personalidade de um povo, à maneira do idealismo, porque tal personalidade não existe como uma identidade a priori, metafísica, e sim como um produto da interação das relações sociais.

Mais adiante, Canclini (1983, p.42) nos proporrá uma definição:

As culturas populares (termo que achamos mais adequado do que a cultura popular) se constituem por um processo de apropriação desigual dos bens econômicos e culturais de uma nação ou etnia por parte dos seus setores subalternos, e pela compreensão, reprodução e transformação, real e simbólica, das condições gerais e específicas do trabalho e da vida.

Nesta definição podemos ver a marca indelével dos escritos de Antonio Gramsci e nos aproximamos do segundo pólo estabelecido por Renato Ortiz, ou seja, o popular compreendido como a cultura produzida pelos subalternos em oposição a uma cultura oficial ou hegemônica. Para Canclini, o popular conquista um lugar científico e político a partir de Gramsci (CANCLINI, 1983, p.47), de modo que o pensamento do intelectual italiano, como também de continuadores seus, como Alberto Cirese e Lombardi Satriani, estará presente nesta obra do pesquisador mexicano.

Para Canclini a especificidade das culturas populares deriva do fato de que a apropriação daquilo que a sociedade produz é desigual e também da constatação de que o

povo produz “formas específicas de representação, reprodução e reelaboração simbólica das suas relações sociais.” (CANCLINI, 1983, p. 43) De Alberto Cirese, Canclini recuperará que o caráter popular de algo deve ser definido pelo seu uso e não pela sua origem. A cultura popular deve ser entendida na sua relação com a cultura dominante ou hegemônica e não como algo que possuiria uma essência ou uma substância particular. No entanto, Canclini refuta a idéia de *níveis* de cultura defendida por Cirese. Considera inaceitável a proposta de uma hierarquização, pois devemos considerar os intercâmbios e os condicionamentos recíprocos que há entre as culturas de uma sociedade. A crítica de Canclini neste trabalho estende-se a Lombardi Satriani, autor que, segundo Canclini, veria de modo muito compartimentalizado as culturas hegemônicas e as culturas subalternas, opondo-as de modo maniqueísta e sem perceber nelas os diálogos constantes, as interpenetrações.

Algumas possibilidades destes diálogos tornam-se claras no ensaio seminal de Alfredo Bosi, “Cultura brasileira e culturas brasileiras”, segundo o autor, escrito entre 1979 e 1980. O professor parte das definições vistas a seguir:

Se pelo termo *cultura* entendemos uma herança de valores e objetos compartilhados por um grupo humano relativamente coeso, poderíamos falar em uma cultura erudita brasileira, centralizada no sistema educacional (e principalmente nas universidades), e uma *cultura popular*, basicamente iletrada, que corresponde aos *mores* materiais e simbólicos do homem rústico, sertanejo ou interiorano, e do homem pobre suburbano ainda não de todo assimilado pelas estruturas simbólicas da cidade moderna.

A essas duas faixas extremas bem marcadas (no limite: *Academia* e *Folclore*) poderíamos acrescentar outras duas que o desenvolvimento da sociedade urbano-capitalista foi alargando. A *cultura criadora* individualizada de escritores, compositores, artistas plásticos, dramaturgos, cineastas, enfim, intelectuais que não vivem dentro da Universidade, e que, agrupados ou não, formariam, para quem olha de fora, um sistema cultural *alto*, independentemente dos motivos ideológicos particulares que animam este ou aquele escritor, este ou aquele artista. Enfim, a *cultura de massas*, que, pela sua íntima imbricação com os sistemas de produção e mercado de bens de consumo, acabou sendo chamada pelos intérpretes da Escola de Frankfurt, indústria cultural, cultura de consumo. (grifos do autor) (BOSI, 1992, p.309)

Mais adiante, no mesmo ensaio, o professor Bosi chamará a cultura de massas de *cultura para as massas*, como também o faz Nestor Garcia Canclini. A simples troca da preposição é reveladora tanto do lugar de produção desta cultura, que não é no interior das massas, quanto do grau incalculável de manipulação operado pelos produtos fabricados e consumidos em larga escala.

Um ponto interessante no ensaio de Alfredo Bosi, e que nos faz considerá-lo em conjunto com o de Canclini, é a análise da relação da cultura popular com outras formas de cultura engendradas numa sociedade dividida em classes. Após considerações sobre cada forma de cultura e sobre os grupos ou instituições que as produzem, o professor Bosi nos proporá um vislumbre das combinações que podem ocorrer entre cultura popular, cultura erudita, cultura criadora e cultura para as massas. Tanto Bosi quanto Canclini farão uma exposição das interpenetrações entre estes diferentes sistemas estéticos.

Nas relações entre cultura para as massas e cultura popular, há, invariavelmente, o prejuízo da segunda. Como alerta o professor: “O poder econômico expansivo dos meios de comunicação parece ter abolido, em vários momentos e lugares, as manifestações da cultura popular, reduzindo-as à função de folclore para turismo”. (BOSI, 1992, p.328) Em relação à cultura erudita avalia que esta caminha entre gestos de simpatia e de antipatia diante das manifestações simbólicas dos subalternos; ou as ignora pura e simplesmente, ou as considera espontâneas, verdadeiras, contrapostas à frieza e à artificialidade de intelectualismos, ou seja, “a cultura erudita quer sentir um arrepião diante do selvagem”. (BOSI, 1992, p.330)

No entanto, quando a chamada cultura criadora debruça-se sobre o popular numa efetiva relação amorosa, podem-se obter objetos de alto valor artístico. Segundo o ensaísta “a obra é tanto mais rica e densa e duradoura quanto mais intensamente o criador participar da dialética que está vivendo a sua própria cultura, também ela dilacerada entre instâncias altas, internacionalizantes e instâncias populares”. (BOSI, 1992, p. 343) Grandes artistas como um Villa-Lobos, um Mário de Andrade ou Guimarães Rosa encontraram as suas formas de expressão no cotidiano e no imaginário popular.

Seguimos as informações históricas de Peter Burke e Renato Ortiz, com o intuito de nos aproximarmos de algumas idéias centrais que estiveram presentes na constituição do campo dos estudos de folclore. Acionados pela polarização estabelecida no texto de Ortiz,

ou seja, o popular como designativo da alma de um povo e o popular compreendido como relativo à cultura produzida pelos subalternos, recorreremos aos trabalhos de Nestor Garcia Canclini e Alfredo Bosi, bastante marcados pelo pensamento de Antonio Gramsci. Certamente, não cabe nas dimensões desta dissertação, aprofundamento para se entender o significado dos estudos de folclore para a constituição do campo intelectual quer no Brasil, quer em Angola.

Nosso intuito é não mais do que traçar um panorama, acerca das questões surgidas em torno da cultura popular ou folclore, de modo que possamos refletir sobre alguns aspectos da produção dos nossos folcloristas. Como, por exemplo, a ótica do colecionador permanentemente voltado para a preservação dos elementos da cultura popular. As coleções folclóricas visam encontrar a “essência do povo” e definir os contornos de uma cultura nacional. Como vimos, tal perspectiva tornou-se marcante no empenho intelectual dos estudiosos do folclore e não esteve ausente nos trabalhos de Câmara Cascudo e Oscar Ribas.

2.2 Canto de muro no conjunto da obra de Câmara Cascudo

As notas delineadas acima servem como tela de fundo para enquadrarmos os trabalhos dos nossos autores que, em boa medida, podem ser recepcionados e compreendidos no âmbito dos estudos de folclore.

A leitura e a compreensão deste romance de Câmara Cascudo não pode ignorar o contexto de sua produção intelectual no campo das pesquisas sobre cultura popular. Vemos na composição desta narrativa, sem dúvida alguma, extremamente peculiar nos domínios do nosso sistema literário, os mesmos movimentos pertencentes aos textos em que Cascudo nos apresenta os seus arquivos do folclore. O estilo, chamado de memorialista por mais de um crítico de sua obra; a presença efetiva de uma memória pessoal; a coadunação entre observações, notas eruditas retiradas das mais diversas fontes e informações fornecidas oralmente por amigos ou pessoas do “povo”, tudo isto pode ser encontrado nos seus estudos e também em seu romance.

No primeiro capítulo, nos referimos à presença da primeira pessoa na narrativa que nos remete à figura do professor Câmara Cascudo. Algo que pode ser confirmado no

romance pela referência ao pai e à infância passada na chácara do Tirol. Como podemos depreender de observações efetuadas por Vânia Gico (1998), o processo de trabalho de Câmara Cascudo possuía a marca do diletantismo. Era nas conversas soltas, sem intenções ou objetos definidos, nas observações também soltas do cotidiano próximo, que o professor ia configurando seus objetos e recolhendo seus dados.

Na edição de 1978 de *Meleagro* (o livro é de 1951), Câmara Cascudo escreve no prefácio a seguinte nota:

Creio que antes de 1928 estaria eu dando campo ao Catimbó em Natal, contagiado pelas reportagens de João do Rio às religiões suplementares na Capital Federal. Em 1928, dezembro, Mário de Andrade (1893-1945), meu hóspede, ‘fechou o corpo’ com um Mestre freqüentador de nossa chácara. Pagou vinte mil réis e narrou a proeza em crônica que não consegui reconquistar. (CASCUDO, 1978, p.15)

Meleagro, livro de título estranho e poético, faz divulgar as pesquisas de Cascudo junto ao Catimbó. Como diz em tom de conversa na primeira parte, “Que é catimbó? Nome e Função”: “o meu ‘alô’ é sobre o Catimbó”. (CASCUDO, 1978, p.25) Nesta frase inicial já vislumbramos a informalidade, uma das marcas de sua escrita, que carrega no tom a própria natureza das pesquisas, feitas num aproximar-se leve e cotidiano das coisas que pertencem a sua terra, portanto, são objetos de sua intimidade; algumas vezes observados desde a juventude, antes mesmo de lhe ocorrer a idéia de um livro que organizasse esse cotidiano íntimo.

Cascudo define o Catimbó como “um processo de feitiçaria branca, com o cachimbo negro e o fumo indígena”. (CASCUDO, 1978, p.26) Enfatiza nas observações sobre o Catimbó, a prática da magia destinada a fins utilitários. O catimbozeiro, quase sempre negro, invoca seus espíritos, mestres que vêm em seu auxílio, para resolver os problemas pessoais da clientela.

Quanto ao título, que já chamamos de estranho e poético, é tributo da sempre vertiginosa erudição do autor. Meleagro, príncipe etólio, teve ao nascer a vida ligada a um tição, o que o tornara invulnerável. Após disputas que levaram ao assassinato dos tios maternos, Atéia, mãe de Meleagro, atira ao fogo o tição que guardava a vida do filho que

vai se consumindo aos poucos. O título, portanto, alude a uma bruxaria de larga tradição européia que continuaria viva entre nossos catimbozeiros.

“*Meleagro* é um livro fundamental para o conhecimento do folclore, da magia, da religião, e da medicina popular em nosso país”, avalia o antropólogo Roberto Motta (2003, p.180). Para Roberto Motta seria preciso ainda reconhecer a importância de Cascudo não apenas como folclorista, mas como “antropólogo no sentido pleno da palavra”. (MOTTA, 2003, p.185)

Neste trabalho não poderemos discutir as possíveis contribuições de Câmara Cascudo para o universo das ciências do social. Como estamos no campo dos estudos literários nos interessamos por algumas marcas textuais presentes no conjunto de sua obra.

Assim como os Mestres do Catimbó são pessoas próximas do cotidiano de Cascudo, com os quais ele pudera tratar e observar ao longo de muitos anos, podendo, inclusive, Mário de Andrade “fechar o corpo” em 1928, com um catimbozeiro freqüentador de sua chácara, também os Mestres da jangada são anunciados como companheiros de conversas no livro *Jangada, uma pesquisa etnográfica*, de 1957.

De 1905 a 1910 morei na rua do Comércio no. 44 em Natal. Era um sobradão com sótão. No livrecão de Mary Wright, “The New Brazil”, na parte dedicada ao Rio Grande do Norte, está uma fotografia da rua com a casa e meu Pai no meio, de bonezinho de seda preta e suspensórios, flanando. Negociava no andar térreo. A parte posterior do edifício dava para o rio Potengi. O cuidado de minha Mãe era evitar que o filho morresse afogado. Vivia eu fugindo para ir pescar morés a mão ou agarrar baiacus coçando-lhes a barriga para que estufassem. (...)

Viviam os grandes mestres de jangada, quase todos compadres e fregueses de meu Pai. Tinham mestrado muita embarcação. Mestrar é dirigir, orientar, mandar. Não vi o vocábulo nos dicionários. Conheci, menino, rapaz e homem, muitos destes mestres de fama ainda lembrada. Alguns morreram a poucos anos. (CASCUDO, 2002, p. 9)

Neste texto escrito para abertura do livro, Cascudo nos revela a familiaridade com o tema e com os mestres que, de compadres do pai, passarão a ocupar a posição de informantes. No trecho podemos, uma vez mais, acompanhar a instauração desse tom informal, desse clima de conversa, que, de fato, é uma das tônicas da escrita do estudioso

do folclore. Apresentará nominalmente cada jangadeiro, inclusive reproduzindo alguma “estória de pescador”, que por ventura algum deles tenha lhe contado. Conheceremos Mestre Silvestre, Mestre Filó, Mestre Manoel Claudino, parceiros de Cascudo nesta viagem em torno do universo da jangada e dos jangadeiros.

Recorrendo uma vez mais a Renato Ortiz (1992), o pesquisador garante que uma das coisas mais difíceis de encontrar na literatura folclórica é a explicação do método de recolha dos dados e que os folcloristas são unânimes em dizer que as informações devem ser recolhidas diretamente da boca do povo. Ortiz nos informa que um dos poucos manuais dedicados à divulgação de procedimentos empíricos, o *The Science of Folklore* de George Gomme, não hesita em apontar que uma boa coleção folclórica é feita ao acaso, vivendo-se junto ao povo. Nada melhor do que um feriado no campo para se entrar em contato com os costumes do homem rústico. Esta visão, segundo Ortiz, pode ser generalizada; segundo o autor, “a acidentalidade metodológica não é uma contingência, mas uma necessidade interna à disciplina”. (ORTIZ, 1992, p. 46)

Nesse sentido podemos compreender a longa convivência de Câmara Cascudo com os objetos de seu interesse. É a própria convivência com a cultura popular que parece ir lhe ditando os temas a serem perseguidos e as informações a serem recolhidas. Desse modo, as coleções vão sendo erigidas junto à vida pessoal do pesquisador, tornando-se indissociáveis de sua memória.

Em certa passagem de *Jangada, uma pesquisa etnográfica* podemos contemplar aquela visão idealizada de povo, como ponderam Renato Ortiz (1992) e Nestor Garcia Canclini (1983):

A vida difícil e áspera prende-os no mesmo elo invisível de amizade natural. O jangadeiro é um mistério psicológico em sua transparente simplicidade. Não há mistério algum. Nós é que perdemos a faculdade de aproximação às forças espontâneas e naturais. Estamos longe do sabor vivo da água das fontes porque entendemos que o conhecimento dela é através da análise química. Para nossa pressa, consagrada e sacudida pela cultura em condensação, pelas antologias que nos afastam da verificação integral e direta dos textos, pelas reportagens e televisão que popularizam o aspecto exterior e vistoso das coisas, pelo rápido cansaço mental ante a resistência confidencial do elemento pesquisado, esbarramos no jangadeiro como num remanescente

neolítico a quem perguntássemos impressões atômicas ou fotos da superfície de planetas perdidos. (CASCUDO, 2002, p.23)

Além de sermos levados pelo momento lírico do trecho, podemos verificar o idealismo romântico do autor a estabelecer a cisão entre o intelectual ou o homem modernizado e o homem mais próximo de um certo estado de natureza. O jangadeiro é visto como se pertencesse a um outro tempo histórico, primitivo, insondável e extremamente atraente para o intelectual na medida em que é o próprio símbolo da pureza e de uma essência perdida.

No entanto, nada é simples em Câmara Cascudo, assim como encontramos trechos em que os personagens do povo são vistos de forma idealizada, como se pertencessem a um tempo primordial de total ausência de conflitos de classe, pois a oposição traçada é entre um tempo da natureza e um tempo da cultura moderna, encontramos também, no mesmo livro, momentos em que os conflitos de classe tornam-se presentes. Como podemos verificar no trecho selecionado a seguir:

Jangadeiro é o verdadeiro pescador. Jangada é que sabe o mar. São as opiniões ouvidas. (...) A geração linda desses pescadores bronzeados extingue-se lentamente, lutando no mar, dando motivo literário e peroração política, sem o auxílio financeiro que os encheria de jubiloso entusiasmo produtor. A tendência teimosa pende para a possibilidade das Colônias de Pesca ou Sindicatos de Pescadores ou Cooperativas de Pesca terem no mar sua frota e nunca o jangadeiro isoladamente, ele próprio, herdeiro de quatrocentos anos de fidelidade funcional, sempre dependente, alugado, contratado, no máximo sócio. Impossível é constituir-se o proprietário de seus meios tradicionais de produção. (CASCUDO, 2002, p.146)

Neste trecho vemos que o jangadeiro é traçado como um homem do seu tempo, um homem com dificuldades financeiras e profissionais, buscando saídas na formação de sindicatos e cooperativas para a manutenção de seu ofício e de sua vida. Este trecho foi retirado do capítulo “Economia da jangada”, em que Cascudo, inclusive, mencionará os preços das jangadas e as possibilidades de faturamento dos jangadeiros, deixando claras as bases de sustentação concreta da existência. Assim, a figura do jangadeiro é traçada em

linhas opostas, está tanto no tempo de um primitivo insondável quanto no prosaico de uma vida em que os ganhos do ofício não cobrem o preço da jangada.

Nos livros *Rede de dormir* (1959) e *História dos nossos gestos* (1976), selecionados para formar o corpus de análise, de modo que possamos construir alguns parâmetros para compreender de forma exemplificada a escrita de Cascudo, também encontramos, assim como em *Jangada, uma pesquisa etnográfica* e *Meleagro* muitas referências a uma memória pessoal, constituída por uma infinidade de informações observadas, lidas ou ouvidas numa prosa que desde os prefácios instaura um diálogo informal com o leitor.

Em *Histórias dos nossos gestos*, livro constituído por fragmentos, pequenos textos em que o autor nos propõe explicações para o sentido e a origem de gestos existentes na cultura brasileira, podemos ler o seguinte no item 6 - “Bater nas nádegas”:

Em 1942, veraneando em Areia-Preta, na casa de taipa que o Tempo levou, uma nossa empregada, robusta mocetona das praias do Ceará-mirim, referindo-se a sua antiga patroa, dama de alta hierarquia local, resumiu o imenso desprezo borbulhante com a frase: - “Está o que eu tenho para ela!” batendo sonoramente nas nádegas. Repetindo a mímica, informou ser uma demonstração vulgar de desdém, condenada pela gente antiga mas usada pelo rancor feminino. Homem não a empregava. (CASCUDO, 1976, p.19)

Em outros fragmentos, que mais nos parecem crônicas, Cascudo nos trará lembranças de seus filhos e netos, de uma infinidade de situações cotidianas vividas ou apenas observadas. Enfim, trata-se de um autor que se faz efetivamente presente em seus textos, acamaradando-se do leitor. Como bem define Marcos Silva, no texto “Câmara Cascudo e a erudição popular”, há em Cascudo um registro etnográfico “que parte muito mais da memória pessoal que de outros recursos de campo ou de gabinete”. (SILVA, M., 1998, p.332)

A presença da memória pessoal encontrada em seus escritos de cunho ensaístico também está presente em *Canto de muro*. Conforme indicamos no primeiro capítulo, o romance é marcado pela presença do autor que vai colorindo a narrativa com suas memórias, observações e leituras efetuadas ao longo de muitos anos. Declarara o autor ser

Canto de muro “um livro de poucos meses vivido em muito mais de quarenta anos”. (CASCUDO, 1959, p. 263)

A cada página do romance, o professor Cascudo vai introduzindo o leitor em seus saberes extremamente eruditos, como se dialogasse com o mesmo, como se a intenção fosse apenas comunicar as leituras e as observações que efetuara ao longo dos anos. No “depoimento” que acompanha o livro, Cascudo revela-nos a geografia de sua memória:

Quase todos os episódios ocorreram na saudosa VILA CASCUDO, paraíso perdido em 1932. A pesquisa sobre os morcegos, frutívoros ou hematófagos, é da praça Sete de Setembro, assim como o estudo do estômago do senhor Ka. O caso da raposa e o avião passou-se entre a Fazenda Tabosda e a vila de Parnamirim em 1943. O namoro dos pombos foi observado dum janela do apartamento do meu filho, no Recife, julho de 1957. A batalha da jararaca com a acauã assistiu meu Pai nos arredores do Acari. O grilo, as lavadeiras, o Bem-te-vi, o caminho novo das saúvas são fatos de minha atual residência, na Av. Junqueira Aires. Os xexéus e as tapiucas foram vistos no Engenho Mangabeira, do Coronel Filipe Ferreira, em Arez. O duelo e o bailado de Titius foram presenciados no Tirol, assim como a briga das caranguejeiras. (CASCUDO, 1959, p.264)

Uma outra marca da produção de Câmara Cascudo, a unir romance e obra ensaística, diz respeito a uma preocupação constante com a origem das espécies sob a sua lupa. Não se trata de origem no sentido de evolução biológica. Cascudo tenta traçar o percurso imigratório dos animais. Essa preocupação insistente com a origem do objeto de sua pesquisa é mais um elemento que nos permite articular o romance *Canto de muro* ao conjunto maior da produção do autor. Vamos acompanhar, a seguir, alguns exemplos retirados do romance.

Gô tem o nome sisudo de *Mus decumanus* mudado para *Mus norvegicus*. Na França o denominam *Surmulot* e goza dos direitos históricos. Gô invadiu a Europa vindo da Pérsia. Atravessou a Rússia, Áustria, Alemanha, França, espalhando-se para os Balcãs e península Ibérica. Pulou para Inglaterra. Apareceu na Itália, instalou-se no Mediterrâneo. Representante e conseqüência do imperialismo colonizador e invasor viajou nos navios mercantes, descendo como turista na terra latino-americana e deixou-se fixar,

multiplicando-se com a maior sem-cerimônia deste mundo, sem passaporte e *permis de séjour*. (CASCUDO, 1959, p. 36)

No Brasil, desde George Marcgrave ao redor de 1642, havia o nome de Guabiru dado ao rato comedor de todos os alimentos, atrevido e prolífero, do nheengatu *guabi*, comestíveis, e *r-ú*, comer, devorar, segundo Teodoro Sampaio. Gô ainda não se incluía entre os brasileiros mas ao chegar recebeu o apelido que lhe serviu como feito sob medida. (CASCUDO, 1959, p. 37)

O Sr. Conde de Buffon afirmava que o Caprimulgídeo era originário do continente americano e que o *Caprimulgus carolinensis*, Gmel., partindo da parte setentrional, *d'ou le passage en Europe était facile*, alcançara o Velho Mundo estabelecendo a primeira colônia. Pelo menor cálculo é a espécie parecida e residindo, ainda hoje, nas regiões mais próximas, o elo para os *Engoulevents* europeus. (CASCUDO, 1959, p. 49)

Vênia é uma conseqüência da curiosidade geográfica aliada à exploração do negro proletarismo africano. É uma resultante econômica, política e social de outrora.

Sua terra antiga é África Ocidental. Digamos que ama os territórios portugueses da Guiné, do Congo, de Angola. De lá é que emigrou embarcando-se clandestinamente nos navios negreiros desde o século XVI. (CASCUDO, 1959, p. 52-53)

Durante a guerra, 1942-1945, centenas e centenas de Guaxinins foram adquiridos pelos soldados norte-americanos como curiosidades brasileiras, mas os resultados civilizadores foram anulados pela resistência rosnada e contínua do procionídeo. (CASCUDO, 1959, p. 67)

Os exemplos acima demonstram a forte presença do conceito de origem, ponto bastante importante nos estudos empreendidos por Câmara Cascudo. Como nos informa Vânia Gico (1998, p.193), a preocupação do pesquisador “estava voltada para os elementos essenciais do panorama folclórico brasileiro no que dizia respeito ao exame das origens e análise temática das *constantes e permanentes*”.

Em *Meleagro* lemos passagens como:

Negros, indígenas, europeus fundiram-se no Catimbó. A concepção da magia, processos de encantamento, termos, orações, são da bruxaria ibérica, vinda e transmitida oralmente. A terapêutica

vegetal é indígena pela abundância e proximidade além da tradição médica dos pajés. (CASCUDO, 1978, p 35)

A fumaça atirada como benção, esconjuro poderoso, uma “permanente” no Catimbó, articula-se com a liturgia indígena, observada nos séculos XVI e XVII. (CASCUDO, 1978, p. 37)

O maracá de sementes vegetais não é exclusivo do continente americano, mas já o possuíamos quando do descobrimento. Há iguais no Sudão e na Guiné. (CASCUDO, 1978, p. 39)

O Catimbó, herdeiro mais legítimo da Bruxaria, é o adversário popular contra o mau olhado, fonte do quebranto. (CASCUDO, 1978, p.77)

Não é preciso incomodar os dicionários e enciclopédias para articular as rezas fortes com usos gregos, romanos, empurrá-las para o Oriente e citar as filaterias. (CASCUDO, 1978, p. 147)

Em *Jangada, uma pesquisa etnográfica*, lemos:

Os portugueses encontraram na Índia uma pequena balsa denominada Janga. Três a quatro paus amarrados com fibras vegetais ou seguros por madeira em forma de grade. (CASCUDO, 2002, p. 60)

Em todo correr do século XVI não encontro menção da vela e ainda menos da bolina. Pero Vaz de Caminha, Jean de Lery, Fernão Cardim, Gabriel Soares de Souza, o autor do “Diálogos das Grandezas do Brasil”, Gandavo, frei Vicente do Salvador, Marcgrav, Nieuhof, cronistas e observadores do século XVII, nada registram. Nem mesmo desde Hans Staden, acusa-se a vela usada nas pirogas, ubás e igarités velozes. A propulsão é o remo, por bandas de remadores de pé. (CASCUDO, 2002, p. 80)

Henry Koster, em dezembro de 1809, fixa: - “O efeito que produzem essas balsas grosseiras é tanto maior e singular quanto não se percebem, mesmo a pequena distancia, senão a vela e os dois homens que as dirigem.” (CASCUDO, 2002, p. 109)

Mais ou menos em 1940 apareceu no Rio Grande do Norte um novo tipo de jangada que se popularizou depressa. Há um bom número delas pescando e mesmo já estão nas águas do Ceará, Paraíba e Pernambuco.

É a jangada de tábua. (CASCUDO, 2002, p. 111)

Poderíamos retirar mais exemplos destas ou de outras obras de Câmara Cascudo. Em suas obras ensaísticas verifica-se essa busca constante pela origem dos elementos descritos, bem como as modificações sofridas por esses elementos ou as suas inalterações. Este ponto é bastante importante, por nos fazer vislumbrar em seu romance um conceito largamente utilizado em seus estudos.

De fato, verificamos que o romance *Canto de muro* não pode ser compreendido fora das marcas comuns ao conjunto da obra do autor. Desse ponto de vista, concluímos que romance e textos de divulgação científica estão intimamente entrelaçados, fazem parte do mesmo modelo de escrita, possuem soluções convergentes no que tange à construção do discurso.

Tendo em vista os exemplos citados anteriormente, retirados de *Canto de muro*, *Meleagro* e *Jangada, uma pesquisa etnográfica*, devemos ressaltar ainda a vertiginosa erudição como uma das marcas da escrita de Cascudo. Como avalia Marlise Meyer (2003, p.176), o leitor de Câmara Cascudo é sempre balançado por uma mescla de reações, “admiração, envolvimento, aprendizagem, mas também sufoco, quase naufrágio pelo excesso de informação e comparação que o leva mundo e tempo afora”. Mas, como bem observa a professora, “só depois que se aprendeu com os conhecimentos que só Mestre Cascudo possui é que se é levado a interrogar-lhe os métodos, ou a construção do texto, ou os passeios do raciocínio”. (MEYER, 2003, p.176) Ou como escrevera o poeta Carlos Drummond de Andrade no texto “Imagem de Cascudo”, de 1968: “- Já consultou o Cascudo? O Cascudo é quem sabe. Me traga aqui o Cascudo. (...) Êle diz tintim-por-tintim a alma do Brasil em suas heranças mágicas, suas manifestações rituais, seu comportamento em face do mistério e da realidade comezinha”³.

É, de fato, uma característica da escrita de Câmara Cascudo o número variado de abordagens e de citações configurando o que já chamamos de escrita multiforme. Apenas nos exemplos mencionados, utilizados para demonstrar a presença do conceito de origem nas obras do pesquisador, encontramos referências históricas, geográficas e filológicas, muitas vezes deflagradas num mesmo trecho. A citação de cronistas, viajantes, historiadores, escritores de várias épocas e de diversas partes é uma constante a proliferar

³ Retirado do seguinte endereço eletrônico: www.memoriaviva.com.br/cascudo.

em qualquer um de seus textos, formando um verdadeiro caleidoscópio cultural. Essa é também uma importante marca a unir romance e textos ensaísticos, por constituir uma demonstração do processo criativo de Câmara Cascudo que, segundo Vânia Gico (1998), dependia de pesquisas de campo, conversas cotidianas, leituras e uma intensa troca de correspondência.

2.3 Oscar Ribas: primeiros arquivos

Acerca de *Uanga (feitiço)*, verificamos haver uma relação intrínseca entre este romance e o conjunto da obra de Oscar Ribas. Esse viés de leitura crítica que estabelecemos para *Canto de muro* deve igualmente ser considerado para a narrativa do nosso autor da outra margem do Atlântico. Os elementos da cultura popular reunidos em *Uanga (feitiço)* encontram divulgação e maiores esclarecimentos em outras obras do autor como *Ilundo, divindades e ritos angolanos* (1958), *Usos e costumes angolanos* (1964) ou *Temas da vida angolana e suas incidências* (2002).

Em *Ilundo, divindades e ritos angolanos*, Ribas debruça-se sobre a religião do povo, sobre as práticas ocultistas, assim por ele chamadas. Assim como Câmara Cascudo recorre diretamente aos catimbozeiros como informantes privilegiados, inclusive participando de algumas sessões do Catimbó, também Ribas tratará diretamente com os chamados ocultistas. O autor revela no prefácio a necessidade de se ter recorrido não só aos informantes habituais, ou seja, seus familiares, mas também a ocultistas em sessões por ele pagas para que pudesse ter acesso a informações mais completas. Depois de mencionar as dificuldades de reunir dados pelo fato das práticas religiosas variarem não só de região para região, “mas até de ocultista para ocultista” (RIBAS, 1958, p.27), informará que:

Em face de tamanha complexidade (...) limitámo-nos a arquivar o que se observa na área de Luanda, apontando, quanto possível, as variações cumpridas no interior, a fim de melhor se confrontarem as diversas formas de culto. (RIBAS, 1958, p.27)

Neste trecho, consideramos fundamental chamar a atenção para a palavra *arquivar* utilizada pelo autor. Como já observamos com Renato Ortiz, a idéia de enfeixar os objetos da cultura popular em arquivos, quase sempre orientados por uma obsessão classificatória,

é algo que persegue os estudos de folclore e que remete à própria gênese dessa área de pesquisa. Em *Ilundo, divindades e ritos angolanos* nos confrontaremos com os arquivos de uma série de práticas religiosas da região de Luanda, como os tipos de ministros de culto, suas principais funções, seus objetos, os processos de formação, etc. Ao final do livro um conjunto de fotografias se encarrega de mostrar ao leitor os ocultistas em ação, ou seja, as personagens etnografadas ao longo do texto. Numa tentativa de exposição do real observado, como se não houvesse mediação.

A tarefa do autor é sempre “(...) arquivar, para a posteridade, as páginas esparsas da vida negra, por ora impelidas pelas lufadas da tradição, mas um dia extintas pelas labaredas da civilização”. (RIBAS, 1958, p.30) Novamente, Oscar Ribas enfatiza a necessidade de produzir compêndios para guardar a memória da vida popular, pois, se no seu presente ainda vivem algumas tradições, a modernização as transformará até a completa eliminação. Este é um dos princípios que serve de norte aos folcloristas. A idéia de que é preciso arquivar as manifestações populares antes que morram pela ação implacável dos novos tempos é uma constante para os que se empenham no arquivamento da cultura popular. Como já pudemos observar com Peter Burke (1995) e Renato Ortiz (1992), o pensamento sobre cultura popular nasce sob a insígnia do salvamento e da preservação. Desse ponto de vista, a ação do folclorista articula-se, não raro, à idéia de missão. Nas palavras de Oscar Ribas:

Em virtude de não passarmos de mero coletor de costumes e ritos, isto é, de pura acção de folclorista, este ensaio restringe-se às generalidades. Penetrar fundo, analisar minuciosamente, constituem atributos demasiado transcendentos para a nossa modesta bagagem intelectual. O que pretendemos, e esse objectivo já nos desvanece, foi propiciar a todo leitor, qualquer que seja o seu nível cultural, uma ideia clara, sem abstracções, do culto entre os aborígenes. (RIBAS, 1958, p. 28)

Vemos pelo trecho que o folclorista se imbuí de uma dupla missão: primeiro, efetuar o registro das formas de cultura popular ou, como diz o autor, coletar os costumes e ritos; segundo, tornar esse universo familiar aos leitores, aos indivíduos que dele não participam, ou seja, os homens letrados da cidade. O folclorista encarrega-se da mediação

entre o homem rústico e o homem culto. E nisto há, sem dúvida, um dado a unir as ações dos nossos folcloristas. Oscar Ribas e Câmara Cascudo apresentam em seus textos uma preocupação constante com o leitor. É preciso não só recolher os dados, como dá-los a conhecer do modo mais facilitado possível, “sem grandes abstrações”, como declara o próprio Ribas. Cascudo vai ainda mais longe, estabelecendo com seu leitor um diálogo que, freqüentemente, atinge o nível da informação pessoal.

Quando situamos *Uanga (feitiço)* no conjunto da obra do autor, podemos considerar o romance como um texto antecipador de temas que serão mais bem explorados posteriormente. Como se o romance representasse um compêndio mais geral, passando por elementos relativos à religião, às festas, à alimentação, aos gêneros orais, enfim, a toda uma gama de objetos da cultura popular que depois encontrarão exposição mais ampla nas obras de divulgação das pesquisas do autor. O que não dispensa o leitor de já em *Uanga (feitiço)* aprender com as informações fornecidas pelo narrador. Como já dissemos, há um compromisso com a divulgação dos dados de pesquisa que prepondera no romance.

Em *Usos e Costumes angolanos*, publicado em 1964 pela Universidade Federal da Bahia, e republicado em *Temas e incidências da vida angolana*, livro de 2002, encontraremos os rituais de falecimento. Trata-se de um ensaio que reproduz a trajetória de uma vida, inicia-se com a descrição das práticas culturais relacionadas ao nascimento e termina com as relativas à morte. Trazendo no meio temas como educação, alimentação e casamento.

Em relação aos ritos relativos à morte lemos em *Usos e costumes angolanos* o seguinte trecho:

Desde o passamento ao oitavo dia, o lixo da casa é arrumado a um canto. Na noite desta data, ao canto do primeiro galo, uma mulher entendida, ordinariamente idosa - a mãe de umbanda -, sob a serventia de uma vassoura velha, varre as cinzas. Quer dizer: varre a casa toda, embora superficialmente. Numa quinta - a cesta regional - mas igualmente velha, junta o cisco e o acumulado anteriormente, pambo, onde o despeja. Finalizando, verte-lhe uma mistura de vinho, água e outros ingredientes, denominada “dicosso”, a fim de “apagar as cinzas”. (...)

A primeira varrição, efetuada oito dias após o lance, especifica-se de “pequenas cinzas”. E a segunda, quinze dias depois desse funesto acontecimento, tem o nome de “grandes cinzas”. Mas

tais cinzas, conforme se viu, não são cinzas. Em sua alegoria, não exprimem senão o rescaldo da morte, ainda abrasando o lar atingido⁴. (RIBAS, 1964, p. 47)

Em *Uanga (feitiço)* lemos as seguintes ações relacionadas à morte de Catarina:

Decorrem oito dias. O lar, já menos movimentado, varre as pequenas cinzas: ao brado do primeiro galo, tia Serafina vassoura o chão inteiro, junta o cisco ao dos dias anteriores. Acumulado a um canto do quintal desde o lance, e para apagar as cinzas, derrama no lixo uma porção de vinho. E, sem mais formalidades, lança-o no monturo.

Na véspera da primeira quinzena, varrem-se as grandes cinzas, operando-se analogamente com as limpaduras amontoadas de novo. (RIBAS, 1985, p.296)

Muito embora no ensaio *Usos e costumes angolanos*, as informações atinjam um detalhamento maior, nos deparamos nos dois textos com o mesmo rito de varrição das cinzas, separado em dois momentos: as pequenas cinzas e as grandes cinzas.

A comparação entre os dois trechos é interessante não só por nos permitir acompanhar a descrição desse rito pós-morte, devemos atentar também para as escolhas do autor no que tange ao estilo. Ambos os trechos são marcados por uma escrita extremamente formal que desvela a perspectiva erudita do narrador do romance. Como já dissemos no primeiro capítulo, há a manutenção de um tom impoluto utilizado para marcar o afastamento do narrador em relação aos seus personagens e à própria matéria narrada. Rita Chaves (1999) ao analisar a linguagem empregada na obra, encontra uma grave expressão do desequilíbrio. Se por um lado a fala do narrador prima pela correção formal, “matizada ainda pelos recursos típicos de uma colorida retórica” (CHAVES, 1999, p.141), por outro lado, os procedimentos utilizados para representar a fala das personagens busca a constituição do universo do homem inculto e pouco familiarizado com a língua portuguesa. O narrador marca-se com um “selo diferenciador”, para usar uma expressão de Chaves, instituindo de forma clara a distância entre si e o mundo narrado.

⁴ Na versão publicada em *Temas da vida angolana e suas incidências*, Oscar Ribas faz uma correção no texto que auxilia o entendimento. O trecho: “Numa quinta - a cesta regional - mas igualmente velha, junta o cisco e o acumulado anteriormente, pambo, onde o despeja”, é modificado para: “Numa quinta - a cesta regional -, mas igualmente velha, junta o cisco e o acumulado anteriormente. Em seguida, transporta-o para uma encruzilhada, ou popularmente, pambo, onde o despeja”. (RIBAS, 2002, p. 46)

Um outro exemplo da relação entre romance e obra ensaística pode ser dado tendo em vista o nascimento de gêmeos. Em *Ilundo, divindades e ritos angolanos*, lemos o seguinte:

Quando nascem, conforme já descrevemos em “Uanga”, um rancho de gêmeos, sob a glorificação de cantos alusivos, colhe, no campo, abundante folhagem de musséquenha e mulembuíji. Aí, com essa verdura, “vestem-se” liturgicamente: ao peito, em X, impõem dois boldriés; na cabeça, uma coroa; ao pescoço, um colar.

Assim paramentados, vão homenagear os recém-nascidos, aos quais, sempre debaixo das hosanas alegóricas, lhes oferecem a rama, depondo-a na cama e ornando-a com festões, permanecendo o brinde, ou antes, a veste simbólica, até murchar. Enquanto cantam, palmejam e batem com os pés no chão. (RIBAS, 1958, p. 120)

Em *Uanga (feitiço)*, como faz lembrar o escritor, já líamos a descrição a seguir:

Cantando, palmejando e batendo os pés no chão, um bando de seis gêmeos dirigia-se ao campo: a pedido de mamãe, iam colher as plantas sagradas para saudar os irmãos espirituais e assegurar-lhes a existência. É que, nessa manhã, Catarina dera à luz dois gêmeos.

Chegados a um lugar onde vegetava mussequenha e mulembuíji, mana Eva, a dirigente, vertendo o conteúdo numa garrafa, invoca a sereia que morava naquelas paragens (...) (RIBAS, 1985, p.267)

Em *Usos e costumes angolanos* também encontraremos as mesmas referências para descrição dos ritos pertinentes à recepção do nascimento de gêmeos. Poderíamos retirar da obra de Oscar Ribas uma série de outros exemplos que dão conta desse espelhamento entre o romance e as obras de cunho ensaístico e científico. Como se *Uanga (feitiço)* representasse o primeiro arquivo de “usos e costumes angolanos” que depois serão ampliados e mais divulgados em outras obras do autor, sem a intervenção ficcional, focado apenas no registro dos elementos coletados junto a familiares e outros informantes.

No prefácio de *Uanga (feitiço)*, classificado pelo autor como “romance folclórico angolano”, segundo nos informa Irene Guerra Marques na apresentação da edição de 1985, Ribas diz ter inserido no livro “adivinhas, algumas histórias e diversos provérbios”, com o intuito de revelar “o grau imaginoso da Raça”. (RIBAS, 1985, p.19)

O capítulo “Noite de luar” é um rico exemplo desse intuito do autor. Neste capítulo torna-se muito clara a idéia de suspensão da trama narrativa para arrolamento de dados da cultura, conforme discutimos no capítulo anterior. “Noite de luar” inicia com uma brincadeira de roda infantil, chamada copué, depois reproduz uma lenda utilizada pela mãe de Catarina para explicar por que não somos todos da mesma cor⁵; em seguida as crianças passam a uma outra brincadeira, igualmente acompanhada de canto. Note-se que no final há o “Elucidário” em que o autor registra as mesmas canções em quimbundo. Em seguida acompanharemos ainda uma série de adivinhas. Após as adivinhas, a mãe de Catarina, estimulada pelas crianças, ocupará a posição de um contador de histórias. Recorrerá a duas peças do repertório de histórias de animais, e assim leremos e imaginaremos ouvir a história do Leão e do Coelho e a história da Onça e do Coelho; em ambas ressalta-se a esperteza do coelho para livrar-se de seus oponentes. Finalizando o capítulo, a mãe de Catarina contará a história de uma mulher que não cumpre suas obrigações com o marido.

Nos contos que envolvem animais ilustra-se o que escreveu Ribas em *Temas da vida angolana e suas incidências*, no ensaio “O folclore angolano: sua investigação e Literatura Oral”. Neste, constata o autor que “a tartaruga, o coelho, o macaco, a seixa, sobreelevam, nos lances de sua vida agitada, os bichos de maior envergadura, como o leão, o elefante, a pacaça, etc.”. (RIBAS, 2002, p.84) Observará ainda que os contos, ordinariamente, refletem aspectos da vida real, podendo neles figurar as mais variadas personagens, como homens, animais, monstros, sereias ou almas.

Héli Chatelain, apontado por Carlos Ervedosa (1979) como um importante pesquisador da literatura tradicional angolana, em *Folk-tales of Angola* propõe uma classificação para os textos orais de origem quimbundo. De acordo com a classificação de Chatelain as duas narrativas que contêm animais seriam chamadas de *mi-soso*, e a terceira, voltada para a instrução, mas também servindo como fonte de distração, se encaixaria na

⁵ A lenda, conforme versão contada em Oscar Ribas, diz o seguinte: “Foi nos tempos muito antigos, ainda no mundo havia um casal. O homem era preto, a mulher também era preta. Os filhos que nasceram, portanto, também eram pretos. Na terra onde viviam, só havia uma lagoa. Mas essa lagoa era pequena, muito pequena mesmo. Um dia, resolveram tomar banho, desde o pai ao último filho. E todos foram para a tal lagoa. Os que se banharam primeiro, foram o pai e a mãe. E saíram rosados. Depois, um filho e uma filha. E saíram brancos. A seguir, outro casal de filhos. E saíram mulatos. Por fim, o último casal. Como já não havia mais água, esfregaram no lodo as palmas das mãos e as plantas dos pés. E só essas partes ficaram brancas.” (RIBAS, 1985, p.172) Vale registrar que essa lenda também fora aproveitada no nosso *Macunaíma* (1928) de Mário de Andrade, e no conto “As mãos dos pretos”, publicado em *Nós matamos a cão-tinioso*, uma das mais belas peças da ficção moçambicana, de Luís Bernardo Honwana, cuja edição brasileira é de 1980.

classe designada por *maka*. (ERVEDOSA, 1979, p. 9) Em Ribas não encontramos este tipo de distinção. Ambas as formas recebem igualmente o designativo de contos.

Vemos que nesse capítulo, “Noite de luar”, Ribas investe no registro e na divulgação de gêneros orais: as cantigas, as adivinhas e os contos. Sua busca é dar a conhecer a alma do povo angolano inscrita nessas oralidades. No autor torna-se presente aquela distinção traçada por Herder entre “poesia de natureza” e “poesia de cultura”. O folclorista angolano, como bom colecionador das antiguidades populares, também defenderá o princípio de que nas poesias e narrativas populares estão guardadas a essência do povo.

Concluindo, este capítulo teve por objetivo principal relacionar as obras *Canto de muro* e *Uanga (feitiço)* ao conjunto maior da produção dos autores. Isto significa dizer que estes textos, polarizados entre o literário e o investigativo, não devem ser compreendidos em oposição a uma obra de cunho plenamente investigativo, e sim como participantes dessa ótica dos autores sempre às voltas com os temas da cultura popular, numa permanente ampliação das coleções, dos arquivos e das memórias. Ao lado deste objetivo principal, buscamos sugerir a presença, nas obras de Câmara Cascudo e Oscar Ribas, de alguns princípios que conduziram os trabalhos dos folcloristas e que foram forjados na própria história de constituição do campo dos estudos de folclore.

Quando chamamos nossos autores de colecionadores referimo-nos a essa prática de recolha dos mais distintos objetos que conforma a prática dos folcloristas. Assim temos nas obras de Câmara Cascudo e Oscar Ribas temas como religião, alimentação, festas, textos orais (como contos, provérbios, adivinhas, canções, etc.), entre outros assuntos que chamaram a atenção dos nossos folcloristas. O termo *arquivista* busca recuperar dessa prática de pesquisas a necessidade de sistematização e classificação para que as coleções ganhem coesão, sobretudo aos olhos do leitor, e passem a constituir a memória da sociedade pesquisada como pretendem os autores.

Capítulo 3

Literatos

Neste capítulo nos deteremos sobre a recepção crítica dos autores, percorrendo alguns informativos literários em que Câmara Cascudo e Oscar Ribas nos são apresentados como autores do campo da literatura e são analisados por pesquisadores pertencentes a este campo. A seguir faremos alguns comentários a respeito de obras literárias dos autores de modo a nos aproximarmos de suas carreiras bipartidas entre a pesquisa e a literatura.

3.1 A recepção crítica de Oscar Ribas

Carlos Ervedosa, no *Roteiro da literatura angolana*, propõe em seu primeiro capítulo abordar a “literatura tradicional dos povos de Angola”, referindo-se aos gêneros transmitidos oralmente “sob a forma de contos, lendas, provérbios e adivinhas”. (ERVEDOSA, 1979, p.7) Inicia por mencionar que uma das primeiras recolhas de literatura oral, fora efetuada por Saturnino de Sousa e Oliveira e Manuel Alves de Castro Francina, e publicada em 1864 no *Elementos Grammaticaes da Língua Nbandu*. Após esta breve menção, debruça-se sobre três importantes intelectuais empenhados na recolha da literatura tradicional, já anunciados no título do capítulo: Héli Chatelain, Oscar Ribas e Carlos Estermann.

O livro de Oscar Ribas comentado por Ervedosa é o *Missosso*. O ensaísta ressalta o esforço de Ribas em registrar para a posteridade a valiosa literatura oral que, sem o registro escrito se perderia, pois, “com os novos tempos e os novos hábitos, vão desaparecendo rapidamente com as gentes antigas os últimos testemunhos da cultura original”. (ERVEDOSA, 1979, p. 11) Oscar Ribas é identificado por Carlos Ervedosa como sendo um “misto de ficcionista e de etnógrafo”. (ERVEDOSA, 1979, p. 11) Esse juízo, acerca do escritor, como veremos, será o mais reproduzido em sua recepção crítica.

Em *Literatura africana, literatura necessária (I-Angola)*, de Russel Hamilton, título que é praticamente um brado do pesquisador norte-americano, Oscar Ribas aparece no segundo capítulo, cujo título é “Colonialistas, independentes e precursores”. Neste capítulo,

Hamilton analisa autores cujo percurso pode ser chamado de ambíguo. Como por exemplo, Castro Soromenho, autor que tem uma primeira fase ligada à literatura colonial⁶, definida pelo próprio Hamilton como “uma literatura condicionada por uma visão destinada a confirmar certas idéias exóticas, eróticas e preconcebidas sobre África.” (HAMILTON, 1975, p. 59) A Castro Soromenho juntam-se Tomaz Vieira da Cruz, cuja poesia possui uma exaltação da figura do colono, e Geraldo Bessa Victor, escritor que vê no africano figurações do primitivo e do exótico.

No tópico destinado a Oscar Ribas, Hamilton atribui-lhe o epíteto de “documentador de tradições minguantes”. Embora ressalte que, como um “coleccionador de acontecimentos memoráveis” (HAMILTON, 1975, p. 73), ele foi muito mais um conservador de museu do que um defensor da cultura, Hamilton não deixa de elogiar, como faz Ervedosa, o seu esforço no arquivamento das formas tradicionais ou autênticas.

Neste manual introdutório à literatura angolana, obra já considerada um dos clássicos da área, acentua-se a ambigüidade que caracteriza Oscar Ribas. Além de ser considerado um “documentador de tradições minguantes” e um “intérprete semioficial de tradições populares”, é também traçado como ficcionista que tem “adaptado e estilizado lendas kimbundu e, dessa forma, algumas de suas obras assemelham-se às histórias da primeira fase de Castro Soromenho”. (HAMILTON, 1975, p.72)

Na tese *A formação do romance angolano*, Oscar Ribas, junto a Assis Jr., Castro Soromenho e Luandino Vieira, fornecerão o corpus de análise selecionado por Rita Chaves (1999). Muito embora, segundo a pesquisadora, Oscar Ribas represente uma espécie de retrocesso no que tange a uma consciência ideológica, sua obra *Uanga (feitiço)* não deixa de constituir um gesto a ser considerado no processo de afirmação do romance em Angola. De acordo com Chaves, o interesse que Ribas demonstra em seu romance por um “patrimônio cultural em desintegração” é um dos elementos que responde “pela importância do romance no inventário da narrativa angolana”. (CHAVES, 1999, p. 154) No entanto, Oscar Ribas não consegue vencer o dilema de estar imprensado entre duas

⁶ Manuel Ferreira em *Literaturas Africanas de Expressão Portuguesa* (1987) define literatura colonial como a que é dotada de perspectiva eurocêntrica, em oposição às literaturas africanas. Na literatura colonial o homem negro aparece, não raro, marginalizado ou coisificado. Numa investigação sobre a literatura colonial em Moçambique, Francisco Noa adota posição semelhante, porém busca, para o caso moçambicano, uma divisão desta literatura em fases, em que constaria uma chamada fase cosmopolita marcada por um certo amadurecimento estético e ideológico. Para este autor é preciso olhar para a literatura colonial sem uniformizá-la ou minimizá-la. (NOA, 1999)

culturas; ao mesmo tempo em que nos informa sobre o patrimônio cultural angolano, com genuíno interesse, não deixa de dispensar algumas censuras aos traços culturais que descreve, pois, como homem pertencente ao universo letrado, deveria manifestar-se distante da “sociedade negra inculta”.

Como já dissemos, o romance *Uanga (feitiço)* é analisado por Rita Chaves (1999) como imbuído da necessidade de percorrer outros saberes, desse modo, também esta autora registra a ambigüidade de Oscar Ribas, dividido entre a ficção e pesquisa.

Juízo este, igualmente reforçado nas páginas da *Notícia da Literatura angolana*, de Francisco Soares. O capítulo em que leremos comentários sobre nosso arquivista da cultura popular, intitulado “O século XX: baldios, cruzamentos e quintais”, trata do suposto vazio que, segundo o autor, parte da crítica atribui à primeira metade do século XX. (SOARES, 2001, p. 127) Conforme Soares, esta primeira metade do século está recheada de eventos fundamentais para compreendermos a segunda. Oscar Ribas, por exemplo, surgira no final dos anos vinte, com duas novelas: *Nuvens que passam*, de 1927 e, *O resgate duma falta*, de 1929. Ao nome de Oscar Ribas, o pesquisador juntará os de Assis Jr.⁷ e Augusto Bastos⁸, como prova de que estamos diante de período complexo e, de forma alguma, marcado pelo silêncio. Esses autores estão ligados por serem representantes de uma prosa marcada pelo costumismo, termo empregado por Francisco Soares para referir-se a uma prática literária voltada para o retrato de costumes, num estilo fortemente didático.

Por último, citamos dois manuais que possuem o mesmo título, o de Pires Laranjeira, escrito com colaboração de Inocência Mata e Elsa Rodrigues dos Santos, e o de Manuel Ferreira, ambos nomeados por *Literaturas Africanas de Expressão Portuguesa*⁹. Nos dois livros, Oscar Ribas é igualmente flagrado como intelectual bipartido entre a literatura e a pesquisa.

Para Manuel Ferreira, Ribas estaria junto a Alfredo Troni, Assis Jr. e Castro Soromenho no item “Narrativa”. Este autor considera que a marca da etnografia é um dado

⁷ Obras de Assis Jr. citadas: *O segredo da morta* (1934) e *Relato dos acontecimentos de Ndalatando e Lucala* (1917).

⁸ Obras de Augusto Bastos citadas: *Traços sobre a etnografia do distrito de Benguela* (1909), *Ethnografia de Catumbela* (1912), *A vida nas selvas* (1º. volume 1917- 2º. volume 1919) *Os gigantes lusitanos através dos mares* (1919), *Aventuras policiais do repórter Zimbó* (1932).

⁹ Tal denominação constitui uma permanente polémica. No Brasil, em geral, prefere-se a denominação Literaturas Africanas de Língua Portuguesa, por entender-se que a palavra *expressão* comporta sentimentos e idéias, de modo que não temos na literatura angolana, por exemplo, uma expressão portuguesa, mas sim, uma expressão angolana em língua portuguesa.

comprometedor da obra romanesca de Oscar Ribas. No entanto, em sua visão, *Uanga (feitiço)* é um texto que não pode ser ignorado e, menos ainda, os textos voltados para “o conhecimento do angolano”. (FERREIRA, 1987, p.150)

Em Pires Laranjeira, Ribas está com Assis Jr. integrando o item “O regionalismo da narrativa de aventuras e de costumes”. Apenas por este título, vemos que a recepção crítica de Laranjeira aproxima-se da de Francisco Soares. Haveria uma linha de escritores dedicados à recolha dos saberes tradicionais africanos, na qual Ribas é incluído, juntamente com autores como Geraldo Bessa Victor e Castro Soromenho. Laranjeira ainda afirmará que, embora tenha se apropriado de tradições orais em quimbundo, transformando-as em histórias (conto e romance), o autor permaneceu como “documentalista dos dramas angolanos da gente negra.” (LARANJEIRA, 1995, p. 51)

Tendo em vista os manuais consultados, podemos depreender dois pontos básicos: primeiro, Oscar Ribas é um nome que se mantém nos diferentes compêndios introdutórios à literatura angolana, o que não é pouco relevante, considerando que estamos diante de uma literatura muito jovem, para a qual ainda se desenham as linhas e os marcos de sua história; segundo, o autor é reiteradamente colocado na fronteira da pesquisa com a ficção.

3.2 Um breve passeio pela obra de Oscar Ribas

Ribas inicia-se na literatura no final dos anos vinte, com a publicação de duas novelas, *Nuvens que passam* (1927) e *O Resgate duma falta* (1929), textos que não pudemos resgatar. São obras quase não comentadas na bibliografia do autor e inexistentes nos acervos consultados. Apenas em Francisco Soares encontramos a seguinte nota para *O resgate duma falta*:

Trata-se de uma noveleta curiosa cujo enredo se espacializa em Portugal e onde África é uma referência tão longínqua quanto o Brasil. O autor realizou por essa via o percurso inverso do da chamada literatura colonial, o que não deixa de ser significativo. Em conversa particular, confessou-nos que as suas primeiras obras foram escritas sob influência de Augusto Bastos. (SOARES, 2001, p.143)

Em 1948, temos *Flores e espinhos – Lirismo, ensaios e contos*¹⁰, livro dividido em três partes, sendo as duas primeiras de textos ensaísticos e a terceira de contos. Os textos ensaísticos constituem reflexões sobre a vida, a morte, o tempo, o amor, etc, numa prosa de tom elevado. São passagens meditativas, em boa medida, marcadas por uma perspectiva religiosa cristã. Leiamos um trecho de uma que leva o título de “Eternidade”:

Se acabaremos? Não. Continuaremos a viver. Continuaremos a viver porque sofremos. O sofrimento é a prova da imortalidade. Demais, tudo é eterno, porque eterno é o universo. Na natureza, nada se perde. Logo, tudo continua a existir.” (RIBAS, 1948, p.75)

Neste livro, somos informados de que *Uanga (feitiço)* deverá sair brevemente. Muito provavelmente o romance já se encontrava concluído. Segundo Francisco Soares, reproduzindo depoimento fornecido pelo autor, a obra começou a ser redigida em Benguela, antes de 1938.

Em 1951, publica-se o romance folclórico *Uanga (feitiço)* que lhe rendera o título de membro da Sociedade de Folk Lore, oferecido pelo nosso Câmara Cascudo. *Uanga (feitiço)* talvez possa ser compreendido como um símbolo da passagem do autor para publicações voltadas ao campo da cultura popular. Após a publicação deste romance se seguirão ensaios e antologias de gêneros orais, como *Ecos da minha terra*, de 1952, *Sunguilando* de 1967 e o informativo *Missosso*, publicado em três volumes, 1961, 1962 e 1964.

O romance autobiográfico *Tudo isto aconteceu* virá a público em 1975. A obra inicia-se com a chegada do pai de Ribas em Angola, no ano de 1904, e percorre variados episódios de sua vida até o início dos anos setenta. Para Russel Hamilton “esta obra apresenta, por vezes de um modo plangente, todas as ambigüidades dum mestiço que tem acreditado ardentemente na preeminência absoluta da civilização ocidental cristã propagada pelo supranacionalismo português, ao passo que se tem agarrado, com uma ambivalência inevitável, à noção da angolanidade”. (HAMILTON, 1975, p.74) Certamente, este juízo agudo do professor Hamilton é válido para compreendermos Oscar Ribas no conjunto de sua produção intelectual.

¹⁰ Acervo da Fundação Biblioteca Nacional – Brasil.

Em 1992, temos os poemas de *Cultuando as musas*, já escrito em Portugal, pois o agora poeta Oscar Ribas mudara-se para lá em 1983. Sobre o livro em questão, escreveu Francisco Soares:

(...) datados de 1991 e 1992, os poemas são típicos da lírica do princípio do século. Estão vazados em estrofes de quatro versos de rima cruzada (ABAB), sendo os metros mais praticados os decassilábicos e os dodecassilábicos. A intenção didáctica ressalta em todos eles, a par de uma moral alicerçada em valores cristãos, o que vem combinar-se com a geração do autor, a julgar pelo que afirma Mário Antonio em *A formação da Literatura Angolana*; os motivos são tirados do quotidiano do sujeito poético e servem de ilustração ao desenvolvimento dos raciocínios moralizantes. Muitas vezes os versos resultam metricamente forçados e desprovidos de ritmo próprio, pois o ritmo é na maioria dos casos o da prosa, marcado essencialmente pela sintaxe, e depois seccionado conforme as exigências da versificação portuguesa do século passado. (SOARES, 2001, p. 144)

Independente de *Cultuando as musas* ser o livro de Ribas “literariamente menos conseguido”, nas palavras de Francisco Soares; queremos atribuir-lhe basicamente dois significados. Primeiro, entendemos que o livro, nas suas opções temáticas, faz avultar a profunda ligação do autor com a sua terra. Segundo, a escrita mesma de poemas faz delinear uma carreira intelectual que jamais se afastou da literatura.

Para realizar alguns comentários sobre o livro, queremos primeiro destacar o poema “Bessangana”:

Bessangana

A bessangana é a mulher angolense,
trajada a linda maneira regional,
com o andar, com o falar de quem pertence,
não à ralé, mas à boa classe social.

Que aprumo, que beleza, que elegância,
pelas ruas andando vagarosamente,
como que em ginga ritmada, sem a ganância,
sem o despropósito da mesquinha gente.

Foi minha mãe encantadora bessangana,
quando a rigor com pano preto se toucava,
semelhando sua congênere marroquiiana,
mais bonita, mais sedutora se tornava.

Dantes os brancos gostavam desse trajar,
não da mulher ordinária, como peixeira,
mas da bessangana, da mulher de encantar,
diversa pelo desalinho da maneira.

Como és airosa, bessangana de Luanda,
com teu cadenciado quimbundo pomposo,
como se fosses fadada pela quianda,
modelando teu ser com feitio orgulhoso.

Em tempos, minha mulher usou esse traje.
não era negra, mas de epiderme mestiça,
cuja roupagem, censurada como ultraje,
em ponderar de europeu ser desvio de raça.

Pois eu te saúdo, querida bessangana,
lembras-me minha mãe, minha boa mulher,
toda aquela querida mulher angolana,
ou mesmo negra de outra região qualquer.

agora, não na fácil distância do tempo,
mas na fantástica distância da distância,
já perdi todo o desejo, todo o alento,
tudo, enfim, que cabe no sonho, na ânsia!

(1991-05-09)
(RIBAS, 1992)

O poema acima ilustra bem a análise de Francisco Soares no que tange à forma. No entanto, gostaríamos de propor algumas notas que também podem ser ampliadas para o conjunto dos poemas que há no livro.

O poema “Bessangana” é acompanhado por uma nota de rodapé, em que Oscar Ribas esclarece que o vocábulo *quianda* refere-se à sereia. Em vários outros poemas encontraremos notas nas quais o autor nos esclarece acerca de dados da história de Angola, ou sobre elementos da cultura. O próprio poema é uma homenagem a um dado de cultura específico de sua terra.

Cultuando as musas está dividido em três partes. Nas duas primeiras, o poeta nos expõe à sua dor e reclama a falta dos familiares, como podemos ver na estrofe de “Nunca mais!”: “Ó pai, ó mãe, ó irmãos, ó parentes / para que vos fostes, só me deixastes? / Ressuscitai, vinde, ditosos entes, / para não julgar que me abandonastes!” (RIBAS, 1992, p.22) A figura mais ressaltada na primeira parte é a sua mãe, a quem devota diretamente “Maternidade”, “Mãe”, “Mentira de mãe” e “Tocante centelha de amor”. No geral, em todos os poemas registra-se a saudade do passado e dos que morreram e a angústia de um presente marcado pela solidão.

A terceira parte distancia-se das anteriores, pois nesta o poeta imbui-se de um afetado espírito patriótico para lembrar as coisas de sua terra, fora do seu alcance naquele momento. No primeiro poema, intitulado “Ser angolano”, lemos a seguinte estrofe: “Ser bom angolano, leal irmão, / é amar a pátria, amar o povo, / produzir com engenho da mão, / algo de carente, algo de novo”. (RIBAS, 1992, p.103) Nesta parte encontraremos o poema “Bessangana” formando conjunto com poemas como: “Reminiscências do carnaval de Luanda antiga”, “O Embondeiro”, “Salve-Angola-Mãe”, entre outros em que o poeta se volta para cantar a terra que deixou e cujas tradições populares reuniu, colecionou e arquivou ao longo de sua vida. No poema “Divagando através dos escombros bélicos da vida” lemos: “De Portugal, onde vivo, meu pensamento / vai para Angola, a minha terra querida, / e em divagação de sôfrego momento, / quero saber como do povo vai a vida”. (RIBAS, 1992, p. 129)

“Bessangana” é, sobretudo, um dos registros da memória do poeta que, além de reclamar a falta dos entes queridos, queixa-se da ausência da terra em que nasceu e que serviu de fonte para a construção de sua obra. Oscar Ribas torna mais uma vez presente a figura de sua mãe e também a de sua mulher, confirmando o autobiográfico que se inscreve em todos os poemas. Importante lembrar que, ao ressaltar a figura da mãe e da mulher, o poeta está ressaltando as suas incansáveis informantes, às quais faz alusão em suas obras, inclusive *Uanga (feitiço)*. Eram elas que o ligavam à cultura tradicional que sempre descreveu. Como podemos ver na dedicatória, publicada na edição de 2004 de *Ecos da minha terra*:

À memória das minhas inesquecíveis colaboradoras – Maria da Conceição Bento Faria (minha mãe), Rita Manuel (sogra de meu

irmão Joaquim), Virgínia Francisco dos Santos (sogra de meu irmão Mário), Adelina João Rodrigues (amiga íntima de minha mulher), Carlota Joaquina Nunes de Barros (sogra de um cunhado de meu irmão) e Maria Cândida Bento Ribas (minha mulher) – a cuja dedicação tanto devo pela extraordinária prestação de narrativas e informes para o arquivo e divulgação da Cultura Angolana, a minha reiterada homenagem de gratidão, pois a sua participação representa o pilar de minha obra. (RIBAS, 2004, p. 7)

Nesta homenagem, Ribas ainda lembrará os nomes de seus irmãos, Mário e Joaquim, pois também contribuíram para sua produção intelectual, quer lendo para ele ou datilografando seus textos, quer acompanhando-o nas investigações de campo. Oscar Ribas, depois que ficou cego, contou sempre com o auxílio dos irmãos¹¹.

Na insistência com que o eu-lírico de *Cultuando as musas*, obviamente, inseparável da figura do autor, registra a falta dos familiares, inscreve-se também o seu afastamento da terra natal.

Vemos que a poesia do livro, ainda que não possa ser apreciada como objeto de grande valor literário, pode representar, por um lado, a ligação de Ribas com a sua terra e com as tradições que sempre acolheu em seus trabalhos e, por outro, a constante presença da literatura em sua carreira de documentador de tradições minguantes, para usar uma expressão de Russel Hamilton.

3.3 A recepção crítica de Câmara Cascudo

Ainda que Câmara Cascudo seja, quase sempre, apontado como grande folclorista, entre outros qualificativos que lhes são atribuídos; devemos atentar para sua constante relação com a literatura, pois, essa faceta do nosso polígrafo é a que deve ser privilegiada nos limites da nossa dissertação.

Tarcísio Gurgel (2001) nos comunica que já há uma tradição intelectual nas tentativas de se desenhar o perfil da literatura no Rio Grande do Norte. Entre os precursores encontramos Câmara Cascudo, que na contracapa de *Joio*, livro de 1924, já declarava a intenção de escrever uma história da literatura do Rio Grande do Norte. A publicação de

¹¹ Pires Laranjeira em *Literaturas Africanas de expressão portuguesa* informa que Ribas ficou cego aos 36 anos, e não aos 21 como havia informado Russel Hamilton em *Literatura africana, Literatura necessária (I-Angola)*.

Alma Patrícia (1921) e de *Joio* já revela a preocupação de Cascudo com os caminhos literários percorridos pelos conterrâneos.

Nos comentários sobre o autor, Gurgel ressaltará o grande prosador que foi Câmara Cascudo, o que considera providencial numa terra onde predominavam os poetas. Gurgel diz que Cascudo até tentou alguns poemas “onde ressalta o motivo da negritude”, motivado pelo modernismo, mas felizmente a autocrítica deve tê-lo feito desistir. (GURGEL, 2001, p. 61) Assim, temos em Cascudo “um prosador que tratava com tanta sensibilidade dos assuntos relativos à antropologia, à etnografia, à história, à biografia, que acabou produzindo textos de natureza claramente literária, porque de acentuado teor poético”. (GURGEL, 2001, p.61)

Apesar de Tarcísio Gurgel considerar que Cascudo sobressaiu-se em vários campos e cite *Canto de muro* como obra estritamente literária, o trecho selecionado para a antologia que há no final desse informativo da literatura potiguar é do livro *Prelúdio e fuga do real* (1975). É interessante notar que a obra tida como plenamente literária, por incluir-se no gênero romance, não foi a escolhida para a antologia.

Marcos Silva, em seu texto “Literatura potiguar: um inesperado universal”, publicado em *Câmara Cascudo, Dona Nazaré de Souza & Cia.*, ressenete-se por Tarcísio Gurgel não ter dispensado maior atenção ao ensaio, quando este foi largamente cultivado por Câmara Cascudo, entre outros, como Moacyr Cirne e Américo de Oliveira Costa, citados por Silva. (SILVA, M., 2007, p. 115) Segundo o historiador, “*Vaqueiros e Cantadores, Literatura Oral, Cinco Livros do Povo, Flor de Romances Trágicos e História da Alimentação no Brasil* são grandes exemplos do ensaísmo etnográfico, com ressonâncias literárias” (SILVA, M., 2007, p.114), produzidos por Cascudo.

Marcos Silva estende esta crítica ao trabalho de Constancia Lima Duarte e Diva Cunha Pereira de Macedo, *Literatura do Rio Grande do Norte*. Ainda que as autoras afirmem que todo texto cascudiano é sempre literário, incluíram em sua antologia apenas fragmento de *Canto de muro*, uma crônica e dois poemas, textos menos expressivos no conjunto da obra do autor. (SILVA, M., 2007, p. 115)

De todo modo, o historiador destaca a importância dos dois volumes, que “comprovam a existência de uma produção literária de bom nível fora dos grandes centros tradicionais de cultura erudita no Brasil”. (SILVA, M., 2007, p. 118) Assim como outros

ensaístas, refere-se às ressonâncias do modernismo no Rio Grande do Norte, com destaque para as figuras de Câmara Cascudo e do poeta Jorge Fernandes.

Araújo (1998), defende que o ensaio é determinante para a obra de Câmara Cascudo. Ao definir o gênero nos termos de Adorno, ou seja, o ensaio visto como forma especulativa contrária à racionalização da ciência, o autor propõe que o gênero foi praticado por Câmara Cascudo como uma saída encontrada para exercer o papel de cosmopolita. Ou seja, como filho de proprietários abastados e com acesso aos bens simbólicos produzidos aqui e no estrangeiro, via-se com a obrigação de atualizar intelectualmente a província. Assim, os acontecimentos importantíssimos da semana de arte de 22, por exemplo, encontraram logo divulgação no Rio Grande do Norte através de Câmara Cascudo.

Nas palavras de Adorno, no ensaio, ao invés de se executar algo científico ou artístico, entusiasma-se “com aquilo que outros já fizeram”. (ADORNO, 1986, p. 168) Cascudo inicia sua carreira intelectual tendo por objetivo prover culturalmente a sua província, fazendo divulgar tanto as práticas intelectuais de outras partes do país, quanto às executadas no Rio Grande do Norte mesmo. Para Araújo (1998) essa prática literária inicial é determinante para o conjunto da obra do autor.

Em Araújo (2001) podemos ler cinco estudos sobre a atividade literária no Rio Grande do Norte, destes, três referem-se a Câmara Cascudo, o que, certamente, atesta a sua importância no cenário das letras potiguaras¹². Na apresentação, o pesquisador avalia que “os estudos sobre a literatura local significam um modo de compreensão do sistema literário nas suas implicações regionais”. (ARAÚJO, 2001, p. 5) A literatura produzida no estado tem se pautado pelas tentativas de inserção no contexto nacional. E Câmara Cascudo foi uma figura fundamental para a inscrição do Rio Grande do Norte nas questões propostas pelos centros culturais dominantes e ampliadas para a dimensão nacional.

¹² “O modernismo na província: divulgação e produção poética”, de José Luiz Ferreira, contém análises de textos publicados por Câmara Cascudo nos jornais *A Imprensa* e *A República*; “Arquivo confidencial”, de Edna Maria Rangel de Sá Gomes e “No balanço da rede: a correspondência de Câmara Cascudo e Mário de Andrade, um território de amizade intelectual”, de Silvia Ilg Byinton, ambos interessados nas cartas trocadas entre o modernista e o seu amigo “Cascudinho”, como gostava de chamar.

3.4 Outro breve passeio: algumas obras de Câmara Cascudo

Os primeiros livros de Câmara Cascudo, *Alma patrícia* (1921) e *Joio* (1924), são ensaios reunidos de crítica literária. Em *Alma patrícia*, Câmara Cascudo apresenta dezoito escritores potiguares. Araújo (1998) nos informa que o livro foi lançado com sucesso, afinal, o jovem autor pôde contar com o jornal *A Imprensa*, propriedade de sua família, para a divulgação.

Cascudo também cuidou de divulgar o livro entre os integrantes da Academia Brasileira de Letras e entre os nomes mais conhecidos do cenário intelectual da época. Estando fora dos centros hegemônicos, localizados no sul do país, certamente seu empenho para se fazer conhecido além dos limites da província havia de ser maior. Desde o início Cascudo procurou firmar amizade com intelectuais e personalidades, o que lhe garantiu um grande número de correspondentes, aos quais sempre recorria para obter informações e ampliar seus conhecimentos bibliográficos.

Araújo (1998) aponta que Câmara Cascudo, ainda um iniciante, na década de vinte, norteava-se por dois princípios: atualizar a província, fazendo divulgar os acontecimentos dos centros hegemônicos, sobretudo o modernismo paulista e, numa outra via, valorizar o regional.

Joio é um livro dividido em três partes: Páginas de literatura, Páginas de crítica e Argentina Intellectual. Na primeira parte, encontramos dois textos definidos por Araújo (1998) como crônicas em que podemos ler um certo prenúncio do romance *Canto de muro*, “Rato-coró, jornalista” e “O estheta carangueijo”. Na análise de Araújo (1998, p. 35):

Rato e caranguejo presentes em *Joio* como personagens que, na afabulação, servem a uma moral, têm em comum o pretexto que serve ao narrador de *Canto de muro*: fazer agir quem da natureza é apenas personagem secundária e que, nas suas ações, acompanha e revela as ações, e portanto, a história da personagem principal *homo sapiens*.

O romance *Canto de muro*, por experiência, nos parece ser a obra menos conhecida de Câmara Cascudo. Não foram poucas as reações de surpresa com as quais nos deparamos ao revelarmos nossos objetos de pesquisa: um autor angolano chamado Oscar Ribas e um romance de Câmara Cascudo. Os dois elementos sempre pareciam a quem nos ouvia, fosse

em congressos, fosse em conversas particulares, tão distantes quanto intrigantes, quando não, verdadeiramente, exóticos. Publicado em 1959, pela José Olympio, o romance ganhou, em 2006, sua quarta edição pela Global, que já publicou boa parte das obras mais consideradas do autor, como *Dicionário do folclore brasileiro*, *Literatura oral*, *Vaqueiros e cantadores*, entre outras.

Em 1968, Câmara Cascudo publica *O tempo e eu – memórias*, livro em que o autor nos falará muito das pessoas que passaram por sua vida, tanto quanto de si mesmo. Os professores que o influenciaram, por exemplo, serão aqui referidos com grande afeto. Sobre o livro escreveu Lauro Ávila Pereira (2003, p.277):

Uma das obras autobiográficas de Câmara Cascudo, estruturada em quatro partes, o livro é composto por mais de duzentas crônicas curtas com a narração de fatos do cotidiano, pensamentos, ditados, memórias afetivas, retratos biográficos e recordações de personagens que conviveram com o autor. Com exceção das primeiras crônicas, o livro não segue uma ordem cronológica linear.

Publicado em 1972, *Ontem – memórias*, também é outro conjunto de textos muito próximos da crônica, onde além de momentos de sua história pessoal, estarão presentes muitos tipos populares de Natal, a cidade onde sempre viveu, tirando alguns períodos de estudo. Sobre este livro escreveu Moacyr Góes (2003, p. 227):

(...) é um livro de memória escrito com grande liberdade de opções temáticas num horizonte muito largo: lembra a cidade do Natal e pessoas com as quais conviveu; discute teses científicas e práticas de magistério; registra finos perfis de professores e de alunos no encantamento da sala de aula; eterno etnólogo, observa, estuda e interpreta o cotidiano e o tempo histórico quando, às vezes, deixa desvelar sua visão conservadora do mundo. No descrever os tipos populares de Natal, revela uma intimidade insuspeita com a vivência cotidiana das ruas da cidade, o reverso da moeda pela qual sempre se compra Cascudo: o homem que vara a noite escrevendo e estudando em sua biblioteca (o que, também, é verdade). Aqui, mais do que em outros relatos, ele abusa da linguagem sedutora, cativante e poética.

Os dois excertos, o de Pereira sobre *O tempo e eu*, e o de Góes sobre *Ontem*, nos revelam o quanto é difícil classificar textos de Câmara Cascudo em relação ao gênero. Os comentários que emitimos são, quase sempre, aproximações. As suas memórias também levam os tons do conjunto de sua escrita, fazendo deflagrar a sua erudição, sempre presente nas infinitas citações, ou o seu devotamento à cultura popular. Cascudo é sempre Cascudo, seja lá qual for a matéria ou o gênero da escrita.

Prelúdio e fuga do real, de 1975, é um livro bastante interessante, pois, além de ter um trecho seu figurando na antologia de Tarcísio Gurgel (2001); foi um dos objetos da crítica literária de Ilza Matias de Sousa em *Câmara Cascudo: viajante da escrita e do pensamento nômade*.

A autora, de posse de um viés contemporâneo, fundado no pensamento dos filósofos franceses Gilles Deleuze e Félix Guattari, constrói, como ela mesma diz, o seu Câmara Cascudo. Um Cascudo que, segundo a autora, contrapõe-se à modernidade, pois o autor opta pela mistura dos saberes; seu pensamento viajante e nômade desconhece fronteiras.

Ao comentar o estilo do ensaísmo do escritor, a professora de literatura ressalta a relevância do papel da oralidade na escrita de Cascudo, “por introduzir a boa conversação própria dos encontros de amigos ou companheiros imaginários (...)” (SOUSA, 2006, p. 53)

Nas considerações do ensaísta e poeta Jomard Muniz de Britto (2003, p. 245):

Estamos, neste *Prelúdio e fuga do real*, dentro de narrativas como se fossem seminovelas ou quase romances em capítulos ou folhetins. Por isso, um livro que pode ser lido em qualquer ordem, roteiro ou até “desordem amorosa”. Leitura de compactos fragmentos.

Neste livro, absolutamente intrigante, encontramos 35 fugas ou capítulos, instantâneos fotográficos em que o autor, numa livre associação, vai evocando tempos, personagens históricos, literatos, conhecimentos científicos, memórias, etc, numa vertiginosa profusão verbal. Nas palavras de Ilza Matias de Sousa (2006, p. 74):

Euforia verbal dos navegadores, notas curtas, relatos de viagens, arquivos, registros maquínicos, é todo um processo de legitimidade histórico-cultural que se põe em causa, nessa causerie, nessa conversação familiar que o professor e os seus convivas

realizam. Eles co-memoram e fazem do *Prelúdio e fuga do real* um espaço votivo com uma política de escrita partilhada, grifada, que faz recordar, lembrar.

3.5 Câmara Cascudo e Oscar Ribas: literatos

No clássico *Grande Dicionário de Língua Portuguesa*, de Antonio de Moraes Silva, o vocábulo *literato* identifica aquele que é versado em assuntos literários, letrado, erudito. Assim designamos nossos autores por literatos como forma de resumir a série de qualificativos que lhes são atribuídos. Talvez este seja, de fato, o mais adequado, quando, ao percorrermos suas obras, encontramos ao longo das suas trajetórias um intenso trânsito pela literatura. Seja na produção de gêneros literários, como poema, conto, romance e memórias. Seja na produção de ensaios, decididamente literários, no caso de Câmara Cascudo.

O passeio por obras dos autores nos possibilita compreender um eterno namoro com o fazer literário, que se mantém em conjunto com outros interesses, como a pesquisa folclórica. Ribas inicia-se pela novela nos anos vinte, publica um romance folclórico em 1951, um romance autobiográfico em 1975 e, finalmente, escreve poemas no início dos anos noventa. Além disso, põe no plano da escrita uma série de narrativas orais nos livros de contos. Cascudo faz sua estréia também nos anos vinte, com crítica literária e crônicas, publica um romance em 1959, memórias em 1968 e 1972, e o inclassificável, mas, certamente literário, *Prelúdio e fuga do real*, em 1975. Além disso, podemos ver literatura em toda sua obra. Seus ensaios, ao serem marcados pela encenação do diálogo e densamente atravessados pelas memórias pessoais do autor, nos encaminham para uma recepção que não pode desconsiderar esses traços formais, atendo-se apenas à informação.

Compreender esse permanente trânsito pela literatura certamente exige considerações acerca do contexto sócio-cultural de produção dos autores.

No que tange ao percurso da literatura brasileira Antonio Candido, em seu ensaio “Literatura e cultura de 1900 a 1945”, nos revela a importância da literatura para a reflexão dos temas nacionais. Nas palavras do nosso maior crítico:

Constatemos de início (como já tive oportunidade de fazer em outro escrito) que as melhores expressões do pensamento e da

sensibilidade tem quase sempre assumido, no Brasil, forma literária. Isto é verdade não apenas para o romance de José de Alencar, Machado de Assis, Graciliano Ramos; para a poesia de Gonçalves Dias, Castro Alves, Mário de Andrade, como para *Um estadista do Império*, de Joaquim Nabuco, *Os Sertões*, de Euclides da Cunha, *Casa Grande & senzala*, de Gilberto Freyre – livros de intenção histórica e sociológica. Diferentemente do que sucede em outros países, a literatura tem sido aqui, mais do que a filosofia e as ciências humanas, o fenômeno central da vida do espírito.” (CANDIDO, 2006, p. 137)

Depois de observar que o primeiro estudo efetivamente sociológico só apareceu em 1939, o *Assimilação e populações marginais no Brasil*, de Emílio Willems, e que, antes disso a sociologia não era mais do que um “ponto de vista”, faltando-nos a pesquisa objetiva, o professor Antonio Candido, tendo em vista autores como Euclides da Cunha, Oliveira Viana e Sérgio Buarque de Holanda, ainda propôs que:

Não será exagerado afirmar que esta linha de ensaio, - em que combinam com felicidade maior ou menor a imaginação e a observação, a ciência e a arte - constitui o traço mais original e característico do nosso pensamento. (CANDIDO, 2006, p. 138)

Devemos lembrar que é neste contexto, no qual a literatura é o centro da vida cultural e há um ensaísmo, chamado por Candido de gênero misto, pois “construído na confluência da história com a economia, a filosofia ou a arte” (CANDIDO, 2006, p.138), que surge no provinciano Rio Grande do Norte a figura de Luís da Câmara Cascudo.

O tipo de ensaísmo praticado por Câmara Cascudo, ao longo de sua trajetória, funda-se exatamente neste contexto. Segundo a tese de Araújo (1998), os influxos do ensaio jamais se ausentaram da obra de Cascudo. O autor inicia nos anos vinte, sob a égide das idéias modernistas, suas reflexões acerca da cultura do seu estado, tanto a cultura letrada quanto a oral. E vale-se do ensaio para concretizar seus objetivos: atualizar a província e contribuir para sua tradição intelectual.

Certamente, podemos estender a percepção de Antonio Candido para a literatura angolana. Também esta pode ser vista como centro de reflexão e de descoberta do país. Nas palavras de Benjamin Abdala, em seu ensaio “Panorama histórico da literatura angolana”:

Configurar hoje a história da literatura angolana é vê-la como um processo de ruptura político-cultural contra a dependência colonial e de afirmação, sobre as particularidades regionais, de um horizonte mais amplo. Significa observar os textos literários produzidos no país, privilegiando os cortes operados na relação com os modelos externos, ato que possibilita a compreensão daqueles fenômenos que indicam como, por essas fendas do convencional, penetrar as maneiras de ser e de sentir a nação, dentro de uma dinâmica em que a memória cultural, em suas últimas instâncias, interage com um espaço prospectivo, em que a nacionalidade é (re) imaginada. (ABDALA, 2006, p. 211)

Abdala atribui à literatura o papel político de imaginar a nação, operando o necessário corte com o sistema colonial. Segundo o autor, esse processo inicia-se nas duas últimas décadas do século XIX, quando desponta uma imprensa capaz de “romper o silêncio imposto pela estrutura colonial”. (ABDALA, 2006, p. 211) No campo da literatura, Abdala destaca Alfredo Trony e Joaquim Cordeira da Mata, nomes importantes dessa fase de consolidação da imprensa.

Outro momento importante citado no ensaio é aquele que ficou conhecido pela frase que o sintetizava: Vamos descobrir Angola! Movimento literário e cultural que se volta para valorização da cultura popular angolana, buscando afastamento dos padrões externos. Segundo Benjamin Abdala (2006, p. 213):

O momento exigia novas estratégias: confluem para a literatura formas discursivas da antropologia, da sociologia, da política, do jornalismo etc. Espaço de convergência, a literatura (re)descobre o país para (re)imaginá-lo. São atores dessa etapa histórica: Agostinho Neto, Antonio Jacinto e Viriato da Cruz, entre outros que viriam inscrever o seu nome na história das letras e da república angolanas.

O sociólogo Fernando Augusto Albuquerque Mourão, que escreveu o importante livro *A sociedade angolana através da literatura* (1978), por si só um registro da centralidade da literatura, nos propõe o seguinte, em seu texto “O problema da autonomia e da denominação da literatura angolana”:

A falta de uma literatura política específica pode ser compensada pelo recurso à literatura, como registro do clima dos

vários tempos do processo colonial até que a historiografia africana avance. O romance, a par das outras formas de ficção e da poesia, é, sem dúvida, um dos instrumentos para o conhecimento dessa fase do processo colonial. (MOURÃO, 2007, p. 43)

Vemos, portanto, a literatura como um eixo centralizador do pensamento tanto no Brasil até as primeiras décadas do século XX, quanto em Angola ao longo deste século. De modo que o percurso intelectual dos nossos autores não poderia fugir às determinações deste contexto. Ambos têm o início de suas carreiras marcado no terreno da literatura, tomando depois outros rumos, particularmente, o da pesquisa folclórica; mas, guardadas algumas diferenças, sempre ligados à literatura.

Este é um primeiro e relevante ponto para compreendermos, não especificamente, a opção que fizeram os autores pelo romance, mas sim, numa visada mais ampla, a presença mesma da literatura no conjunto de suas obras.

Outro ponto a ser levantado diz respeito a uma constante verificada entre aqueles que se dedicam à coleta do folclore.

Renato Ortiz (1992), no item “Ciência e método”, ao efetuar leituras de revistas folclóricas européias, como a *Folclore Record*, nos mostrará não só a falta de especialização dos folcloristas como também a diversidade do público ao qual estes se dirigem. Para Renato Ortiz, os folcloristas dão vazão a uma curiosidade que está latente numa certa classe média urbana.

Ao comparar o folclore com a fotografia, nos passos de Pierre Bourdieu, Ortiz definirá o folclore como “arte menor”, vivendo à sombra das ciências legitimadas pela Academia - sociologia, antropologia e história - assim como a fotografia é uma “arte menor”. Na medida em que está ao alcance de todos, é uma arte de amadores, menos exigente que a pintura ou que a música clássica.

Analogamente, por se situar à margem das ciências sociais, ao folclore é atribuída uma legitimidade inferior. A comparação é ainda válida quando nos lembramos que o folclore se aproxima da fotografia na sua prática, seu público é similar ao do fotógrafo amador, cuja atividade não requer um aprendizado sistematizado. O folclorista atua como um viajante; ávido diante da paisagem que se descortina aos seus olhos, com a câmara registra e descreve os fragmentos da tradição. Por isso a coleta de dados prescinde de uma

metodologia elaborada, a veracidade da técnica está contida no olho que observa e anota os movimentos da cultura popular. (ORTIZ, 1992, p. 56)

Ainda que não se concorde com a definição de folclore como “arte menor”, continua sendo produtiva na análise de Ortiz esta associação entre o folclorista e o fotógrafo amador e turista, que nas suas viagens vai flagrando e registrando momentos livremente.

Luís Rodolfo Vilhena, na sua bela tese *Projeto e missão – o movimento folclórico brasileiro (1947-1964)*, depois de nos provar a importância dos folcloristas no pensamento social brasileiro e o seu empenho para transformar os estudos de folclore em disciplina acadêmica reconhecida, afirmará que eles não conseguiram vencer a ambigüidade que os caracterizava, muito embora o empenho em afastar-se da pecha de diletantes tivesse sido muito grande:

(...) não há participante do movimento folclórico que não tenha um texto no qual, numa evocação de um discurso, abrindo ou concluindo um artigo, não tenha lançado mão de uma referência saudosa a fatos folclóricos que teriam presenciado em sua infância, em sua cidade de origem, na fazenda em que passavam as férias. Isso cria um efeito já discutido muito ao gosto do ethos desses intelectuais: através de uma imprecisão literariamente trabalhada, confunde-se passado e presente, experiência individual e coletiva, sujeito e objeto (...) (VILHENA, 1997, p. 264)

Vilhena busca sua reposta no próprio contexto brasileiro, utilizando o clássico ensaio de Antonio Candido “Literatura e cultura no período de 1900 a 1945”, mencionado anteriormente, e que, como já apontamos, atribui à literatura o papel de protagonista na vida intelectual brasileira. Eram as belas letras centralizadoras do pensamento e fonte de prestígio.

Entretanto, consideramos pertinente a análise de Ortiz, que ao examinar os escritos dos precursores do conceito de cultura popular, bem como os textos que servem de referência para os folcloristas, encontra nestes a marca da não especialização, da pesquisa que segue os influxos da curiosidade ou do verdadeiro apreço pelas antiguidades populares.

Nos ensaios de Câmara Cascudo, encontramos bem isso que Vilhena chama de “imprecisão literariamente trabalhada” e que põe num mesmo plano passado e presente, experiência coletiva e individual, sujeito e objeto. Em *Rede de dormir*, Cascudo inicia, no prefácio, citando um poema de Casemiro de Abreu em que a rede aparecia como elemento indígena: “Nos galhos da sapucaia / Nas horas do sol ardente, / Sobre um solo d’açucenas, / Suspensa a rede de penas / Ali nas tardes amenas / Se embala o índio indolente.” (CASCUDO, 1959, p. 11) Depois de citar um poema de Castro Alves em que a rede também é figurada como elemento indígena, Cascudo nos dirá:

Depois verifiquei que a primeira citação nominal da rede datava de abril de 1500. Daí para nossos dias constituía um elemento indispensável e normal na existência de milhões e milhões de brasileiros em quatro séculos. (...)

Os ameríndios Caraíba e Tupi viviam nas redes e foram os primeiros guerreiros do continente. A bordo dos navios de guerra os marinheiros dormem nas macas e não é possível endereçar-lhes reproche de preguiça, covardia, timidez. Nas redes roçavam os jagunços de Antonio Conselheiro. Nas redes sonhavam os cangaceiros famosos, desde o fidalgo Jesuíno Brilhante ao repugnante Lampião. Nelas pensaram e amaram senhores de engenho, fazendeiros onipotentes, deputados-gerais e senadores do Império e da República. E dentro delas cresce a gente sertaneja, enfrentando a hostilidade da terra e dos homens, teimosa no esforço de viver como se cumprisse missão perpétua de danaiades caboclas. (CASCUDO, 1959, p.12-14)

Pelo trecho vemos que o autor transforma a rede em símbolo da unidade da cultura nacional. Ao reunir tempos diversos e personagens as mais díspares vemos operar bem aquilo que Vilhena chamou de indistinção entre passado e presente. O autor também marca com a lembrança dos poemas lidos, segundo ele, na infância, a importância da rede no cenário social e como figura literária. Desde a infância já ligava a rede à cultura indígena, por conta dos poemas, segundo ele próprio nos informa. A leitura deste prefácio torna-se ainda mais curiosa, quando nos lembramos de que, numa pesquisa, o texto que antecede o trabalho, na forma de prefácio ou introdução, é justamente o momento em que o pesquisador apresenta a sua perspectiva teórica, ou os seus métodos de análise ou mesmo as etapas da pesquisa e de construção do livro. Cascudo começa pela sua memória literária que, segundo ele mesmo, já há muito lhe ditava o tema.

Neste mesmo livro Cascudo afirmará que “uma condição essencial para antropologistas e etnógrafos é ser um bom poeta”. (CASCUDO, 1959, p. 79)

Mesmo que não faça versos. Sem a poesia os seus trabalhos perdem, no plano da comunicação fiel e positiva, a graça verídica, a possibilidade justa, a idéia da vida, valendo, pela glacial explanação verídica, relatório de autópsia. (CASCUDO, 1959, p. 79)

E Cascudo, de fato, buscou essa aproximação com a poesia construindo uma prosa marcada pela memória pessoal e pelo diálogo direto com o leitor, fazendo deste um companheiro de suas observações e erudições.

Não encontraremos também em Oscar Ribas aprofundamentos teóricos ou exposição de seus métodos de investigação de campo. Entrar em contato com seus livros é executar um mergulho direto na matéria investigada, nas peças recolhidas, nos arquivos formados. Aquilo que o próprio autor designa por “repositório etnográfico”. Pelo que nos permite entrever em seus prefácios, sua grande fonte era constituída pelas mulheres de sua família, as quais homenageia no prefácio de *Ecos da minha terra*, de 2004.

Encontraremos não mais do que informações gerais, como as enunciadas no ensaio “O folclore angolano – sua investigação e Literatura Oral” em que destaca que “para bem se investigar, penetrando no âmago do assunto, dois requisitos se impõem: conhecimento da língua do povo em estudo e o conhecimento de sua psicologia”. (RIBAS, 2002, p. 81) Princípios que não são articulados a um ponto de vista científico mais específico. Como o próprio autor revela, no prefácio de *Ilundo – divindades e ritos angolanos*, a análise minuciosa é algo que transcende a sua bagagem intelectual. Neste livro, ainda que Ribas tenha recorrido ao contato direto com “ocultistas”, em sessões pagas por ele, a memória das mulheres de sua família não deixou de estar presente.

Já que falamos no valimento das ocultistas adentro desta obra, de modo nenhum pudemos deixar de sublinhar os incansáveis préstimos das nossas habituais informantes. Se aquelas, com o seu saber de profissional, nos revelaram muitos mistérios, sobretudo o complicado cerimonialismo da iniciação de xinguilador (médio), com as conseqüentes actuações das divindades, estas agrupadas em secções ou “pedras”, as ditas informantes, com a sua experiência, não menor contribuição nos prestaram. Na qualidade de familiares,

como, aliás, já declaramos em “Uanga”, a sua acção tem sido desinteressada, apenas desejando serem-nos úteis na nossa missão de exumação das coisas angolanas. (RIBAS, 1958, p. 30)

Se nos textos informativos de Oscar Ribas não nos deparamos com a mesma linguagem poética que marca a produção de Câmara Cascudo, também nos seus trabalhos encontramos-nos diante de uma produção que segue os influxos do autodidatismo e na qual a memória de informantes pertencentes ao entorno do pesquisador serve de base para os registros.

Capítulo 4

Canto de muro e Uanga (feitiço): contradições

Tendo nos capítulos dois e três nos aproximado de uma visão de conjunto das obras dos autores, empenhados em demonstrar a ambigüidade de suas carreiras literárias, divididas entre a divulgação de dados de pesquisa e a produção literária, passaremos a um segundo mergulho nos romances *Canto de muro* e *Uanga (feitiço)*, a fim de compreender algumas marcas do discurso destes nossos narradores-autores.

Nos dois romances registra-se uma perspectiva conservadora, que tentaremos expor neste capítulo analisando as intervenções dos narradores. Muito embora as obras pertençam a contextos distintos e devamos assinalar algumas diferenças sensíveis, em ambas encontramos um discurso voltado para a censura do homem. Ribas censurando o homem angolano que cultiva as tradições que ele próprio descreve com acuidade, registra em suas páginas a opção por um pensamento evolucionista, que aprisiona aquele homem nos grilhões do estado primitivo. Cascudo, ao questionar os avanços tecnológicos da modernidade, resente-se da perda de valores fundados na família, numa alusão às velhas relações patriarcais brasileiras. Para este autor, a sociedade não evoluiu em termos morais, pois deixou de cultivar a “amizade” e o “compadrio”. Contudo, em relação a Cascudo, deveremos também ressaltar aspectos que fazem parte do nosso modernismo e que constituem um ganho para a obra, capaz de aplacar sua face mais conservadora.

Nos dois romances encontramos um discurso marcado pela censura do presente. No entanto, emendar o presente exige, em ambos, a adoção de valores contrários a movimentações intelectuais e literárias mais progressistas dos seus contextos de produção.

4.1 O conservadorismo em Canto de muro

O último capítulo de *Canto de muro*, intitulado “Majestati naturae par ingenium”, reilumina a leitura do livro de modo surpreendente¹³. Como ressalta Araújo (1998, p.35), os

¹³ A análise que apresentaremos tem em vista a primeira edição do livro (1959). Nas edições posteriores, o último capítulo foi suprimido.

animais descritos por Cascudo servem, sobretudo, como pretexto para que o narrador alcance o objetivo de revelar as ações do *homo sapiens*.

O início do capítulo ainda é de descrição e o narrador vai misturando as personagens, fazendo com que ajam ao mesmo tempo:

Os galhos mais baixos da samambaia ocultam minha cabeça aos olhares de Vênia. Creio que sua atenção está acompanhando o trabalho das aranhas que fazem teia nas plantas nascidas depois que o tanque começou a vaziar. Dois mamões abertos no chão estão cobertos de moscas e mosquitos. Vejo confusamente o papo branco de Fu resfolegando, bebendo vento. O senhor e a senhora Ka devem empurrar, num esforço conjunto, a bola de excrementos para o túnel que leva a casa tépida e subterrânea. Um ou outro pássaro risca o espaço num vôo breve. A sombra da goiabeira estendeu-se tanto que toca-não-toca a entrada residencial de Gô. As baratas de Blata passam debaixo da porta da varanda morta e vêm vindo. (...) (CASCUDO, 1959, p.238)

O narrador cria para o leitor um mundo extremamente harmônico, em que cada ser cumpre com as suas funções ditadas pela natureza. Mesmo seres desprezíveis como moscas e baratas encontram o seu lugar na narração. Nada sobra ou falta; na perspectiva do narrador é preciso contemplar todas as formas de vida existentes. Os galhos mais baixos da samambaia ocultam sua presença e ele nos convida a partilharmos desta contemplação, que pode nos parecer gratuita ou meramente poética, mas, ainda que seja, possui intenções que vão além. No terceiro parágrafo deste capítulo, o narrador continua:

Quando voltar para casa jornal e rádio me dispersarão no mundo. Verei que os problemas na Terra não puderam ser resolvidos pelo Homem como abelhas, formigas, castores e cupins conseguiram há séculos e séculos com instinto primário a que negamos “inteligência” no plano da associação. A Terra inteira está sendo pequenina para as nossas doutrinas. Os contactos de povo a povo chegam à temperatura de ebulição. (...) Todas as virtudes sustentadoras do Homem estão desaparecendo, confiança, fé, esperança, as deusas da amizade, as alegrias sem interesse, a paixão artística, o sonho boêmio, as vidas vão perdendo sua força de contágio no sentido do Belo e do Divino. (...) (CASCUDO, 1959, p. 238-239)

A partir deste parágrafo, vemos que o texto vai se tornando menos descritivo e mais dissertativo. O narrador quer nos expor os problemas que vê no homem universal. Os homens não possuem a harmonia e integração atribuídas aos animais mais rasteiros. Em suas palavras o homem vive “sob o signo da angústia e debaixo do clima apavorante do medo coletivo”. (CASCUDO, 1959, p.239) Vamos, assim, apreendendo as intenções ensaísticas do texto. As descrições extensas dos animais devem nos servir, portanto, como contraponto. As abelhas, as formigas, os castores já resolveram questões cuja resposta encontra-se distante de nós, os homens. Vamos acompanhar mais um trecho:

Todos os livros vulgarizadores da Ciência pregam o dogma da vida material, que será feliz porque será farta, com válvulas eletrônicas, adubos químicos, comunicações fulminantes, televisão barata, ausência de dor nas intervenções cirúrgicas, vitaminas, controle endocrínico, mais adrenalina aqui, menos tiroxina além, funcione um pouco a hipófise, agora entrem as intersticiais. Esta é a secreção que dá o instinto maternal e este a honradez, a dignidade, o brio, a vergonha, a polidez de maneiras, o lirismo poético, a visão artista, estão todos ligados a esta bactéria cuja bioquímica conhecemos e cujo funcionamento é banal como um escarro. (CASCUDO, 1959, p.239)

Por este excerto, em que o recurso da enumeração é utilizado para garantir ênfase à retórica do narrador, podemos inferir que a ciência não é um problema em si mesma, mas sim a grande aposta que os homens nela fazem. Os homens se esquecem, segundo o narrador, de dar atenção a outras esferas da vida, atribuindo valor exagerado aos avanços que a ciência nos traz. O narrador é extremamente arguto; no primeiro período, enumera livremente elementos do conhecimento científico, como vitaminas e válvulas eletrônicas, no segundo, as enumerações percorrem valores não-materiais como honradez, dignidade e lirismo poético. E critica duramente a ligação que, para ele, os homens estabelecem entre os bens materiais e os simbólicos, como se honradez e dignidade pudessem ser produzidas por avanços tecnológicos.

Até este ponto, não deixamos de concordar com o narrador. Seu discurso envolvente, pois bem articulado, cumpre bem a função de persuadir. Poderíamos até lembrar do célebre poema de Carlos Drummond de Andrade, “Um boi vê os homens”, publicado no belo *Claro enigma*. Neste poema, Drummond faz um boi pensar e realizar

críticas aos homens que, coitados, “não escutam nem o canto do ar nem os segredos do feno”. (DRUMMOND, 1978, p. 167) Os homens, na sua correria, afastaram-se da contemplação da natureza e da própria vida, eis a grave lição do poeta. Também vemos esta lição em *Canto de muro*, em que o narrador nos convida para contemplarmos os seres mais insignificantes e, com isto, atentarmos para seus ensinamentos do último capítulo. Para ele o homem não evoluiu tanto quanto gosta de pensar ao valorizar as novas técnicas.

No entanto, deixamos de acompanhar sua lucidez quando nos damos conta dos princípios em que funda a sua crítica. Acompanhemos outro trecho significativo do que estamos dizendo:

O evidente é que somos bem pouco, muito pouco, felizes com a espantosa aparelhagem possuída para fazer-nos conhecer terra, céu e mar. A vida tornou-se febril e as cidades grandes são os anfiteatros onde o homem se debate, sofrendo como se fosse submetido a uma vivisseção. Os complexos tradicionais de “amigo”, “compadre”, “companheiro” sofrem restrições calamitosas e vão cedendo à maré montante dos interesses crescentes. Vivemos sob o signo da Angústia. Angústia significa justamente o nosso estado de compressão, opressão mental, asfixia econômica, hostilidade ambiental. (CASCUDO, 1959, p. 244)

Pelo trecho acima verificamos o saudosismo do narrador. Sua vontade era voltar no tempo para que fossem reinstaladas as relações de proximidade que admirava no espaço rural e que a cidade veio engolir. Num trecho anterior a este o narrador diz que “um fator agregatório de nossa ventura é o desaparecimento do campo como fixação demográfica”. (CASCUDO, 1959, p. 240) Ainda afirmará que: “Uma cidade tentacular, com edifícios imensos, abrigará os camponeses que então principiarão a viver como criaturas humanas, nos êxtases da convivência urbana. Os alimentos serão condensações, comprimidos, resumos, fermentos, apetitosos, irresistíveis”. (CASCUDO, 1959, p.240) Evidentemente, temos aqui novamente o uso da ironia, nem a extinção do campo é desejável, nem a cidade humanizará. Aos olhos do narrador, o desaparecimento do campo é mais uma desventura, pois obriga os camponeses a abandonarem suas tradições para consumirem condensações e resumos. Como já vimos, a ironia é um dos recursos mais utilizados nesta obra de Câmara Cascudo. Quando diz que os camponeses passarão a viver como criaturas humanas nas cidades, na verdade, está querendo dizer exatamente o contrário disto. Ao qualificar a

cidade como tentacular, já cria uma imagem de cidade como algo perverso e sufocante, feita não para abrigar, mas para espremer de todos os lados, consumir, devorar.

Quando Cascudo refere-se aos “complexos tradicionais” que fazem tudo ficar próximo, pois todos são amigos ou compadres, não podemos deixar de lembrar do clássico “O homem cordial”, ensaio penetrante de Sérgio Buarque de Holanda, publicado em *Raízes do Brasil*. Como nos definiu Antonio Candido, este livro é construído sobre uma “admirável metodologia dos contrários” (CANDIDO, 1977, p.XIV) E no ensaio citado, a polarização será entre a norma impessoal e o impulso afetivo.

O historiador, neste texto, argumenta que na sociedade brasileira não encontramos o ritualismo, a impessoalidade nas relações, a primazia das normas e regras e as ações mais cerimoniosas, mesmo nos cultos religiosos do catolicismo; o que prevalece, entre nós, segundo o autor, são as formas vinculadas a uma ética de fundo emotivo. Tudo é tornado próximo e familiar, o que refletiria nossa dificuldade em nos individualizarmos. Esta realidade, na vida pública, resultará no predomínio das vontades particulares, em detrimento dos interesses objetivos e impessoais. Obviamente, Sérgio Buarque de Holanda se opõe a este contexto, já no início do texto nos define seu ponto de vista:

O Estado não é a ampliação do círculo familiar e, ainda menos, uma integração de certos agrupamentos, de certas vontades particularistas, de que a família é o melhor exemplo. Não existe, entre o círculo familiar e o Estado, uma gradação, mas antes uma descontinuidade e até uma oposição. (...) Só pela transgressão da ordem doméstica e familiar é que nasce o Estado e que o simples indivíduo se faz cidadão, contribuinte, eleitor, elegível, recrutável e responsável, ante as leis da Cidade. (HOLANDA, 1977, p.101)

Vemos que a preocupação primordial do intelectual é com a instauração do espaço público, em que prevaleça a visão geral e abstrata, avessa à concretude dos laços particulares firmados pelo convívio e pela proximidade. A primazia destes laços torna-se pernicioso na medida em que não permite a afirmação de uma ordem impessoal, na qual as leis da cidade estejam acima dos particularismos.

Câmara Cascudo caminha em direção contrária. Para este autor, o crescimento das cidades com a migração para os meios urbanos põe em risco as relações de proximidade

entre os indivíduos vistas como plenamente positivas. A possibilidade de harmonia social é fundada nas relações pessoais dos pequenos grupos que têm por base a família.

Em outro período, fica-nos ainda mais clara a base fornecida pela família e também pela religião:

Para o sábio e suas gradações, a moral é uma herança, uma intuição, um hábito. Nasceu em boa percentagem nas famílias religiosas e a formação tenaz de sua força de vontade, a absorção pelo trabalho, imunizaram-nos de algumas tentações ou os fizeram afastar-se delas. (CASCUDO, 1959, p. 252)

A perspectiva estabelecida pelo narrador, claramente condicionada por uma moral cristã, que funda na família a base para a constituição de um estado social harmonioso e busca num passado rural os valores morais que foram perdidos, nos torna menos permeáveis à retórica finamente tecida por ele. Sua perspectiva ignora que este passado, sendo colonial e escravista, deixou marcas ainda incontornáveis na estrutura social brasileira.

Canto de muro é um livro pouco lido e pouco investigado na longa bibliografia do autor. Além de algumas referências ao livro, que não constituem mais do que pequenas notas ou breve citação, encontramos apenas dois textos que abordam o romance com maior interesse crítico: “Intermezo fora da terra dos homens”, de Américo de Oliveira Costa, publicado no *Viagem ao universo de Câmara Cascudo – tentativa de ensaio biográfico* (1969), uma das obras mais completas sobre Câmara Cascudo, e o artigo “Canto de muro”, escrito por Telê Ancona Porto Lopes, para integrar esta obra de grande fôlego que é o *Dicionário crítico Câmara Cascudo* (2003), organizado pelo historiador de origem potiguar, Marcos Silva.

Esta obra tem o mérito de não só prover os estudos sobre o autor com críticas afinadas a respeito de cada livro seu em particular, como também o de reunir uma certa diversidade de professores e pesquisadores do campo das humanidades para refletir sobre este nosso polígrafo, Câmara Cascudo. Assim, nos deparamos com análises escritas por antropólogos, sociólogos, historiadores, lingüistas e professores de literatura, entre outros. Esta variedade nos pontos de vista, certamente, demonstra a amplitude do trabalho de Câmara Cascudo e a sua importância no cenário intelectual brasileiro.

No “Intermezo fora da terra dos homens”, Américo Costa, depois de classificar *Canto de muro* como obra fora dos gêneros em que se definiu a produção intelectual do autor, irá relacioná-la “à corrente dos chamados ‘bestiários’, de que o ‘Roman de Renart’ foi, e permanece, não só cronologicamente, uma das mais altas expressões da cidade das letras”. (COSTA, 1969, p. 208) Segundo o ensaísta, em *Roman de Renart* temos uma espécie de epopéia animal, na qual se parodiam maliciosamente epopéias cavaleirescas. Richard de Lison e Pierre de Saint-Cloud são os responsáveis pelos primeiros tomos da história, começada por volta de 1170 e, depois, ampliada por outros autores. Trata-se ainda de fábulas que se objetivam em apólogos, alegorias ou lições, atravessadas por tradições populares e por fontes eruditas. Ao se perguntar de que, afinal, se ocupa este livro curioso de Cascudo, o ensaísta responde:

É um livro de observações e de experiências, como produzido num laboratório, com lupas e microscópios, corantes e fixadores, ao lado dos cadernos de anotações, em torno de animais, com vivência e convivência num, nem de todo imaginário, território de quintal, cujo centro de gravidade é um canto de muro, entregue ao abandono da natureza e desgastado pelo tempo. (...) Nem todos os fatos narrados se passaram no espaço ao redor do canto de muro; nem a todos assistiu, observou e anotou a perspicácia do Autor: foram depoimentos de segundas ou de terceiras pessoas; muitos foram também, colhidos ou deduzidos de conhecimentos livrescos, via Buffon, Fabre, Linneu, Cuvier, Lubbock, Spallanzani, Wasmann, todos daquela ilustre categoria em que se situa o *homo sapiens*, nos seus níveis mais elevados; fabulistas, cronistas, viajantes estrangeiros estudiosos de coisas exóticas trouxeram, por igual, a sua oportuna contribuição. Quanto ao mais, a imaginação inventiva do autor armou situações e cenários. (COSTA, 1969, p.211)

Vemos na análise de Américo Costa, dois pontos que já expusemos, especialmente no primeiro capítulo; primeiro, o fato de o livro apresentar-se dividido entre os dados de análise e a imaginação do autor; segundo, a grande diversidade das fontes de Câmara Cascudo que mistura depoimentos, memórias, observações próprias e “conhecimentos livrescos”, como diz o ensaísta. Prevalece em sua leitura a indicação de uma estrutura fabular presente no romance. No entanto, isto é mais uma sugestão, que podemos atribuir-lhe, tendo em vista as comparações que estabelece.

A professora Telê Ancona Porto Lopes (2003, p. 24) afirma que o romance “descarta a fábula na construção da trama que leva em conta a condição dos bichos na natureza”. Mais à frente, comenta que “Casculdo antropomorfiza sem ganhar, entretanto, a abrangência literária e simbólica maior que se constata na viagem de Gulliver no país dos Houyhnhnms, de Swift, em *A Revolução dos Bichos*, de George Orwell, ou na *Fazenda Modelo*, do nosso Chico Buarque de Holanda”. (LOPES, 2003, p.24) Vemos que, se em Américo Costa a fábula é indicada como sugestão para compreender o romance, em Lopes ela é deixada totalmente de lado. Contudo, em ambos prevalece o juízo de que se trata de uma obra que procura harmonizar pesquisa e imaginação, o que, de fato, nos parece ser o mais relevante.

Recorrendo ao *Dicionário de termos literários*, Massaud Moisés nos apresenta a seguinte definição para fábula:

Narrativa curta, não raro identificada com o apólogo e a parábola, em razão da moral, implícita ou explícita, que deve encerrar, e de sua estrutura dramática. No geral, é protagonizada por animais irracionais, cujo comportamento, preservando as características próprias, deixa transparecer uma alusão, via de regra satírica ou pedagógica, aos seres humanos. Escrita em versos até o século XVIII, em seguida adotou a prosa como veículo de expressão. (MOISÉS, 1985, p.184)

A estudiosa da fábula como forma, Maria Celeste Consolin Dezotti, nos expõe em sua antologia *A tradição da fábula – de Esopo a La Fontaine*, a seguinte definição:

(...) para abrigar a diversidade de textos que a cultura ocidental rotula como fábula, propomos uma definição que a contempla na sua essência: *fábula é um ato de fala que se realiza por meio de uma narrativa*. Logo, ela constitui um modo poético de construção discursiva, em que o narrar passa a ser a expressão do dizer. Na fábula, o narrar está a serviço dos mais variados atos de fala: mostrar, censurar, recomendar, aconselhar, exortar, etc. (grifos da autora) (DEZOTTI, 2003, p. 22)

A pesquisadora ainda nos mostrará que a fábula, enquanto ato de fala, se realiza pela articulação de três discursos: um discurso narrativo, um interpretativo ou moral e um metalingüístico. Vemos, portanto, que a fábula veicula de modo figurado um enunciado

que, em geral, incide sobre regras de conduta. Sendo comum também nas fábulas a metalinguagem, através da qual o enunciador chama a atenção para a interpretação que deve ser dada pelo enunciatário à narrativa. Segundo a pesquisadora, a fábula não se limita a “histórias de animais que falam”, como veiculam muitos manuais. “Ao lado dos animais, podemos encontrar deuses, heróis, homens, plantas, objetos, diferentes partes de um mesmo corpo e até entidades abstratas”. (DEZOTTI, 2003, p.27)

Considerando estas definições para fábula, devemos concordar com a análise de Lopes que na sua leitura afasta o romance da fábula. Os animais em *Canto de muro*, ao serem descritos no plano da natureza, não podem ser considerados como figuração que visa ilustrar um ato de fala, em geral, moralizador. As descrições dos animais trazem não só um conhecimento fornecido ao leitor, como também as próprias dúvidas e interrogações do pesquisador. Muito embora haja no texto intenções moralizadoras, como já expusemos antes, elas não se sobrepõem ao compromisso com o informativo.

Vale como reforço do que estamos dizendo a citação de um artigo de Fabíola da Silva Albuquerque, professora do Departamento de Fisiologia da Universidade Federal do Rio Grande do Norte, publicado no *Diário de Natal*¹⁴.

Em 1960, Konrad Lorenz, Niko Tinbergen e Karl Von Frisch ganhavam o prêmio Nobel de medicina e fundaram definitivamente uma nova ciência: a etologia. Poucos anos antes, em 1957, Luis da Câmara Cascudo, estava às voltas com a decisão de publicar o livro que acreditava carregar sua “totalidade emocional”. No “Canto de muro” (1978, 3ª. ed., Livraria José Olympio Editora), Cascudo nos leva deliciosamente à intimidade de animais que se prestam a ser personagens, habitantes de um grande quintal de casa cujo centro é o canto do muro, cenário hoje fictício nos grandes centros urbanos; trata cada um pelo nome como Sófia, uma coruja no “esplendor da força” de seus quatro anos.

O livro é pura etologia, poeticamente romanceada.

Ao definir o livro como “pura etologia”, ciência voltada para o estudo comparativo do comportamento dos animais, a professora de fisiologia confirma a análise dos críticos literários já citados. De fato, o livro afasta-se da fábula ao demonstrar compromisso com a informação científica.

¹⁴ “A etologia do *Canto de muro*”. *Diário de Natal*. Natal-RN, 28 set. de 2002. Suplemento Da Vinci, p.01.

Na orelha da segunda edição de *Canto de muro*, datada de 1977, Wilson Martins estabelece comparação com os documentários de Walt Disney. “Sem ir ao deserto ou ao fundo dos mares, sem penetrar na floresta virgem ou nos ‘habitats’ excêntricos das espécies raras, o Sr. Luis da Câmara Cascudo encontrou no canto de muro do quintal a matéria infinita de observação que produziu o seu livro”, assinalara o crítico.

A aproximação que Américo Costa faz entre *Canto de muro* e o *Roman de Renart*, talvez se deva a um dado já discutido por nós, no primeiro capítulo, que diz respeito à linguagem empregada no livro. O narrador descreve os animais continuamente comparando-os com os homens e utilizando verbos e adjetivos normalmente só empregados quando se tratam de ações e de características relativas ao gênero humano. Nas sugestões afinadas de Wilson Martins, registradas na orelha da segunda edição, o crítico nos dizia que o antropomorfismo do livro encontra-se principalmente nos adjetivos: “são os adjetivos que introduzem a imaginação nos relatórios mais ou menos objetivos de cientistas”. (MARTINS, 1977)

Como já explicitamos no primeiro capítulo, essa linguagem metafórica do narrador possui clara intenção irônica, utilizada para pôr em questão o próprio homem, que para o autor não evoluíra em termos morais, sentença que deixará bastante clara no último capítulo.

4.2 *Uanga (feitiço)*

Assim como *Canto de muro*, *Uanga (feitiço)* é obra pouco lida e pouco debatida pela crítica. Muito embora, o nome de Oscar Ribas participe de todos os manuais introdutórios à literatura angolana, a abordagem crítica mais ampla que conhecemos é a de Rita Chaves em *A formação do romance angolano* (1999). Na primeira parte de *Entre voz e letra: o lugar da ancestralidade na ficção angolana do século XX* (1995), de Laura Padilha, podemos encontrar uma excelente abordagem para as narrativas orais registradas no *Missosso*.

Um dado fundamental da crítica de Chaves, que já citamos brevemente no capítulo anterior, também presente nos trabalhos de Russel Hamilton e Francisco Soares, diz respeito à ambigüidade presente na perspectiva do narrador. Se por um lado, ele traz à tona

uma série de dados importantes para o conhecimento das tradições de seu país, por outro lado mostra-se comprometido com a cultura européia, que serve de baliza para referendar e tornar aceitáveis os “usos e costumes” da “sociedade negra inculta”, para retomar termos utilizados na introdução do romance.

Segundo Chaves, o narrador assume o papel de mediador entre as “gentes ignaras” e os possíveis leitores do romance, civilizados como ele. Deixa claro que sua função é informar sobre a cultura que descreve, distanciando-se dela. (CHAVES, 1999, p. 146)

Hamilton considera que Ribas encontra-se dividido entre o mundo representado pela mãe (africana) e o mundo representado pelo pai (português). Ocupando o lugar desconfortável do mestiço, num contexto marcado pela divisão entre brancos e negros, Ribas permaneceu no meio do caminho, acreditando na superioridade da cultura ocidental, ao mesmo tempo em que procurava registrar a identidade angolana. (HAMILTON, 1975, p.73)

No capítulo 3 da primeira parte da obra, “Festa de núpcias”, acompanhamos algumas práticas anteriores ao casamento dos protagonistas. Emissárias trazem para a família de Catarina uma oferta de Joaquim que tem por objetivo evitar a aceitação de um outro pretendente: “para Catarina, um vistoso turbante e uma muda de panos de riscado; e para a futura sogra, uma botelha de aguardente, uma porção de tabaco, bocados de cola e gengibre e um cachimbo”. (RIBAS, 1985, p. 55) Passados uns meses, as mensageiras voltam com o pedido de casamento e, pouco antes deste, regressam mais uma vez com o alembamento, definido por Ribas como um “tributo de honra estipulado pela família”. (RIBAS, 1985, p.55) O alembamento de Catarina constou de “riscado e cassa para duas mudas de panos, um turbante, doze garrafas de aguardente, doze de vinho tinto, uma botija de genebra e três mil e seiscentos réis”. (RIBAS, 1985, p.55) Depois de fazer algumas considerações sobre as possíveis origens do alembamento, acompanharemos o seguinte raciocínio do narrador:

Mesmo que alembamento seja pura especulação, como se afigura à luz da contemporaneidade, a seu favor ainda se ergue ponderosa razão: um costume como outro qualquer. Ao invés do que muita gente supõe, o alembamento não pertence ao domínio exclusivo das baixas camadas dos aborígenes de África. Para estímulo do trabalho ou não também vigorou nas antigas sociedades

da nossa civilização. Na Lombardia, por exemplo, existia o morgincape – prêmio da virgindade. Consistia num donativo que podia atingir um quarto dos bens do noivo, e era dado, em regra, no dia imediato ao do matrimônio.

Que curiosas afinidades não encadeiam os povos! (RIBAS, 1985, p. 57-58)

O narrador, ao estabelecer a comparação com outros povos, não o faz por simples achado casual ou mesmo para compor uma reflexão teórica acerca de estruturas sociais semelhantes; seu objetivo é, sobretudo, buscar alguma qualificação para as práticas que descreve. Em nota de rodapé no mesmo capítulo, o narrador nos diz que este costume também existiu entre os gregos. Ao relacionar práticas africanas do seu presente com as de “sociedades antigas”, o narrador traça um quadro evolutivo que coloca “as camadas baixas dos aborígenes” na infância da história. Esse procedimento, em sua visão, permite que os africanos sejam vistos entre os povos considerados superiores, ainda que encerrados no primitivismo.

Vejamos outro exemplo retirado do capítulo 7:

Com o ardente desejo da maternidade, a mulher negra, ignara, que lição edificante não ministra à civilizada! Enquanto esta, para conservar a beleza plástica, emprega todos os artifícios para evitar a progênie, contrariando portanto, os princípios da Natureza, aquela, com outros meios, trabalha para o inverso. Neste ponto, e em quantos mais? a ignorância sobreleva a civilização. Que contra-senso! (RIBAS, 1985, p. 83)

Neste exemplo fica clara a ambigüidade do narrador. Se ressalta uma qualidade da mulher negra, esta não deixa de estar no plano do primitivo e da inferioridade. As “sociedades antigas” utilizadas pelo narrador para estabelecer suas comparações são sempre européias, “os povos considerados estrelas de primeira grandeza”. (RIBAS, 1985, p. 94) É nestes povos que se pode encontrar a verdadeira civilização. O narrador busca convencer o leitor de que se os negros são como são, é porque estariam ainda presos ao princípio da civilização, ainda não teriam evoluído como os povos da Europa. Vale lembrar que este pensamento evolucionista sobrevive no autor nos anos cinquenta do século XX.

De acordo com Paul Mercier na sua *História da Antropologia*, o conceito de evolução é um “princípio diretor” (MERCIER, 19--., p.29) para a antropologia científica

surgida por volta da segunda metade do século XIX. Nesta perspectiva, o que importa é “reconstituir as origens das formas sócio-culturais das sociedades modernas, encaradas como ponto final do progresso humano”. (MERCIER, 19--., p.31) Os pesquisadores deveriam analisar as culturas separando-as por tipos que representariam diferentes graus na evolução humana. As culturas diferentes da cultura ocidental, tida como o ponto culminante, seriam espécies de sobrevivências de fases anteriores do desenvolvimento humano. Mercier cita os nomes de L. Morgan e E. B Tylor e suas respectivas obras *Ancient Society* (1877) e *Primitive Culture* (1871), como bastante representativos desta perspectiva, muito embora, segundo o autor, o pensamento destes intelectuais tenha atingido outras esferas.

Esta é, certamente, a face mais conservadora de Oscar Ribas. Seu pensamento marcado pelo evolucionismo o distancia de contemporâneos seus como Viriato da Cruz e Antonio Jacinto, poetas presentes e atuantes no movimento cultural “Vamos descobrir Angola”, lançado em 1948, em Luanda, segundo Carlos Ervedosa (1979).

De acordo com Ervedosa, este é um momento decisivo na literatura angolana, pois se tratou de um grito de independência cultural. O movimento que reunia jovens espalhados por Luanda e por centros universitários de Lisboa e Coimbra, voltou-se para o conhecimento e reconhecimento da cultura angolana. Afirma Ervedosa (1979) que esses jovens conheciam bem o modernismo brasileiro eclodido em 1922 e, estavam empenhados em trazer para a literatura o homem e a terra angolanos.

Um exemplo já emblemático do que estamos afirmando pode ser encontrado na “Carta de um contratado”, de Antonio Jacinto, da qual citaremos uma estrofe.

(...)
Eu queria escrever-te uma carta
Amor
Uma carta de confidências íntimas,
Uma carta de lembranças de ti,
De ti
Dos teus lábios vermelhos como tacula
Dos teus cabelos negros como diloa
Dos teus olhos doces como macongue
Dos teus seios duros como maboque
Do teu andar de onça
E dos teus carinhos
Que maiores não encontrei por aí...
(JACINTO, 2004)

Estes versos de Antonio Jacinto nos mostram a grande identidade que o poeta estabelece com o homem e com a terra angolanos. As comparações estabelecidas entre a amada e a paisagem angolana confirmam a busca por uma identidade nacional. Os signos que identificam a terra – tacula, diloa, macongue, maboque e onça – são valorizados e dignificados no poema ao serem diretamente relacionados ao corpo amado. Importante será também atentarmos para a escolha do eu-lírico. O poeta ao identificar-se com a figura do contratado que, ao final do poema, saberemos não poder escrever por ser analfabeto, traz à tona as contradições do sistema colonial que, muito embora, oficialmente, procure disseminar o discurso de que está levando a civilização para os povos é, de fato, um sistema marcado pela espoliação e pela segregação. A identificação entre o poeta e o contratado evidencia este contexto e marca a necessária busca dos caminhos da liberdade, expressa no desejo de se produzir uma ação que o presente impossibilita.

Se em Oscar Ribas o narrador permanece distanciado do homem angolano, pois este é o primitivo, que pode ser descrito do ponto de vista do pesquisador, mas com o qual não se pode compartilhar valores, na poesia de Antonio Jacinto há uma total identificação com os valores e os conflitos deste homem.

4.3 “*Gentes ignaras*” x “*Erudição popular*”

Embora tenhamos insistido muito mais nas semelhanças entre Câmara Cascudo e Oscar Ribas, faz-se necessário apontar para uma diferença que os distancia consideravelmente. Essa distinção está relacionada ao tratamento dispensado aos personagens do universo popular. Se em Ribas encontramos uma desqualificação do homem rústico ou iletrado, em Cascudo este homem é tratado como possuidor de saberes tão úteis quanto aqueles retirados de suas leituras.

A perspectiva evolucionista exibida pelo narrador de *Uanga (feitiço)* ultrapassa os limites do romance, podendo ser vista em trabalhos posteriores. Em *Ilundo, divindades e ritos angolanos*, depois de declarar ao leitor que o livro constitui “pura acção de folclorista”, para dar conta do “culto entre os aborígenes” (RIBAS, 1958, p.28), o autor afirmará o seguinte:

Só dos aborígenes? Que ninguém nos oiça: e também entre indivíduos de camadas evoluídas. Em resultado da íntima convivência, o espiritismo africano deu as mãos ao cristianismo, e assim, ambas as religiões, na mentalidade dessa gente, não se prescindem da sua importância, decorrentemente do seu efeito milagroso. Daqui, o que Deus não concede, concedem os espíritos. Mas este dualismo entre os segundos, observa-se ocultamente, não vá ninguém rir-se, apodá-los de atrasados!... (RIBAS, 1958, p. 28)

Oscar Ribas firma parceria com o leitor, civilizado e evoluído como ele, para que não ria daqueles que manifestam o sincretismo entre os cultos africanos e o cristianismo. Se o autor faz tal solicitação ao leitor, é porque os cultos africanos, na sua visão, pertencem aos homens atrasados, e vê-los no homem considerado evoluído não deixa de ser considerado algo um tanto vergonhoso, daí o assombro com que o autor diz: “Só dos aborígenes?” Embora confirme que os cultos não são praticados só pelos “aborígenes”, é preciso que isto seja dito com meias palavras, como se tratasse de um segredo quase irrevelável.

Na introdução ao *Temas da vida angolana e suas incidências*, livro de 2002, o autor nos dirá que “confrontando os diversos níveis sociais da Humanidade” encontramos raças adiantadas e raças atrasadas. (RIBAS, 2002, p.14) Uma vez mais encontramos o raciocínio evolutivo que coloca o homem africano, ligado às suas tradições culturais, na infância de uma história que ainda deverá progredir para alcançar a civilização.

Vemos, portanto, que o ponto de vista reacionário do narrador de *Uanga (feitiço)*, sem dúvida já registrado nas adjetivações utilizadas no prefácio do romance – gentes ignaras e sociedade negra inculta – pertence ao autor e atravessou sua obra.

Queremos agora assinalar uma particularidade do texto de Câmara Cascudo. Neste autor as falas do povo ocupam um lugar bastante distinto quando o comparamos a Oscar Ribas.

As epígrafes dos capítulos de *Canto de muro*, além de representarem em boa medida o que é esta obra e mesmo a escrita de Cascudo, nos revelam bem o lugar do popular traçado pelo autor.

Depois de abrir o livro com versos de Fernando Pessoa e La Fontaine, no primeiro capítulo leremos Humberto de Campos: “Irmãos volvamos para a natureza! / Civilizados, para trás! Voltemos ...” (CASCUDO, 1959, p.3) Epígrafe que, certamente, já serve de base

para interpretar a obra. No terceiro capítulo, “O mundo de Quiró”, leremos a frase seguinte: “- Faça-me o favor de dizer: para que Nosso Senhor fez o morcego?” (CASCUDO, 1959, p.21), segundo o autor trata-se de pensamento e frase comum do Senhor Hermenegildo, dono de um pomar. No oitavo capítulo, “Titius bate-se em duelo”, nos depararemos com Hamlet, de Shakespeare: “Frailty, thy name is woman!”. (CASCUDO, 1959, p.75) No décimo terceiro, Charles Dickens: “Reparai que o grilo voltou a cantar!”. (CASCUDO, 1959, p.127) No décimo sexto, “Lavadeira e Bem-te-vi”, Câmara Cascudo nos surpreende com um côco de roda do Nordeste: “Bem-te-vi derrubou / Gameleira no chão! / Derrubou, derrubou, / Gameleira no chão!”. (CASCUDO, 1959, p. 151) No décimo oitavo, a frase “O pecado do sapo é feiúra” é atribuída à Nicácia, segundo o autor, cozinheira de seu pai. (CASCUDO, 1959, p.185)

Poderíamos citar uma série de outros exemplos, todavia cremos que estes são suficientes para explicitar o lugar que o popular pode ocupar e, geralmente ocupa, na escrita de Câmara Cascudo.

Primeiro devemos ressaltar, uma vez mais, a escrita multifacetada de Câmara Cascudo, que, mesmo nas epígrafes, concilia as referências mais diversas. Assim não encontramos nas epígrafes apenas escritores de grande prestígio como Fernando Pessoa e Machado de Assis. Vamos nos deparar com escritores de outras línguas, citações em inglês, francês e latim, referências à Bíblia, e, em meio a esta diversidade, frases atribuídas a um agricultor e a uma cozinheira, além dos versos de um canto popular.

Estas três últimas epígrafes, as frases de trabalhadores comuns e o canto popular, portanto, citações que se encontram fora do universo letrado e erudito, nos indicam a valorização que Cascudo confere aos saberes que se encontram fora das academias e fora dos livros. Utilizar parte de um texto como epígrafe é pô-lo em destaque, procurando chamar a atenção do leitor para o seu próprio texto, o que faz com que as epígrafes, geralmente, tragam autores reconhecidos, de autoridade inquestionável. Ao misturar citações de autores reconhecidos com frases populares, Cascudo planifica, iguala os dois universos, normalmente considerados como pertencentes a níveis distintos. A frase dita pela cozinheira de seu pai possui relevância na medida em que pode ocupar o mesmo tipo de espaço que uma frase de Shakespeare. O fato de as falas populares ocuparem, na construção do texto, espaço idêntico ao de um autor consagrado, revela a intenção do autor

de dignificá-las por fazê-las lidas num contexto em que, normalmente, não estariam presentes.

Vemos que, se por um lado, Cascudo mostra-se conservador, ao fundamentar seus valores na família e na religião, por outro se apresenta extremamente afinado com a estética do nosso melhor modernismo, do qual Mário de Andrade, certamente, é um grande representante. Se o autor de *Macunaíma* já havia transformado em epopéia uma série de tradições do nosso folclore, ou seja, fez histórias populares e locais tomarem vida numa estrutura clássica e européia, transformando cultura popular em cultura criadora individualizada, para utilizarmos os termos de Alfredo Bosi (1992, p. 309), Câmara Cascudo, em *Canto de muro*, seguindo esta tradição modernista, harmoniza num mesmo texto trabalhadores braçais e autores eruditos, oralidade e escrita, cultura popular e cultura erudita, localismo e cosmopolitismo.

No texto “Câmara Cascudo, a Cultura Popular e a Universidade”, Marcos Silva, ao comentar discurso proferido por Câmara Cascudo durante evento que comemorava a instalação da Universidade Federal do Rio Grande do Norte, em 1958, nos trará a seguinte avaliação, acompanhada por interessante depoimento pessoal:

O elogio da Universidade, em Câmara Cascudo, assume o caráter de homenagem à importância do saber erudito e cosmopolita, que aquela instituição representava e representa. Isso não se confunde com a suposição de que ela concentre toda Erudição nem todo Cosmopolitismo do mundo. O Ensaísta não trabalhou a Cultura Popular como matéria-prima instrumental. Pelo contrário, seus grandes textos permitem entender essa Cultura Popular enquanto legítima Erudição, também dotada de vasto cosmopolitismo – referências a novelas de cavalaria na Literatura Oral e em Autos Folclóricos, evocações atualizadoras de mitos antigos, nascidos em diferentes continentes, no cotidiano brasileiro e internacional, etc. As relações entre Cultura Popular e Universidade, portanto, só podem ser entendidas como diálogo entre Erudições ou lugares da Erudição em suas muitas corporeidades.

Tenho lembrança pessoal de ouvir Câmara Cascudo, em palestra natalense de fins dos anos 60, narrando um episódio que deixa patentes aquele diálogo ou esses lugares, relativo à preparação do livro *Made in Africa*. Ele disse que, numa das universidades africanas que visitou, conviveu com eruditos professores locais durante o dia. À noite, assistindo a rituais

religiosos ligados a tradições tribais, encontrou os mesmos professores como participantes dessas atividades: a erudição acadêmica não os opunha às referidas tradições, dotadas de complexidade própria e merecedoras de todo respeito. E Câmara Cascudo lastimou que, no Brasil, tal trânsito cultural não ocorresse com frequência. (SILVA, M., 2007, p. 62)

Se Câmara Cascudo tratou os saberes e falas populares como possibilidade outra de erudição, é necessário lembrar que esta perspectiva não está isenta de contradições. Como já argumentamos no segundo capítulo, ao comentarmos passagens de *Jangada – uma pesquisa etnográfica*, há momentos em que os jangadeiros são transformados em personagens pertencentes ao plano da natureza e, portanto, sem vida interior e sem conflitos no plano social do presente. O próprio Marcos Silva (1998) ao analisar a que tem sido “considerada primeira incursão etnográfica de Câmara Cascudo” (SILVA, M. 1998, p.319), o livro *Viajando o Sertão* (1934), não deixa de estabelecer críticas na representação do povo em Cascudo:

(...) o livro contém elementos indicadores da ênfase atribuída a uma noção unidimensional, lusófila ou, no máximo, ibérica, na qual outros agentes étnicos entram como submissos ou figuram pela ausência, o que se observa especialmente em relação a indígenas e africanos, invisíveis ou em processo de perda de identidade. (SILVA, M., 1998, p. 330)

Na análise de Silva, Cascudo trata o sertanejo como herói civilizador do sertão que remeteria diretamente à figura do colonizador europeu branco, ibérico e católico. Neste livro, Cascudo também considerará que o senso estético do sertanejo é meramente utilitário e desprovido de subjetividade. Ao analisar um trecho do depoimento de Dona Nazaré, informante do autor de *Viajando o Sertão*, Silva nos revela a presença de uma subjetividade complexa e a preocupação com a paisagem que ultrapassa o utilitário. (SILVA, 1998, p. 332)

Contudo, não se pode diminuir o poder da obra de Câmara Cascudo, há sempre que se ver neste autor as marcas contraditórias que o definem. Se o sertanejo ou o jangadeiro são destituídos de subjetividade, seus depoimentos e suas imagens permanecem. Os universos descritos pelo pesquisador, permeados pela oralidade, ganham vida própria,

podendo ser rearticulados em novas interpretações, como faz o historiador Marcos Silva na análise de *Viajando o Sertão*. Em suas palavras:

A voz de Câmara Cascudo sobre o popular pode ultrapassar seus limites ideológicos através de ricas potencialidades contidas tanto em *Viajando o Sertão* como noutros de seus grandes escritos. Resta retomar essas possibilidades – a partir dele, apesar dele ou, eventualmente, contra ele, numa relação ativa com os clássicos que evita sua transformação em camisa-de-força (...) (SILVA, M., 1998, p.334)

Devemos considerar que o lugar que o popular ocupa em *Canto de muro*, ao coadunar-se com as referências eruditas, reflete o desejo manifesto do autor de fazer conviverem instâncias tão distintas e tão apartadas.

Ao compararmos esta perspectiva com a de Oscar Ribas, vemos quão distantes os autores podem estar, ainda que muitos aspectos de suas carreiras e de seus escritos se tangenciem. Vemos que, se Ribas faz questão de enunciar o distanciamento entre si e o homem que descreve, o letrado e o iletrado, Cascudo, por sua vez, busca a ponte entre os dois universos. Ainda que as barreiras não sejam plenamente transpostas e o homem descrito por Cascudo também assuma aspectos do alheio e do exótico, há sempre a busca por algum diálogo.

De todo modo, o leitor poderá nuançar o olhar lançado para Ribas atribuindo valor aos seus registros culturais, pois, estes não deixam de apresentar conhecimentos sobre muitas tradições angolanas. Seus livros trazem, para quem neles mergulhar, as crenças, as danças, o modo de se vestir, as preferências alimentares, o imaginário, os ritos de nascimento, casamento e morte, enfim, uma série de referências culturais pertencentes a Angola. Seus textos fazem viver, atravessando tempos e fronteiras, uma Angola observada, inquirida e rememorada por Oscar Ribas e suas colaboradoras. O que pode ser comprovado pelas leituras que o próprio Cascudo fizera dos textos de Ribas. Em *Made in Africa* (1965), nos depararemos com trechos de obras como *Ilundo, divindades e ritos angolanos* (1958) e *Missosso* (1961,1962,1964), oferecidos por Cascudo aos seus leitores.

Capítulo 5

Câmara Cascudo e Oscar Ribas: diálogos no Atlântico

Lá no meu sertão plantei
Sementes de mar
Grãos de navegar
Partir
Só de imaginar eu vi
Água de aguardar
Onda me levar
E eu quase fui feliz

(Grão de mar, Márcio Arantes e Chico César)

Os versos acima ilustram a força do mar como tema nas culturas de língua portuguesa. Mar que atemoriza, que leva os marinheiros e pescadores para nunca mais voltarem; mar como o dos versos acima, símbolo de viagens aguardadas, de navegações sonhadas para portos almejados. O eu-lírico destes versos, isolado na secura do sertão, sonha com o mar, com as águas que o podem transportar.

Neste capítulo navegaremos com Câmara Cascudo para o porto de Luanda, para Angola, para África, em busca dos contatos entre nossos territórios, assim como nosso folclorista fora em busca de saberes que para ele poderiam revelar a nossa própria identidade.

Made in Africa, de 1965, é um livro de “observações africanas”, afirma o autor em texto que prefacia a publicação. A obra conjuga materiais brasileiros e africanos “demonstrando influências recíprocas, prolongamentos, interdependências, contemporaneidade motivadora nos dois lados do Atlântico ou do Índico”. (CASCUDO, 2002, p. 9)

Informa-nos que procurou indagar sobre “elementos africanos que permanecem no Brasil e motivos brasileiros que vivem n’África, modificados, ampliados, assimilados, mas

ainda identificáveis e autênticos.” (CASCUDO, 2002, p. 9) Portanto, há uma unidade resumida na seguinte asserção: “Brasil n’África e África no Brasil.” (CASCUDO, 2002, p.10)

Os ensaios deste livro resultam de uma viagem realizada por Cascudo em 1963, cujo objetivo maior era coletar subsídios para sua *História da Alimentação no Brasil*. No entanto, os temas ultrapassam questões alimentícias e Cascudo nos traz dados sobre religião, práticas culturais como o cafuné, o uso da rede, danças, entre outros elementos pertencentes a um trânsito cultural já anunciado no prefácio.

Comentaremos neste capítulo os textos em que Oscar Ribas é uma presença marcante, atuando como fonte onde Cascudo busca explicações. Recuperaremos o diálogo entre os autores materializado pelas citações. Esta intertextualidade nos revela o contato efetivo entre ambos, ou seja, nos permite apreciar um Câmara Cascudo leitor de Oscar Ribas e também apontar, ainda que de modo incipiente, a inserção do autor de *Made in Africa* na tradição de estudos que investiga os contatos entre Brasil e África.

Segundo Sandra Nitrini (2000), o conceito de intertextualidade, concebido por Julia Kristeva, representou para muitos comparatistas uma possibilidade de renovação para os estudos deste campo.

Kristeva apóia-se nas reflexões de Mikhail Bakhtin. O conceito de dialogismo do intelectual russo, ao estabelecer que todo discurso é construído na relação com o outro, torna-se fundamental para a autora elaborar o seu conceito de intertextualidade, em que todo texto deve ser compreendido como “um mosaico de citações”, pois “todo texto é absorção e transformação de um outro texto”. (KRISTEVA, 2005, p. 68)

Este conceito tem sido bastante explorado e debatido. Sandra Nitrini aponta que a perspectiva é bastante útil para se lidar com manifestações explícitas, ou seja, quando não há dúvidas das relações entre autores ou entre textos, no entanto, quando as relações não são explícitas, dificilmente obtêm-se resultados satisfatórios (NITRINI, 2000, p. 167).

Utilizaremos aqui o conceito de intertextualidade na definição de José Luiz Fiorin (2003). Para este lingüista “a intertextualidade é o processo de incorporação de um texto em outro, seja para reproduzir o sentido incorporado, seja para transformá-lo”. (FIORIN, 2003, p. 30) Este professor definirá três processos de intertextualidade: a citação, a alusão e a estilização. Na citação há a reprodução de vocábulos ou de sentenças do texto base. Na

alusão não se cita diretamente, mas pode-se depreender o texto base através do uso de uma mesma estrutura sintática, por exemplo. Na estilização reproduz-se o estilo de um outro autor; segundo Fiorin, estilos devem ser entendidos “como o conjunto das recorrências formais tanto no plano da expressão quanto no plano do conteúdo”. (FIORIN, 2003, p. 31)

O autor distingue o processo de intertextualidade do processo de interdiscursividade. Partindo da distinção entre texto e discurso, na linha da semiótica definida por Greimas, Fiorin conceitua texto como uma unidade concreta, estrutura passível de segmentação; no discurso temos as “idéias” do texto, ou, na terminologia adequada, os temas e as figuras. Esta distinção entre texto e discurso leva a uma necessária distinção entre intertextualidade e interdiscursividade.

5.1 A intertextualidade de Made in Africa

Já apontamos em outros momentos deste trabalho para o texto polifônico de Câmara Cascudo, tecido no entrelaçamento de vozes eruditas e populares. Queremos agora, destacar a presença de uma voz angolana, extremamente recorrente e produtiva nas investigações apresentadas neste livro.

Em “Sereias de Angola”, o autor nos apresenta aos seres encantados que vivem nas águas. A primeira é a Quianda, uma entidade marítima. Para Cascudo ela vive nas águas ao redor de Luanda e por todo o litoral angolano. Informa que “sua velha morada era nos rochedos que circundam a fortaleza de São Miguel, entre a Marginal e a Praia do Bispo”. (CASCUDO, 2002, p.18) Quituta é a segunda, “morando nos rios e lagoas, montes e matos, Iemanjá terrestre, com os mesmos poderes assombrosos”, depois temos Quiximbi “vivendo em Mbaka, Ambaca”. (CASCUDO, 2002, p. 18)

A seguir, Cascudo nos apresentará Mutacalombo, senhor dos animais aquáticos. Este é um ser aculturado, pois sua origem é estrangeira. Mutacalombo é branco, português e católico, como nos informa.

Depois da referência a Mutacalombo, o autor recorrerá a Oscar Ribas para citar outras entidades. Vejamos o trecho:

(...) Menciona Oscar Ribas (*Ilundo*, Luanda, 1958), Dinhangá de Quitúxi, Úii de Gongo, Uhetó Xoioio, Suco, Muxima,

Samba Zundo. Dinhangá de Quitúxi foi um caçador assassinado. Úii de Gongo, deus da caça. Uhetó Xoioio, antigo serviçal da Serra Leoa. Suco e Muxima, mulheres de Quissama. Samba Zundo é outra esposa de Mutacalombo. Nenhum animal que viva n'água. E até onde rasteja o meu quimbundo, Mutacalombo, etimologicamente, nada tem de comum com água. MUTU é gente, o ser, a pessoa, e CALOMBO, deusa da Esterilidade. Segredos do panteão negro. Chatelain diz *Muta-Kalombo*, rei da floresta, *Woodland*. (CASCUDO, 2002, p. 19)

Cascudo tenta entender por que Mutacalombo é considerado senhor dos animais das águas já que seu nome teria um significado bastante distinto de qualquer alusão aquática; porém permanece na dúvida, como ele mesmo diz, são “segredos do panteão negro”. Neste ensaio traçará algumas comparações com o Brasil, como podemos ver no trecho seguinte:

Quianda é vista como pessoa humana, peixe grande e brilhante, sombra, ou unicamente a presença sensível mas invisível. Jamais como figuram Iemanjá no *pêji* dos camdomblés da Bahia; mulher até a cintura, peixe da cinta para baixo, o *desinat in piscem mulier formosa superne*, de Horácio. As sereias angolanas são sempre pretas e as da Bahia sempre brancas, louras, olho azul, espantosa reversão inexplicável para os descendentes de africanos escravos que pintavam de escuro as imagens dos Santos católicos preferidos. (CASCUDO, 2002, p. 22)

Interessante será notar que embora o folclorista trace comparações com o Brasil, procura manter a identidade diferenciada da entidade angolana. O modo como descreve a quianda busca a compreensão mais aproximada possível. Cascudo mostra-se neste ponto um observador arguto que não se deixa levar pelas simplificações. Mesmo Oscar Ribas incorreu numa redução ao traduzir quianda simplesmente por sereia, em nota de rodapé para o poema “Bessangana”, comentado no terceiro capítulo.

Em “Cafuné”, Câmara Cascudo nos falará desta prática que muito pôde observar “andando devagar pelos infindáveis musseques” em “domingos lentos de Angola”. (CASCUDO, 2002, p. 67)

O cafuné é uma ocupação deleitosa de horas de folga, perícia em serviço da preguiça repousada, ávida das pequenas volúpias sem maldades, limpas de intenção erótica prefigurada.

Aqui em Luanda, como na cidade do Natal, pelos bairros do Alecrim e do Areal, no sueto dominical, o cafuné comprova sua contemporaneidade positiva. Estende o domínio do hábito secular em ambas as margens do Atlântico.

Bem sei que o cafuné reafirma mais uma presença de Angola no Brasil. (CASCUDO, 2002, p.67-68)

Encontramos, portanto, no cafuné, uma prática a reunir os dois lados do Atlântico. Um elemento africano presente em terras brasileiras. Cascudo citará em seu texto dois longos parágrafos de Oscar Ribas, com informações que já haviam sido publicadas no *Dicionário do Folclore Brasileiro*. Em *Made in Africa* também está publicado texto integral de Oscar Ribas, intitulado “O cafuné em Angola”, com as mesmas análises.

Ribas descreve minuciosamente o cafuné, inclusive separando a operação em três fases: a preparatória, em que se fricciona com o indicador direito todo o couro cabeludo; a entorpecedora, em que, à medida que se esfrega, verga-se o polegar, como que matando um piolho, de modo a realizar o estalido do suposto esmagamento (para ambos é uma espécie de catar piolhos fictícios); na fase final aplicam-se ambas as mãos.

Cascudo concordará com os motivos encontrados por Ribas para explicar a extinção da prática nos centros urbanos. Segundo Ribas, as dificuldades econômicas e a vertiginosa corrida para o progresso explicariam a diminuição do cafuné, pois as pessoas possuiriam menos tempo para o lazer. Além disso, já não querem identificar-se com práticas consideradas tradicionais. A estas razões, Cascudo acrescenta o apelo exercido por outros e novos tipos de lazer.

No ensaio “Maxila, tipóia e rede” saberemos que a rede é um “brasileirismo” vivendo em África, ou seja, na compreensão de Cascudo, trata-se de um elemento comum em terras brasileiras que fora levado para África.

O português não levou a REDE e menos ainda a TIPÓIA para Portugal e sim para os domínios asiáticos e africanos, insulares e continentais. (...)

Inicialmente, pela África, Tipóia era a rede suspensa ao varal e conduzida pelos negros, como aparece na gravura de Pigafetta, circulando no reino do Congo nas últimas décadas do século XVI. Depois, século XVII ou finais da centúria anterior, denominou-se MACHILA, MAXILA (já citada em Sofala por Frei João dos Santos em 1586), desde a fronteira portuguesa de

Moçambique, Angola, Guiné e as ilhas, Madeira, Cabo Verde, Açores, São Tomé. (CASCUDO, 2002, p. 75)

Tipóia é definida no mesmo texto como rede pequena, pouco cômoda e de qualidade inferior, mas também rede de dormir. Cascudo nos garante que a rede em África permaneceu muito mais como meio de transporte utilizado por brancos até meados do século XX, jamais figurando como “elemento indispensável no interior da palhota africana”. (CASCUDO, 2002, p. 79) Para completar esta informação, ainda nos relata que “um grande estudioso da cultura popular em Angola, Oscar Ribas, veio conhecer e deitar-se na primeira rede em nossa residência em Natal, 20 de dezembro de 1963, no Rio Grande do Norte, nordeste do Brasil”. (CASCUDO, 2002, p. 79)

Neste ensaio, não são as informações ou o texto de Oscar Ribas que se fazem presentes, mas o próprio em visita a Câmara Cascudo durante viagem realizada ao Brasil no mesmo ano de 1963.

Nos ensaios comentados até agora, vemos que Oscar Ribas aparece no texto de Cascudo como figura de autoridade. Primeiro recorre-se ao folclorista angolano para se obter informações sobre os deuses, em seguida para se reproduzir a análise de uma prática cultural e no ensaio parafraseado acima, recorre-se a Ribas para se confirmar o uso reduzido e circunscrito da rede de dormir. Com isto, Cascudo garante também a confiabilidade das informações de seu texto diante do leitor pois, além de sabermos que ele viajara para África a fim de nos fornecer suas próprias observações, o autor também nos põe em contato com um investigador angolano, apresentado como um grande conhecedor da cultura popular.

Em “Quem perde o corpo é a língua”, Cascudo nos apresenta Luísa Freire, uma agregada de sua casa e uma grande colaboradora de suas pesquisas em literatura oral. Luísa Freire, também chamada Bibi, viveu com a família de Cascudo de 1915 até sua morte em 1953. Cascudo reproduz neste ensaio uma história contada por ela. Trata-se de um caçador que, certa vez, encontrou uma caveira num oco de pau e, muito assustado, com ela manteve o seguinte diálogo:

- Caveira, quem te pôs neste oco de pau?
A caveira respondeu:
- Foi a morte!

- E quem te matou?
- Quem perde o corpo é a língua!...
(CASCUDO, 2002, p.99)

O caçador voltou para casa e contou o acontecido aos amigos, mas ninguém acreditou. Passados alguns dias, o caçador voltou ao mesmo lugar e tornou a ver a caveira. Contou novamente a história aos companheiros que resolveram investigar; mas se a caveira não dissesse coisa alguma, dariam uma boa surra no caçador para ele deixar de ser mentiroso. Foram e encontraram a caveira. O caçador fez as mesmas perguntas e nada de resposta. Os amigos deram a surra prometida e foram embora, deixando o caçador estirado no chão. Quando este levantou, a caveira lhe disse: “– Quem perde o corpo é a língua!” O caçador foi para casa e, dessa vez, não contou para ninguém que a caveira falara novamente. (CASCUDO, 2002, p. 100)

Nosso folclorista encontrou história semelhante no *Folk Tales of Angola* de Héli Chatelain, numa versão de Mbaka, com o texto em quimbundo e em inglês. Chatelain é também uma presença constante nestes ensaios de *Made in Africa*.

A seguir, Cascudo trará a seguinte nota:

No seu *Missosso* (1º. tomo, Luanda, 1961), Oscar Ribas inclui nos provérbios angolanos o *Mu Kuenda ngó, mu kífua ngó; mu Kuzuela ngó, mu Kuia ngó*; “por onde andar à toa, morrer-se à toa; por falar à toa, ir-se à toa!” e anota: “Este adágio provém da seguinte anedota: Certo viandante ia por uma mata, vê uma caveira humana e exclama desdenhosamente: - Por andar à toa, morrer-se à toa!... Por falar à toa, ir-se à toa ... Redargue-lhe a caveira. E o homem morreu.” (CASCUDO, 2002, p. 100)

Uma vez mais traça-se um paralelo entre Brasil e Angola. Cascudo, neste ponto, não se preocupa com a origem da narrativa moralizadora, mas apenas com o fato de ser possível encontrá-la em Angola e em diferentes partes do Brasil.

Em “Démeter bebeu gongoenha”, temos duas páginas sobre essa bebida feita de farinha de mandioca, um pouco de açúcar e água. Cascudo observou o preparo feito por uma mulher para dar à criança que levava amarrada às costas, no mercado municipal de Quinaxixe. Para o autor gongoenha é o xibé amazônico, também chamado jacuba em outras regiões do Brasil. O título do ensaio remete à deusa grega Démeter, que teria se deliciado

com o *Kykhéon*, quando procurava Proserpina. O nome gongoenha também o faz recordar outra bebida brasileira: a congonha, erva-mate.

O autor informa ter consultado Oscar Ribas, mais uma vez referido como “mestre na cultura popular angolana”, através do qual ficou sabendo que “a gongoenha é *ngongoenha* em quimbundo, de *ngongo*, tormento, e *menha*, água”. (CASCUDO, 2002, p.105) De modo que a palavra literalmente significaria tormento pela água ou sede; significado este que, para o nosso folclorista, indicaria o alto valor atribuído à bebida por aqueles que a consomem. No final do ensaio, Cascudo ainda avaliará o seguinte:

Qualquer etnógrafo me ensinará que a *gongoenha* e o *Kykhéon*, *xibé* e *jacuba*, são bebidas de milênios, anteriores à técnica da fermentação, contemporâneas a preparação dos primeiros cereais torrados e moídos para obter-se farinha. Será, num cálculo bem tímido, alturas neolíticas. (CASCUDO, 2002, p. 105)

Vemos que, nos dois últimos casos, os objetos considerados, a história do caçador e a preciosa bebida não são provenientes de um trânsito histórico entre África e Brasil. Trata-se de elementos que podem ser encontrados em diversas sociedades em diferentes momentos da história.

No “Notícia do Zumbi”, veremos nesta aparição assombrosa mais um elemento do imaginário africano presente no Brasil, de acordo com Cascudo. Segundo apura em suas leituras, Cascudo nos apresentará o Zumbi como ser que vagueia pela noite, assustando as pessoas e que fora trazido por escravos da região de Angola. Novamente recorrerá ao *Ilundo* de Oscar Ribas para obter mais dados. Cascudo reproduz um longo trecho de Ribas, em que este define Zumbi ou Dele como alma de pessoa falecida recentemente. A forma Dele é mais utilizada em Luanda, enquanto no interior usa-se Zumbi. Aponta ainda que Zumbi e Dele derivam de verbos que significam perseguir. Vemos que os trechos citados por Cascudo carregam sempre a função informativa; trata-se de dados a mais a serem considerados acerca do assunto. De modo que não há polêmicas entre os autores.

“Maka ma Ngola” (Assuntos de Angola) é o ensaio mais longo do livro e está dividido em dez partes: I- “Santo preto”, em que Cascudo busca algum vestígio de devoção a São Benedito em Angola e chega à conclusão de que o santo é mais popular no Brasil e em Portugal do que na África portuguesa; II- “Representação do ‘branco’”, em que temos

uma pequena reflexão sobre a representação do homem branco em esculturas do século XX, sempre com as mãos no bolso ou cruzadas atrás das costas, nunca trabalhando; III - “Pirão ou fúnji”, é um texto sobre estas receitas culinárias que aproximam Brasil e Angola; no IV - “Rosa Aluanda qui tenda, tenda...”, Cascudo busca explicação para um canto popular ouvido no carnaval de Recife.

No item V- “A importância da desatenção”, o autor discute as dificuldades para se chegar a uma autoridade qualquer, algo que é comum em toda parte do mundo; em VI- “Beber fumo”, apresenta explicação sobre a expressão “beber fumo”, mais uma coincidência encontrada entre Angola e Brasil; VII- “Um testo de panela fiote”, trata de esculturas de intenção crítica em tampas de panela; no VIII- “A milonga no Brasil”, Cascudo discute os significados de milonga, palavra de origem quimbundo, cujo significado é conversa acalorada, disputa verbal; no Brasil, segundo nos informa, prevalece o sentido de embromação, palavreado para se desculpar de algo.

Em IX- “Publius Syrus em Fortaleza e Luanda”, Cascudo comenta o provérbio “Quem anda de dois, anda depressa...” Oscar Ribas, citado por Câmara, registra a seguinte forma: “caminho andado por dois, desagradável não é.” (CASCUDO, 2002, p. 177) Segundo o folclorista brasileiro, uma forma equivalente pode ser encontrada em Publius Syrus, comediógrafo nascido na Síria, 80 anos antes de Cristo, levado para Roma como escravo. No item X- “O nome bonito”, temos um texto bem humorado em que Câmara Cascudo comenta nomes esdrúxulos dados pelos pais aos seus filhos, tanto no Brasil quanto em Angola.

A presença mais forte de Oscar Ribas se dá em dois textos, o do item III, “Pirão e fúnji”, e o do item IV, “Rosa Aluanda qui tenda, tenda...”

No “Pirão e fúnji”, Cascudo trará a receita do pirão fornecida por Ribas e publicado no *Missosso*, volume II. Em seguida, a receita do fúnji. O autor não vê grandes diferenças entre o pirão brasileiro e o angolano. No texto do item IV, Cascudo recorre a Oscar Ribas para compreender os versos seguintes, ouvidos durante o carnaval de Recife: “Rosa Aluanda, qui tenda, tenda, / Qui tenda, tenda, / Qui tem tororó!” (CASCUDO, 2002, p.169). Ninguém no Brasil soube lhe traduzir a letra, tida como quimbundo. Em Luanda, numa consulta a Ribas, Cascudo obtém a resposta. Abaixo, reproduzimos um trecho da resposta de Ribas:

Tenda tenda é a forma reduplicativa do verbo *Kutenda*, lembrar-se de alguém, pensar em alguém, sentir saudades. E *tororó*, pelo que me parece, deve constituir um derivado aportuguesado de *Kutolola*, abater. Portanto, abatimento. Mas apenas em sentido figurado, pois o verbo com sentido real é *kutoloka*, partir-se. Em face disso, alarguemos a tradução em toda a sua extensão. Será: “A Rosa de Luanda, que sente saudades imensas, que sente saudades imensas, e que tem abatimento”. Ou, mais simplesmente: “A Rosa de Luanda, que se enche de saudades, que se enche de saudades, e que tem quebramento!” (CASCUDO, 2002, p. 170)

“Maka ma Ngola” é o último ensaio do livro. Na seqüência poderá ser lido o Adendo que traz o texto de Oscar Ribas sobre o cafuné. O que deve nos interessar, tendo em vista os objetivos deste texto, são essas consultas constantes que Câmara Cascudo faz a Oscar Ribas. A pertinência das análises de Ribas, como a análise lingüística do trecho acima, interessa-nos menos do que a sua presença mesma como sujeito pesquisador, valorizado e dignificado nas citações do brasileiro Câmara Cascudo. Num tempo de colonização em que os africanos são, sobretudo, objetos e, raramente, produtores de discurso, Cascudo mostra-se arrojado ao posicionar, em seu texto, o angolano Oscar Ribas como sujeito produtor de um discurso digno de citação.

Insistimos em paráfrases de alguns ensaios com o objetivo de demonstrar o quanto o folclorista angolano comparece nas leituras de Câmara Cascudo. Ribas é fonte de informações e esclarecimentos que serão repassados para os leitores de *Made in Africa*.

Os comentários que realizamos nos fazem vislumbrar um diálogo direto e efetivo entre os dois autores. Câmara Cascudo, além de demonstrar as diversas possibilidades para se traçar relações entre Brasil e África, sobretudo Brasil e Angola, traz para seu texto a voz de um pesquisador angolano.

A intertextualidade vista nesta obra de 1965 de Câmara Cascudo, sem dúvida, nos remete a perspectivas atuais, em que pesquisadores brasileiros buscam o mapeamento das relações históricas e literárias entre Brasil e Angola.

No terreno da literatura, já são muitos os ensaios, teses e dissertações que discutem as intersecções entre os campos literários brasileiro e angolano, dos quais podemos destacar as comparações estabelecidas entre João Guimarães Rosa e José Luandino Vieira, este um grande escritor e incentivador das letras angolanas que, muitas vezes, declarou a sua

admiração pela escrita inventiva do nosso Rosa. Podemos também nos referir à presença sempre festejada de Jorge Amado entre escritores moçambicanos, como declara José Craveirinha em entrevista a Rita Chaves, publicada em *Angola e Moçambique: experiência colonial e territórios literários* (2005).

Voltando ao *Made in Africa* e à viagem de Cascudo realizada em 1963, vale a lembrança de uma outra viagem paradigmática feita à África por outro brasileiro ilustre. Estamos nos referindo ao *Aventura e rotina – sugestões de uma viagem à procura das constantes portuguesas de caráter e ação*, livro de Gilberto Freyre, publicado pela primeira vez em 1953, e que traz suas observações realizadas durante viagem às terras com presença portuguesa em 1951. A excursão fora patrocinada pelo governo português e o diário de Freyre começa com suas impressões sobre Lisboa. De Portugal é que Freyre lançará seu olhar sobre as Áfricas e alguns pontos no Oriente. Portugal está no início de sua viagem e no centro do seu imaginário. Imaginário no qual o Brasil comparece como exemplo de democracia racial, dado o caráter do português, caracterizado como extremamente permeável ao outro. Vejamos um trecho do prefácio escrito em junho de 1952 para a primeira edição desta narrativa de viagem:

A viagem por tantas terras marcadas por presença portuguesa – algumas quase ignoradas pelo brasileiro e pelo próprio português da Europa – revelou-me aspectos novos do que alguém já chamou, a propósito de modernos estudos brasileiros em torno de assuntos lusitanos, de “lusologia”; mas serviu também para confirmar, em mim, critérios de estudo e audácias de generalização esboçadas em antecipação do que acabo de ver com os próprios olhos e tocar com os próprios dedos. Mais de uma vez minha impressão foi a do *déjà vu*, tal a unidade na diversidade que caracteriza os vários Portugais espalhados pelo mundo; e tal a semelhança desses Portugais com o Brasil. Onde a verdade, e não retórica, que encontro na expressão “lusotropical” para designar complexo tão disperso; mas quase todo disperso só pelos trópicos. (FREYRE, 1980, p. XXXII)

Como o próprio Gilberto Freyre escreveu neste prefácio, ele voltou ao Brasil com “os olhos cheios de Portugal”, do Portugal que reviu na Europa, com passagens por Lisboa, Coimbra e Porto, entre outras cidades; e do Portugal que entreviu no Oriente e nas Áfricas. O trecho nos faz entender que a viagem o fizera confirmar idéias que já rondavam seus

pensamentos. Freyre descobrira um universo criado pelo português, cujas soluções continham, em sua visão, mais possibilidades de integração e menos conflitos. Como se o colonialismo português pudesse ser compreendido como um colonialismo diferenciado, menos violento e, de fato, capaz de levar a civilização às culturas “atrasadas”. Vejamos um trecho em que isto fica bastante claro:

Agora, na Libéria - onde somos obrigados a uma demora maior do que a prevista -, contraste esta república de africanos independentes com as Áfricas Portuguesas; e inclino-me a acreditar de que nem sempre na “independência” absoluta está o máximo da felicidade para africanos já desintegrados de suas tribos mas ainda incapazes de serem, como africanos puros ou quase puros, repúblicas de todo autônomas. A solução portuguesa, quando castiçamente portuguesa, me parece a melhor para os problemas de relações de culturas européias com as mais primitivas das africanas, ameríndias ou asiáticas. É a solução pela mestiçagem, pela interpenetração de culturas, pela absorção de valores das culturas tecnicamente atrasadas pela adiantada, sem que a atrasada sofra excessos de violência imperial da parte adiantada. Sem que perca sua dignidade. Sem que deixe de transmitir alguns dos seus valores aos tecnicamente mais adiantados. (FREYRE, 1980, p. 422-423)

O historiador Marcelo Bittencourt, em ensaio chamado “As relações entre Angola-Brasil: referências e contatos”, busca traçar algumas relações entre as duas nações para além do tráfico de escravos, ponto mais pesquisado e mais debatido no campo da história, e, certamente, ainda não esgotado, como enuncia Bittencourt. O ensaio encontra-se publicado em *Brasil África: como se o mar fosse mentira* (2006), importante livro que reúne professores de diversas áreas empenhados em refletir sobre as relações entre Brasil e África, organizado por Carmem Secco, Rita Chaves e Tânia Macedo. Neste texto, o historiador entende o lusotropicalismo como pertencente às ações propagandísticas do governo português. Diante da crescente oposição internacional ao colonialismo e dos movimentos anticoloniais surgidos nos centros urbanos das colônias, o governo português passa a enaltecer as teses de Gilberto Freyre como forma de desestabilizar essas oposições.

De todo modo, é preciso frisar que os impérios coloniais contaram sempre com a produção de saberes que possibilitavam a ação colonial. Em *Ecos do Atlântico Sul*, Omar Ribeiro Thomaz, no capítulo “O saber colonial”, analisa os discursos dos mais diversos

setores intelectuais em torno da colonização portuguesa do século XX. Thomaz demonstra a importância da ação de instituições de pesquisa, de intelectuais e de todos aqueles que estiveram comprometidos com as colônias, na produção de conhecimentos que contribuíram para a dominação. Nas suas palavras: “Colonizar significa, antes de tudo, dominar: dominar recursos físicos e humanos, mas também dominar discursivamente, pensar e falar sobre os indivíduos e territórios subjugados, e com isto afirmar o poder colonial”. (THOMAZ, 2002, p. 83)

Thomaz ainda propõe que a poderosa máquina de propaganda do Estado Novo, o cinema, as exposições culturais e o romance colonial, entre outras manifestações contribuíram para a formação de uma verdadeira “mentalidade colonial”. (THOMAZ, 2002, p. 145)

Em relação à literatura colonial, Rita Chaves afirma que, frequentemente, essa literatura sequer é capaz de fornecer o conhecimento sobre os territórios e as gentes das colônias, dado o comprometimento que seus produtores têm com o seu local de origem. A professora nos diz que diferentemente do que ocorreu em outros impérios, “a literatura colonial reunida pelo império português pode ser caracterizada pela presença tímida e acidental do chamado texto exótico”. (CHAVES, 2005, p. 294) Seus autores são incapazes de disfarçar a enorme dificuldade de ver o africano, que, muitas vezes, apenas compõe o cenário para os dramas de protagonistas brancos.

As viagens de Câmara Cascudo e Gilberto Freyre, relatadas em seus textos, representam paradigmas opostos no cenário dos contatos entre Brasil e África. Ainda que os gêneros se distanciem, o livro de Freyre é um diário e o de Cascudo são ensaios, a aproximação nos interessa por tratar-se de dois pesquisadores conhecidos e reconhecidos no Brasil, que realizaram viagens à África com o intuito de nos trazerem as suas observações. Em suma, ambos contribuíram para a formação de um imaginário sobre África entre leitores brasileiros.

O texto de Câmara Cascudo, doze anos distante do texto de Freyre, pode estabelecer um contraponto ao já muito debatido e criticado lusotropicalismo. Enquanto Freyre viu Portugal em toda parte, Cascudo procurou o Brasil na África e a África no Brasil. A perspectiva do primeiro estabelece uma relação de subordinação por parte das sociedades colonizadas, transformando-as em passivas diante da cultura portuguesa dominante. O

ponto de vista do segundo instaura o diálogo no Atlântico Sul, dispensando uma atenção menor à presença portuguesa, seja no Brasil, seja em Angola.

Muito embora ambos opacifiquem a violência do colonialismo, Freyre ressaltando a mestiçagem e Cascudo valorizando trocas culturais e ignorando, quase completamente, o sistema colonial ainda vigente; não há dúvidas de que a perspectiva de Cascudo é a que mais vem ao encontro dos caminhos trilhados pelos pesquisadores que se voltam para África atualmente. Contudo, queremos apenas sugerir a diferença de olhares que conduziram as viagens de Câmara Cascudo e Gilberto Freyre. Esmiuçar essa diferença, inclusive situando Câmara Cascudo na tradição dos intelectuais que refletem sobre as relações entre África e Brasil, é um tema que merece aprofundamento.

Oscar Ribas (2002) também deixou sua contribuição para os diálogos entre Angola e Brasil, como podemos ver em seu texto “Como observei o Brasil”. O texto traz as suas impressões da viagem realizada em 1963. Dividido em sete pontos curtos, o autor comenta a amabilidade com que foi tratado, seu encontro com Câmara Cascudo, suas observações sobre prosódia e vocabulário, superstições, música, culinária, entre outros comentários. Em todos os assuntos, Ribas busca sempre comparações com sua terra natal.

Ribas declara ter encontrado uma grande identidade entre as superstições e comenta o hábito de no Brasil se verter um pouco de cachaça no chão, gesto que, assim como em Angola, tem por objetivo reverenciar seres sobrenaturais. No que concerne aos cultos religiosos, Ribas vê presente no Brasil “características angolanas”, como “o ritmo dos tambores, o palmejamento, a toada enlanguesciente dos cânticos”. (RIBAS, 2002, p.151) Dirá ainda ter identificado num candomblé de Salvador uma entidade também existente em Angola.

Em São Paulo, Ribas se encantará com um bloco carnavalesco de rua. Em seu depoimento nos confessa: “E eu, incorporado no bloco, vivi intensamente aquele momento, não propriamente pela euforia em si, mas pela fogueira de semelhante diversão em minha terra natal”. (RIBAS, 2002, p. 152) Tratava-se de um ensaio no mês de dezembro, e Ribas comenta que a maior diferença em relação a Angola é que lá os ensaios começariam apenas em janeiro. Para o autor, a massamba, caracterizada por umbigadas ou sembas, é a origem do samba.

Em relação à culinária, ressaltará a semelhança entre os dois países no preparo do pirão, da farofa e do fúnji; um ponto que vai ao encontro das observações de Câmara Cascudo. E não deixa de comentar a forte presença do azeite de dendê nas culinárias angolana e brasileira da Bahia. Segundo Ribas, a forma brasileira “azeite de dendê” está mais próxima da expressão vernácula – *mâji ma ndênde* – do que a expressão azeite de palma, ou popularmente azeite-palma, utilizada pelos angolanos. (RIBAS, 2002, p.153)

Oscar Ribas e Câmara Cascudo nos mostram possibilidades de conexões culturais entre Brasil e Angola, na culinária, na música, no léxico, no imaginário; enfim, uma série grande de trocas materiais e simbólicas que confirmam a intensidade do contato entre as duas nações ao longo da história.

5.2 Relações África – Brasil: notícia de alguns estudos

Fernanda Arêas Peixoto (2000), ao analisar a obra de Roger Bastide, demonstra a importância que a África possui no pensamento social brasileiro. Se num primeiro momento procurou-se a África no Brasil, de modo especial através das religiões afro-brasileiras; num segundo momento, iniciado nos anos cinquenta para Peixoto, buscam-se marcas brasileiras em terras africanas.

O trato dos viventes (2000) de Luiz Felipe de Alencastro, pertencente à historiografia brasileira mais recente, revela muito dessas nossas profundas ligações com o continente africano, a ponto de chegar à proposição de que o Brasil formara-se no Atlântico Sul, ou seja, o Brasil formara-se fora do Brasil. Ao percorrer os caminhos do trato negreiro, o autor demonstra o quanto este se tornara imprescindível para a empresa colonial. Segundo o autor a mercantilização de homens não é apenas um efeito secundário da escravidão (ALENCASTRO, 2000, p. 42), é também um dos modos de acumulação do capital. O que o leva à radical constatação de que os ciclos econômicos posteriores dependeram do trato negreiro.

Luís Felipe de Alencastro joga o foco nas transações comerciais entre os portos brasileiros e Luanda, os primeiros fornecendo produtos como mandioca, tabaco e cachaça e o segundo a preciosa mão-de-obra escrava. De acordo com o autor, a força deste comércio bilateral influi decisivamente nas histórias do Brasil e de Angola.

O historiador e embaixador Alberto da Costa e Silva, que possui títulos de grande relevância sobre África, critica em Alencastro a desatenção a transações com outros pontos do continente africano para além do angolano. De todo modo, Silva não nega a tese central do livro, ele próprio afirmando que nunca duvidou de que “o Brasil se formou na escravidão, o processo mais longo de nossa história.” (SILVA, A., 2003, p. 85)

Um rio chamado Atlântico (2003), de Alberto da Costa e Silva, é um volume de ensaios em que o autor também navega por este rio chamado Atlântico, constatando as comunicações abertas pelo seu cruzamento. Na margem africana nos mostra, por exemplo, a arquitetura colonial brasileira presente na Nigéria, introduzida “pelos hauçás e iorubás que, tendo vivido no Brasil, como escravos ou libertos, regressaram posteriormente à África, sobretudo durante o século XIX.” (SILVA, A., 2003, p.99) Interessante notar que o subtítulo do livro, “*a África no Brasil e o Brasil na África*”, reproduz a asserção utilizada por Câmara Cascudo para resumir o seu *Made in Africa*.

No campo dos estudos literários devemos destacar nesse empenho de refazer os percursos das embarcações que singravam entre as margens do Atlântico, unindo-as material e simbolicamente, os ensaios de Tânia Macedo, publicados em *Angola e Brasil: estudos comparados* (2002). As relações brasileiras com Angola são procuradas e atestadas em ensaios como “Sementes em chão de exílio”, em que busca os passos de degredados brasileiros em terras africanas, de modo especial, aqueles ligados à Conjunção Mineira. Ou o texto “A Revista Sul e o diálogo literário Brasil-Angola”, no qual a ensaísta inicia lembrando a presença do luandense José da Silva Maia Ferreira, autor de *Esportaneidades da minha alma: às senhoras africanas*, que aqui manteve contato com a poesia dos românticos brasileiros. Outro momento rememorado é a presença de escritores do Modernismo brasileiro entre os jovens angolanos que conduziram o Movimento dos Novos Intelectuais de Angola, sob o lema “Vamos descobrir Angola”. Após estes comentários, a professora se deterá sobre a revista do Grupo Sul de Santa Catarina que, nos anos cinquenta, publicou autores e críticos literários dos países africanos de língua portuguesa. Dentre os escritores publicados encontramos nomes como os de José Luandino Vieira, Antonio Jacinto e Viriato da Cruz, importantes autores da literatura angolana, ou mesmo Noêmia de Souza, grande poetisa moçambicana. (MACEDO, 2002, p. 49)

Em “Os rios e seus (dis) cursos em Rosa, Luandino e Mia Couto”, Tânia Macedo compara os romances *Grande Sertão: Veredas* (1956), de Guimarães Rosa, *A vida verdadeira de Domingos Xavier* (1961), de José Luandino Vieira e *Terra Sonâmbula* (1993), de Mia Couto. Os rios, mais do que espaços na geografia, são percebidos como figurações movimentadas pelos autores a provocar o imaginário do público leitor, já definido para além das fronteiras nacionais.

Em *Novos pactos, outras ficções: ensaios sobre literaturas afro-luso-brasileiras* (2002), Laura Cavalcante Padilha reúne ensaios que trazem suas reflexões sobre as literaturas africanas, especialmente a angolana, a literatura portuguesa e a brasileira produzida por afro-descendentes, termo utilizado pela professora no prefácio à coletânea.

No ensaio “Reconversões”, Laura Padilha traça um diálogo entre o poeta brasileiro Edimilson de Almeida Pereira e o poeta angolano Ruy Duarte de Carvalho. A autora reúne os dois poetas ressaltando a busca de ambos pelo saber antigo, pela ancestralidade africana. Em “Velhas palavras e idades”, o diálogo se dá entre o mesmo Edimilson de Almeida Pereira e o poeta de São Tomé, Francisco Tenreiro. Ambos sagram o colonizado em seus cantos. Segundo Laura Padilha (2002, p. 259) os poetas “se unem no mesmo gesto de olhar o corpo cultural recoberto do homem negro, corpo que séculos de silenciamento forjaram a ferro em brasa”.

Nos ensaios reunidos de *Angola e Moçambique: Experiência colonial e Territórios literários* (2005), Rita Chaves, após incursões pela literatura angolana e pela poesia moçambicana, nos propõe um terceiro momento de reflexões, intitulado “Literaturas em língua portuguesa: a utopia em trânsito sob os ventos do Império”; em que o Brasil e, particularmente, a literatura brasileira é uma referência recorrente para escritores angolanos e moçambicanos conduzirem as suas questões sobre nacionalidade e identidade. Para Chaves, o Brasil é visto como fonte de inspiração aos que ensejavam a necessária ruptura com a metrópole portuguesa.

Devemos ainda ressaltar a importância de livros como *África & Brasil: letras em laços* (2000), organizado por Maria do Carmo Sepúlveda e Maria Teresa Salgado e *A kindá e a misanga: encontros com a literatura angolana* (2007), organizado por Rejane Vechia, Rita Chaves e Tania Macedo. As publicações registram o empenho de professores de literatura na pesquisa, na apreciação crítica e na divulgação entre leitores brasileiros das

literaturas africanas de língua portuguesa. Professores de várias universidades, em diferentes estados, com destaque para São Paulo, Rio de Janeiro e Minas Gerais, nos demonstram a beleza das letras africanas que, embora expressem outras realidades e outras identidades, expressam-nas no mesmo código lingüístico que, por si só, nos atrai, nos instiga ao conhecimento deste Outro. Um Outro com o qual buscamos o diálogo que nos revela os pontos de tangência do nosso passado colonial e as conseqüentes marcas que ainda desafiam o presente.

O diálogo entre Câmara Cascudo e Oscar Ribas constitui um capítulo de interesse para a compreensão deste campo de relações. Trata-se de dois autores que trilharam caminhos semelhantes na busca das identidades de suas nações e que realizaram um efetivo diálogo na investigação de similitudes culturais entre Brasil e Angola.

Conclusões

Para finalizar, consideramos útil retomar os principais pontos do trabalho, articulando-os de forma a tornar mais claro o percurso trilhado.

No primeiro capítulo traçamos uma relação inicial entre os dois romances *Canto de muro* e *Uanga (feitiço)*. Obras que chamam a atenção por se tratarem de incursões, a princípio, inusitadas nas malhas do romance, efetuadas por autores muito mais reconhecidos e citados por suas pesquisas no terreno da cultura popular. Ou seja, o aparente inusitado prende-se a duas razões: primeiro, os autores não possuem carreiras de romancistas; segundo, os romances que escreveram possuem um claro compromisso com a divulgação de observações e pesquisas que ultrapassam o traçado do fazer ficcional. Na nossa formulação, são romances matizados por uma dialética entre o imaginado e o observado.

No segundo capítulo procuramos demonstrar a íntima relação que há entre os títulos literários sob o foco de nossas inquietações de leitor e outras obras claramente voltadas para as pesquisas dos autores. Assim, pudemos observar como os romances estão inseridos no conjunto maior da produção dos intelectuais. *Canto de muro* de Câmara Cascudo é um texto que reflete as estratégias textuais do autor. Não há uma cisão entre o romance e obras de pesquisa como *Jangada, uma pesquisa etnográfica*, *Rede de dormir*, *História dos nossos gestos* e *Meleagro*, obras selecionadas para dar uma idéia de conjunto da produção de Cascudo, mas, certamente, podemos nos referir a outros títulos de sua extensa bibliografia.

Ainda que se insira num gênero pouco praticado pelo autor, *Canto de muro* deve ser considerado no conjunto de sua obra, pois, mesmo aí, encontramos a presença marcante do pesquisador com os preceitos que o acompanharam nas pesquisas em cultura popular, como o da busca de origens, e com a linguagem peculiar que o caracteriza. Uma linguagem matizada pela memória e pela conciliação entre saberes eruditos e populares.

Uanga (feitiço), de Oscar Ribas, por sua vez, representa uma espécie de primeiro compêndio ou arquivo sobre a realidade cultural de Angola, em particular, da região de Luanda. Como vimos, o narrador opera uma suspensão do enredo para esclarecer aspectos ligados aos rituais que antecipam o casamento, aos rituais de pós-morte, às danças, aos

gêneros orais que vivem no dia-a-dia do angolano comum; enfim, uma série de elementos que configuram a identidade angolana na percepção de Ribas. Estes elementos, dentre muitos outros, estarão presentes em obras de caráter ensaístico do autor, como *Ilundo*, *divindades e ritos angolanos*, *Temas da vida angolana e suas incidências* e *Usos e costumes angolanos*. Procuramos esclarecer que o próprio Ribas se refere a *Uanga (feitiço)* como fonte de esclarecimentos para se compreender os traços culturais de sua terra natal.

Diante deste ponto, ou seja, tendo considerado que os romances não são pontos de fuga no trabalho dos pesquisadores, nos vimos com a obrigação de compreender a motivação da escrita de romances. Seriam, de fato, obras inusitadas?

Assim, chegamos ao terceiro capítulo em que discutimos as trajetórias de Cascudo e Ribas. Constatamos que estamos diante de autores que nunca se ausentaram por completo do fazer literário. Seja na escrita de crônicas ou crítica literária, no caso específico de Cascudo. Seja na produção de poemas ou memórias em ambos os casos; vemos que os autores estiveram, ao longo de suas carreiras, sempre às voltas com a literatura. Mais uma vez ressaltamos que a prosa ensaística de Cascudo é considerada pelos seus críticos como, decididamente, literária.

Neste capítulo, sugerimos que suas carreiras bipartidas entre literatura e pesquisa podem ser associadas aos seus contextos de produção. Para Angola e o momento brasileiro em que Cascudo surge em cena, temos na literatura a realização maior para um homem versado na cultura letrada. Nas palavras de Antonio Candido (2006) a literatura era o centro da “vida do espírito” no Brasil até o início do século XX. Para o cenário angolano, a literatura também pode ser compreendida como a instância que concentra boa parte das reflexões sobre o país, como nos indicam Benjamim Abdala (2006) e Fernando Mourão (2007).

Neste sentido, a literatura é para o intelectual angolano e para o brasileiro que teve seus anos de formação até as primeiras décadas do século XX a principal fonte que abastece a vida cultural dos letrados e, certamente, uma via por onde se angaria prestígio.

Não por acaso a literatura vai marcando presença na vida e nas carreiras dos pesquisadores Câmara Cascudo e Oscar Ribas. Embora se definam pela pesquisa, o início se dá pela via da literatura e desta não se afastam. Como vimos, em ambos os romances os

autores criam versões implícitas de si mesmos. O leitor dos textos dialoga também com os pesquisadores. Assim, o bipartido de suas carreiras é espelhado nos romances.

Buscamos também compreender o fazer literário destes pesquisadores da cultura popular como algo quase sempre presente no trabalho de folcloristas. Como nos demonstra Renato Ortiz (1992) em suas análises, o pesquisador em folclore é, sobretudo, um autodidata que vai reunindo curiosidades, arquivando elementos observados entre o povo sem grandes preocupações teóricas ou metodológicas. Mesmo quando estas preocupações existem, não conseguem se afastar dos influxos da memória e da experiência individual. O mesmo nos confirma Luís Rodolfo Vilhena (1997).

Como pudemos perceber na leitura de alguns textos de Câmara Cascudo, seus objetos de pesquisa refletem os percursos de sua própria vida, o seu entorno, o contato com realidades pertencentes ao seu contexto sócio-cultural. Assim inicia *Jangada, uma pesquisa etnográfica* referindo-se ao contato com os jangadeiros que freqüentavam a sua casa e que lhe forneceram as informações necessárias para composição do livro. Também em *Rede de dormir* ou *Meleagro* acompanhamos Cascudo na investigação de objetos que lhes são próximos, que fazem parte de sua experiência e por eles já se interessava há um longo tempo. Nos prefácios de Oscar Ribas acompanhamos as referências aos seus familiares que lhe forneciam material e esclarecimentos sobre os mais diversos saberes tradicionais, para que pudesse compor os seus arquivos.

No quarto capítulo unimos os textos considerando os aspectos conservadores que podem ser vistos em ambos. Cascudo ao afirmar valores relacionados ao patriarcado rural brasileiro e Ribas ao valorizar ao extremo as culturas européias, mostram-se em dissonância com o pensamento mais progressista de seus contextos. Neste capítulo também dialogamos com a crítica aos autores, especificamente voltada para os romances.

No quinto capítulo, nos detivemos sobre a obra *Made in Africa*. A opção pelos comentários que realizamos acerca deste texto justifica-se por representar um caso interessante de intertextualidade, em que um autor angolano é reiteradamente citado como fonte de saberes úteis, inclusive, para a compreensão da identidade cultural brasileira. Interessarmo-nos por um Câmara Cascudo leitor de *Uanga (feitiço)*, *Ilundo* e *Missosso* é atestarmos um interesse por África para além das savanas e dos safáris em meio a uma natureza indomada. Elementos que ainda se encontram presentes e dominantes no

imaginário de muitos brasileiros. E são os mais freqüentes nos noticiários e documentários da mídia impressa e televisiva.

Câmara Cascudo leitor de Oscar Ribas abre o diálogo com um autor que, se por um lado, esteve sempre mergulhado em gestos contraditórios, por outro contribuiu para o importante registro de tradições angolanas, não permitindo que fossem completamente silenciadas e apagadas da memória. O seu genuíno interesse pela cultura popular que descreve supera a sua problemática visão de que estava a descrever povos atrasados e inferiores na história da civilização. Neste ponto, há mais uma identidade entre os autores. Como nos disse Marcos Silva ao analisar *Viajando o Sertão*, muitas vezes será preciso superar os limites ideológicos de Câmara Cascudo, para se ir ao encontro dos significados das vozes populares inscritas em suas páginas.

Se no decorrer do trabalho os diálogos entre Câmara Cascudo e Oscar Ribas foram compostos pela nossa leitura, situando as identidades entre as obras, os percursos dos intelectuais e os contextos de produção, no quinto capítulo saltamos para um diálogo materializado pelas citações. Indo ao encontro de um Câmara Cascudo leitor de Oscar Ribas e argüidor da cultura angolana e da sua relação com a brasileira.

Pensamos que este trabalho abre uma porta para as muitas conexões que podem ser estabelecidas entre os autores. Outros temas podem ser extraídos dessa primeira investida como: a contribuição negro-africana para a construção da identidade brasileira no pensamento de Câmara Cascudo; as semelhanças e as diferenças no tratamento dos gêneros orais conferidos pelos dois autores; a relação entre cultura popular e identidade nacional no pensamento de ambos; enfim, há toda uma sorte de temas que poderemos levar adiante de modo a contribuir para a compreensão dos contatos nesse macrossistema literário formado pelas literaturas em língua portuguesa.

Os romances *Canto de muro* e *Uanga (feitiço)* nos serviram como porta de entrada para essas amplas conexões que podem ser estabelecidas entre os autores. Procuramos, todavia, contribuir para a crítica de cada livro, situando-os no conjunto de obras bipartidas entre a literatura e a investigação científica.

Bibliografia dos autores:

Luiz da Câmara Cascudo

Fonte: www.modernosdescobrimientos.inf.br

1. *A Carnaúba*. Mossoró: Fundação Guimarães Duque, 1991.
2. *A casa de Cunhaú* . Natal: [s.e.] , [s.d].
3. *A casa de surdos*. Madrid: [s.e.], 1953. (Apud. Revista da Academia norte-rio-grandense de Letras. V.40, n.28, dezembro,1998.)
4. *A cozinha africana no Brasil*. Luanda: Publicações do Museu de Angola, 1964.
5. *A Família de Padre Miguelino* . Mossoró: Coleção Mossoró, 1991.
6. *A Fundação do Arquivo de Recife*. Secretaria do Interior e Justiça / Arquivo Público Estadual, 1956.
7. *A intencionalidade no descobrimento do Brasil*. Natal, Imprensa Oficial, 1933. 30p.
8. *A mais antiga igreja do Seridó*. Natal: [s.e.],1952. (Apud. Revista da Academia norte-rio-grandense de Letras. V.40, n.28, dezembro,1998.)
9. *A noiva de Arraiolos* . Madrid: C. Bermejo, 1960.
10. *A Vaquejada nordestina e sua origem*. Natal, F.J. Augusto, 1971. 48p. ilustradas.
11. *Água de Lima no Capibaribe* . Porto: Junta Distrital do Porto, [s.d.].
12. *Alma Patrícia*. Mossoró, Escola Superior de Agricultura de Mossoró/Fundação Guimarães Duque, 1991. Coleção Mossoroense, série C; v.743. 187p.
13. *Antologia da Alimentação no Brasil*. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos, 1977. 255p.

14. *Antologia de Pedro Velho*. Natal, Departamento de Imprensa, 1954. 250p.
15. *Antologia do Folclore Brasileiro* : Sécs. XIX e XX. Os estudiosos do Brasil. São Paulo: Martins, 1965. 675p.
16. *Antologia do Folclore Brasileiro* : Sécs. XVI, XVII, XVIII, os cronistas coloniais, os viajantes estrangeiros. São Paulo: Martins, 1971.
17. *Anúbis e outros ensaios: Mitologia e Folclore*. Rio de Janeiro: O Cruzeiro, 1951.
18. *Às de Vila Diogo*. Porto: Junta Distrital do Porto, [s.d.]
19. *Assunto Gago* . Porto: Junta Distrital do Porto, [s.d.].
20. *Ateneu norte-riograndense: pesquisas e notas para a sua história*. Natal, Departamento de Imprensa, 1961. 65p. Coleção Juvenal Lamartine.
21. *Atirei um limão verde*. Porto: [s.e.],1951. (Apud. Revista da Academia norte-riograndense de Letras. V.40, n.28, dezembro,1998.)
22. *Breve história do Palácio da Esperança*. Sl:se, 1961.
23. *Canção da Vida Breve*. Porto: Imprensa Portucalense, 1959.
24. *Canto do Muro: Romance de Costumes*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1959. 266p.
25. *Ceca e Meca* . Porto: Junta Distrital do Porto, [s.d.].
26. *Cidade do Natal*. Natal, Sebo Vermelho/Pousada Itacoatiara, 1999. 34p.
27. *Cinco Livros do Povo: introdução ao estudo da novelística no Brasil*. Pesquisas e notas, textos das cinco tradicionais novelas populares – Donzela Teodora, Roberto do Diabo, Princesa Magalona, Imperatriz Porcina, João de Calais. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1953. 2ed. 449p.

28. *Civilização e Cultura: Pesquisas e notas de etnografia geral*. R.J: José Olympio ; Brasília, Ministério da Educação e Cultura/Instituto Nacional do Livro, 1973.
29. *Coisas que o povo diz*. Rio de Janeiro: Bloch, 1968.
30. *Conde D'Eu*. [s.l.] Brasiliana, [s.d.].
31. *Conde D'Eu*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1933.
32. *Contos de encantamento*. Salvador: Livraria Progresso, 1954.
33. *Contos exemplares*. Salvador: Livraria Progresso, 1954.
34. *Contos tradicionais do Brasil: Confrontos e notas*. Salvador: Livraria Progresso, 1955.
35. *Conversa sobre a hipoteca*. São Paulo: [s.e.],1936. (Apud. Revista da Academia norte-rio-grandense de Letras. V.40, n.28, dezembro,1998.)
36. *Dante Alighieri e a tradição popular no Brasil: La Divina Commedia, La Vita Nuova, Il Convivio*. Porto Alegre: PUC, 1963. 326p.
35. *Dicionário do Folclore Brasileiro*. 2ª edição. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1962.
36. *Dois Ensaios de História*. Natal: Imprensa Universitária, 1965. 82p.
37. *Em Memória de Stradelli*. Manaus: Livros Clássicos, 1936. 112p.
38. *Em Sergipe del Rey*. Aracaju: Movimento Cultural do Sergipe, 1951. 106p.
39. *Ensaios de etnografia brasileira: Pesquisas na cultura popular do Brasil*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1971. 194p.
40. *Etnografia e direito*. Natal/ Recife, Imprensa Oficial, 1961. Separata: Civilização e Cultura. 28p.

41. *Flor dos romances trágicos*. Rio de Janeiro, Cátedra/Natal, Fundação José Augusto, 1982. 189p.
41. *Folclore do Brasil*. Natal: Fundação José Augusto, 1980.
42. *Gente viva*. Recife: Universidade Federal de Pernambuco, 1970. 189p.
43. *Geografia do Brasil Holandês*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1956. 303p.
44. *Geografia dos Mitos Brasileiros*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1976.
45. *Governo do Rio Grande do Norte*. Mossoró: ESAM, 1989.
46. *Grande fabulário de Portugal e do Brasil*. Lisboa: Fólio, 1961-62.
47. *Grande Ponto: contos, poesias, ensaios e depoimentos*. (org. Socorro Trindade). Natal: Editora Universitária Universidade Federal do Rio Grande do Norte, 1981.
48. *História da Alimentação no Brasil*. Belo Horizonte, Itatiaia / São Paulo, USP, 1983. 2v.
49. *História da cidade de Natal*. 2ª. edição. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira / Brasília: Instituto Nacional do Livro / Natal: Universidade Federal do Rio Grande do Norte, 1980. 480p.
50. *História da Imperatriz Porcina*. Lisboa, Álvaro Pinto, 1952. 83p.
51. *História da literatura brasileira*. Rio de Janeiro, José Olympio, 1952.
52. *História da República do Rio Grande do Norte*. Rio de Janeiro: Editora Val, 1965. 310p.
53. *História de um Homem: João Severiano da Câmara*. Mossoró: Fundação Guimarães Duque, 1991. 138p.
54. *História dos nossos gestos: Uma pesquisa mímica do Brasil*. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 1987. 252p.

55. *Histórias que o tempo leva... da história do Rio Grande do Norte*. Mossoró, Escola Superior de Agricultura de Mossoró/Fundação Guimarães Duque, 1991. 236p.
56. *Informação de história e etnografia*. Mossoró: Fundação Guimarães Duque, 1991.
57. *Informação do Folclore brasileiro: Calendário das festas*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura/Campanha de defesa do Folclore brasileiro, 1971.
58. *Jangada: Uma pesquisa etnográfica*. 2ª edição. Rio de Janeiro: Editora Letras e Artes, 1964.
59. *Jangadeiros*. Capa e ilustração de Percy Lan. Rio de Janeiro: Ministério da Agricultura, 1957.
60. *Jararaca*. Mossoró: Fundação Guimarães Duque, 1990.
61. *Jerônimo Rosado (1861- 1930) : Uma ação brasileira na província*. Rio de Janeiro: Pongetti, 1967. 220p.
62. *Jesuino Brilhante*. Mossoró: Fundação Guimarães Duque, 1990.
63. *Joio*. Natal, A Imprensa, 1924. 176p.
64. *Lendas Brasileiras. 21 histórias criadas pela imaginação de nosso povo*. S.1., Cattleya Alba - Confraria dos Bibliógrafos Brasileiros, 1945.
65. *Literatura oral no Brasil*. 2ª edição. Rio de Janeiro: J. Olympio; Brasília, Instituto Nacional do Livro, 1978. 452p.
66. *Locuções tradicionais no Brasil*. 3ª. edição. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1977. 236p.
67. *López do Paraguai*. Natal: Coleção Mossoró, 1995.
68. *Made in Africa: Pesquisas e notas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965. 193p.

69. *Meleagro: Depoimento e pesquisa sobre a magia branca no Brasil*. Rio de Janeiro: Agir, 1951. 196p.
70. *Meu amigo Thaville: evocações e panoramas*. Rio de Janeiro, Pongetti, 1974. 48p.
71. *Mitos Brasileiros*. Rio de Janeiro: FUNARTE, Cadernos de Folclore no. 6, 1976
72. *Mossoró, região e cidade: crônicas publicadas no jornal A República*, Acta Diurna, 1921-60 (seleção e organização de Vingt-un Rosado). Natal, UFRN/ Editora Universitária, 1980. 163p.
73. *Motivos da literatura oral da França no Brasil*. Natal: Douro Litoral, 1963.
74. *Mouros e Judeus na Tradição popular do Brasil*. Recife: Secretaria de Educação e Cultura, 1978. 45p.
75. *Mouros, franceses e judeus (três presenças no Brasil)*. Rio de Janeiro: Letras e Artes, 1967. 154p.
76. *Movimento de Independência no Rio Grande do Norte*. Natal: Fundação José Augusto, 1973.
77. *Na ronda do tempo: Diário de 1969*. Natal, UFRN, 1998. 205p.
78. *No tempo em que os bichos falavam*. Salvador: Editora Progresso, 1954.
79. *Nomes da terra: Geografia, história e toponímia do Rio Grande do Norte*. Natal: Fundação José Augusto, 1968. 321p.
80. *Nosso amigo Castriciano*. Recife, Imprensa Universitária, 1965. 254p.
81. *Notas e Documentos para a História de Mossoró*. Mossoró: Fundação Guimarães Duque/ Natal: Fundação José Augusto, 1974.
82. *Notas para a História da Paróquia de Nossa Cruz* . Natal: Arquivo de Natal, 1955.

83. *Notas para a História do Ateneu* . Natal: Instituto Histórico e Geográfico do Rio Grande do Norte, 1937. (Apud. Revista da Academia norte-rio-grandense de Letras. V.40, n.28, dezembro,1998.)
84. *Notícia Histórica do Município de Santana do Matos* . Natal: Departamento de Imprensa, 1955.
85. *O doutor barata. Político Democrático e Jornalista*. Bahia, 1762. Natal, 1838. Bahia: Imprensa Oficial do Estado, 1938. 66p.
86. *O homem americano e seus temas: tentativas de síntese*. Natal, Imprensa Oficial, 1933. 71p. (BMCC/Apud. Revista da Academia norte-rio-grandense de Letras. V.40, n.28, dezembro,1998.)
87. *O livro das velhas figuras: pesquisas e lembranças na história do Rio Grande do Norte*. Natal, Instituto Histórico Geográfico do Rio Grande do Norte, 1974-89. 6v.
88. *O mais antigo marco colonial do Brasil*. Natal: s.l., 1934.
89. *O mais pobre dos dois*. Madrid:Talleres, 1966.
90. *O Marquez de Olinda e seu Tempo (1793-1870)*. Prefácio do Conde Affonso Celso. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1938. 348p.
91. *O Mosqueteiro é ameríndio?* . Madrid: C. Bermejo, 1957.
92. *O príncipe Maximiliano de Wied-Neuwied no Brasil (1815-1917)*. Ilustrado com reproduções de originais da expedição. Rio de Janeiro: Kosmos, 1977. 179p.
93. *O tempo e eu: Confidências e proposições*. Natal, UFRN, 1998. 235p.
94. *Ontem: Imaginações e notas de um professor de província*. Natal, UFRN, 1998. 245p.
95. *Os Holandeses no Rio Grande do Norte*. Natal: Departamento de Educação, 1949. 72p.

96. *Os melhores contos populares de Portugal*. Seleção e estudo de Luis da Câmara Cascudo. Rio de Janeiro: Dois Mundos, 1944. 277p.
97. *Paróquias no Rio Grande do Norte*. Natal: Departamento de Imprensa, 1955.
98. *Pequeno manual do doente aprendiz: Notas e maginações*. Natal: Universidade Federal do Rio Grande do Norte, 1969. 109p.
99. *Prelúdio da Cachaça: Etnografia, história e sociologia da aguardente no Brasil*. Rio de Janeiro: IAA, 1968. 99p.
100. *Prelúdio e fuga do real*. Natal: Fundação José Augusto, 1974. 364p.
101. *Promessa de jantar aos cães*. Madrid: C. Bermejo, 1958.
102. *Rede de dormir: Uma pesquisa etnográfica*. 2ª edição. Rio de Janeiro: FUNARTE/Instituto Nacional do Livro/Achiamé; Natal: Universidade Federal do Rio Grande do Norte, 1983. 235p.
103. *Religião no Povo*. João Pessoa: IUPb, 1974.
104. *Roland no Brasil*. Natal: UFRN, 1962.
105. *Seleto*. Organização, estudos e notas de Américo de Oliveira Costa. Rio de Janeiro: José Olympio/Instituto Nacional do Livro, 1972. 192p.
106. *Separata de Flor de Romances Trágicos – Jararaca*. Natal: Cátedra, 1982.
107. *Sociologia da Abolição em Mossoró*. Mossoró: [s.e.], 1956.
108. *Sociologia do açúcar: Pesquisa e dedução*. Rio de Janeiro: IAA, 1971.
109. *Superstições e costumes: Pesquisas e notas de etnografia brasileira*. Rio de Janeiro: Antunes Editora, 1958. 260p.
110. *Superstições no Brasil*. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 1985. 443p.

111. *Tradição, ciência do povo : Pesquisas na cultura popular do Brasil*. São Paulo: Perspectiva, 1971. 198p.
112. *Tradições populares da pecuária nordestina*. Rio de Janeiro: Ministério da Agricultura, 1956.
113. *Três ensaios franceses*. Natal: F. J. Augusto, 1977. 84p.
114. *Três notas Brasileiras* . Lisboa: R. & Moita, 1970.
115. *Três Poemas de Walt Whitman* . Recife: Imprensa Oficial, 1957.
116. *Trinta "estórias" brasileiras*. Porto: Portucalense Editora, 1955. 172p.
117. *Uma história da Assembléia Legislativa do Rio Grande do Norte: conclusões, pesquisas e documentário*. Natal, Fundação José Augusto, 1972. 488p.
118. *Uma nota sobre o cachimbo inglês* .Porto: Junta Distrital, [s,d.].
119. *Universidade e Civilização*. 2ª. edição. Natal: Editora Universitária Universidade Federal do Rio Grande do Norte, 1988. 24p.
120. *Vaqueiros e cantadores: Folclore poético do sertão de Pernambuco, Paraíba, Rio Grande do Norte e Ceará*. Porto Alegre: Editora Globo, 1939. 269p.
121. *Viajando o sertão*. 2ª edição. Natal: F. J. Augusto, 1975. 69p.
122. *Vida breve de Auta de Souza, 1876-1901*. Recife, Imprensa Oficial, 1961. 156p.
123. *Vida de Pedro Velho*. Natal, Departamento de Imprensa, 1956. 140p.
124. *Visão do Folclore Nordestino* . Porto: Junta Distrital, [s.d.]
125. *Vista de Londres*. Porto, Imprensa Portuguesa, [s.d.]

126. *Voz de Nessus: Inicial de um dicionário brasileiro de superstições*. João Pessoa: Universidade Federal da Paraíba, 1966. 108p.

Oscar Ribas

Fonte: Gomes, Aldónio. *Dicionário de autores de literaturas africanas de língua portuguesa*. Lisboa: Caminho, 1998.

1. *Alimentação regional angolana*. Luanda: 1965.
2. *A Praga*. Luanda: União dos Escritores angolanos, 1978.
3. *Cultuando as musas. Poesias*. Lisboa: 1992.
4. *Dicionário de regionalismos angolanos*. Matosinho: Contemporânea, 1994.
5. *Ecos da minha terra, dramas angolanos*. Lisboa: 1952.
6. *Flores e espinhos. Lirismo, ensaios e contos*. Lisboa: 1948
7. *Ilundo, ritos e divindades angolanas*. Luanda: 1958.
8. *Izomba, associativismo e recreio*. Luanda: 1965.
9. *Missosso, Literatura tradicional angolana*, 3 vol. Luanda: 1961/1962/1964.
10. *Nuvens que passam*. Lisboa:1927.
11. *O resgate de uma falta*. Lisboa: 1929.
12. *Quilandukilo. Contos e instantâneos*. Luanda: 1973.
13. *Sunguilando, contos tradicionais angolanos*. Lisboa: 1967.
14. *Temas da velha Angola e suas incidências*. Lisboa: 1987.
15. *Temas da vida angolana e suas incidências*. Luanda: Edições Chá de Caxinde, 2002.

16. *Tudo isto aconteceu*, romance autobiográfico. Luanda: 1975.

17. *Uanga (feitiço)*. Romance folclórico angolano. Lisboa: 1951.

18. *Usos e costumes angolanos*. Luanda: 1964.

Bibliografia utilizada:

Dos autores:

CASCUDO, Luís da Câmara. *Canto do muro. Romance de costumes*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1959.

_____. *História dos nossos gestos*. São Paulo: Melhoramentos, 1976.

_____. *Jangada, uma pesquisa etnográfica*. 2ª. ed. São Paulo: Global Editora, 2002

_____. *Rede de dormir*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, 1959.

_____. *Made in Africa*. 4ª. ed. São Paulo Global Editora, 2002.

_____. *Meleagro*. 2ª. ed. Rio de Janeiro: Livraria Agir Editora, 1978.

RIBAS, Oscar. *Cultuando as musas. Poesias*. Lisboa, 1992.

_____. *Ecos da minha terra (dramas angolanos)*. Luanda: Edições Maianga, 2004.

_____. *Ilundo, divindades e ritos angolanos*. Luanda: Museu de Angola, 1958.

_____. *Temas da vida angolana e suas incidências*. Luanda: Edições Chá de Caxinde, 2002.

_____. *Uanga (feitiço)*. 4ª. ed. Luanda: União dos escritores angolanos, 1985.

_____. *Usos e costumes angolanos*. Salvador: Universidade da Bahia / Centro de Estudos Afro-Orientais, 1964.

Bibliografia geral:

ABDALA JR., Benjamin. *Literatura história e política: literaturas de língua portuguesa no século XX*. São Paulo: Ática, 2007.

_____. *De vôos e ilhas*. São Paulo, Ateliê, 2003.

_____. “Panorama histórico da literatura angolana”. In: CHAVES, Rita; MACEDO, Tânia (orgs.). *Marcas da diferença: as literaturas africanas de língua portuguesa*. São Paulo: Alameda, 2006, p. 211-216.

ADORNO, Theodor. “O ensaio como forma”. In Cohn, Gabriel (org.) *Theodor W. Adorno. Sociologia*. São Paulo: Ática, 1986, p.167-187.

AGUIAR, Flávio; CHIAPPINI, Ligia (orgs.) *Literatura e História na América Latina*. São Paulo: Edusp, 2001.

- ALBUQUERQUE, Fabíola da Silva. “A etologia do *Canto de muro*”. Diário de Natal. Natal-RN, 28 set. de 2002. Suplemento Da Vinci, p.01.
- ALENCASTRO, Luiz Felipe de. *O trato dos viventes: formação do Brasil no Atlântico Sul*. São Paulo, Companhia das Letras, 2000.
- ALMEIDA, Miguel Vale; BASTOS, Cristina; FELDMAN-BIANCO, Bela (orgs). *Trânsitos coloniais: diálogos críticos luso-brasileiros*. Campinas: Editora da Unicamp, 2007.
- ANDRADE, Carlos Drummond. *Reunião*. 9ª. ed. Rio do Janeiro: José Olympio, 1978.
- _____. “Imagem de Cascudo”. Disponível em: www.memoriaviva.com.br/cascudo.
- ANDRADE, Mário. *Cartas de Mario de Andrade a Luis da Câmara Cascudo*. Belo Horizonte / Rio de Janeiro: Villa Rica, 1991.
- ARAÚJO, Humberto Hermenegildo de. *Asas de Sófia*. Natal: Fiern – Sesi, 1998,
- _____. *Histórias de Letras – pesquisas sobre a literatura no Rio Grande do Norte*. Natal: Scriptorin Candinha Bezerra / Fundação Hélio Galvão, 2001.
- _____. *Modernismo: anos 20 no Rio Grande do Norte*. Natal: UFRN, 1995
- ASSIS JR., Antonio de. *O segredo da morta (romance de costumes angolenses)*. Lisboa, Edições 70, 1979.
- BAKHTIN, Mikhail. *Questões de Literatura e de estética: a teoria do romance*. São Paulo: Ed. Unesp, 1998.
- BARROS, Diana Luz Pessoa. “Locuções Tradicionais no Brasil: Coisas que o povo diz”. In: SILVA, Marcos. *Dicionário crítico Câmara Cascudo*. São Paulo: Perspectiva, 2003, p. 160-164.
- BARROS, Diana Luz Pessoa; FIORIN, José Luiz (orgs.) *Dialogismo, Polifonia, Intertextualidade: em torno de Bakhtin*. 2a. ed. São Paulo: Edusp, 2003.
- BENJAMIM, Walter. *Obras escolhidas*. Vol. 1. São Paulo, Brasiliense, 1985.
- BOSI, Alfredo. *Dialética da colonização*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- BOOTH, Wayne. *A retórica da ficção*. Lisboa: Arcádia, 1980.
- BRAIT, Beth. *Ironia em perspectiva polifônica*. Campinas: Editora da Unicamp, 1996.
- BRITTO, Jomard Muniz. “Prelúdio e fuga do real”. In: SILVA, Marcos. *Dicionário crítico Câmara Cascudo*. São Paulo: Perspectiva, 2003, p. 244-247.

- BURKE, Peter. *A cultura popular na idade moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- CANDIDO, Antonio. *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1987.
- _____. *O estudo analítico do poema*. São Paulo: Humanitas, 1999.
- _____. *Formação da Literatura Brasileira (momentos decisivos)*. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1959.
- _____. *Literatura e sociedade*. 9ª. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.
- _____. (et al.) *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- _____. “O significado de Raízes do Brasil”. In: HOLANDA, Sérgio Buarque. *Raízes da Brasil*. 11a. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1977, p. XI-XXII.
- CANCLINI, Nestor Garcia. *As culturas populares no capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- CARVALHO, Ruy Duarte de. *Vou lá visitar os pastores: exploração epistolar de um percurso angolano em território Kuvale (1992-1997)*. Lisboa. Ed. Cotovia, 1999.
- CASCUDO, Luís da Câmara. *Dicionário do Folclore Brasileiro*. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, 1972.
- CHAUÍ, Marilena. *Conformismo e resistência: aspectos da cultura popular no Brasil*. São Paulo: Brasiliense, 1986.
- CHAVES, Rita. *A formação do romance angolano. Entre intenções e gestos*. São Paulo, Via Atlântica, 1999.
- _____. *Angola e Moçambique. Experiência colonial e territórios literários*. Cotia: Ateliê Editorial, 2005.
- CHAVES, Rita; MACEDO, Tânia (orgs). *Literaturas em movimento. Hibridismo cultural e exercício crítico*. São Paulo: Arte e Ciência, 2003.
- CHAVES, Rita; MACEDO, Tânia (orgs.). *Marcas da diferença: as literaturas africanas de língua portuguesa*. São Paulo: Alameda, 2006.
- CHAVES, Rita; MACEDO, Tânia; SECCO, Carmem (orgs). *Brasil / África: como se o mar fosse mentira*. São Paulo: Editora da Unesp, 2006.
- CHAVES, Rita; MACEDO, Tânia; VECCHIA, Rejane (orgs.) *A kindá e a misanga: encontros brasileiros com a literatura angolana*. São Paulo: Cultura Acadêmica / Luanda: Nizla, 2007.

- CLIFFORD, James. *A experiência etnográfica: antropologia e literatura no século XX*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2002.
- COSTA, Américo de Oliveira. *Viagem ao universo de Câmara Cascudo – Tentativa de um ensaio biográfico*. Natal: Fundação José Augusto, 1969.
- CUNHA, Euclides. 14^a. ed. *Os Sertões*. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves, 1938.
- DAL FARRA, Maria Lúcia. *O narrador ensimesmado*. São Paulo: Editora Ática, 1978.
- DEZOTTI, Maria Celeste Consolin (org). *A tradição da fábula – de Esopo a La Fontaine*. São Paulo: Editora UNB / Imprensa Oficial, 2003.
- ERVEDOSA, Carlos. *Roteiro da Literatura Angolana*. Lisboa: Edições 70, 1979.
- FANON, Frantz. *Os condenados da terra*. Juiz de Fora: Editora UFJF, 2005.
- FERNANDES, Florestan. *O folclore em questão*. 2a. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- FERREIRA, Manuel. *Literaturas Africanas de Expressão Portuguesa*. São Paulo: Ática, 1987.
- FIORIN, José Luiz. “Polifonia textual e discursiva”. In BARROS, Diana Luz Pessoa; FIORIN, José Luiz (orgs) *Dialogismo, polifonia, intertextualidade*. São Paulo: Edusp, 2003, p. 29-36.
- FORSTER, E. M. *Aspectos do romance*. Porto Alegre: Editora Globo, 1969.
- FREYRE, Gilberto. *Aventura e rotina: sugestões de uma viagem à procura das constantes portuguesas de caráter e ação*. Rio de Janeiro: Topbooks, 2001.
- _____. *Casa grande e senzala: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal*. Rio de Janeiro: Record, 1996.
- GEERTZ, Clifford. *Obras e vidas: antropólogo como autor*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2002.
- GICO, Vânia. *Luis da Câmara Cascudo: itinerário de um pensador*. Tese de doutoramento em Ciências Sociais, PUC/SP, 1998.
- GÓES, Moacyr. “Ontem – Memórias”. In: SILVA, Marcos. *Dicionário crítico Câmara Cascudo*. São Paulo: Perspectiva, 2003, p. 227-231.
- GURGEL, Tarcísio. *Informação da Literatura Potiguar*. Natal: Argos, 2001.
- HAMILTON, Russel. *Literatura africana. Literatura necessária. I – Angola*. Lisboa, Edições 70, 1975.

- HOLANDA, Sérgio Buarque. *Raízes da Brasil*. 11a. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1977.
- JACINTO, Antonio. *Poemas*. Luanda: Edições Maianga, 2004.
- LARANJEIRA, Pires. *Literaturas africanas de expressão portuguesa*. Lisboa: Universidade Aberta, 1995.
- LEITE, Ana Mafalda. *Oralidades & Escritas nas literaturas africanas*. Lisboa: Edições Colibri, 1998.
- LISPECTOR, Clarice. *A mulher que matou os peixes*. 6ª. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1983.
- LOPES, Tele Ancona Porto. “Canto de muro”. In: SILVA, Marcos. *Dicionário crítico Câmara Cascudo*. São Paulo: Perspectiva, 2003, p. 23-27.
- LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance*. São Paulo: Duas Cidades / Editora 34, 2000.
- KAYSER, Wolfgang. *Análise e interpretação da obra literária*. 5ª. ed. Vol. I e Vol. II. Coimbra: Coleção Stvdivm, 1970.
- KRISTEVA, Julia. *Introdução à Semanálise*. 2a. ed. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- MACEDO, Tânia. *Angola e Brasil estudos comparados*. São Paulo: Arte e Ciência, 2002.
- MATA, Inocência. *Literatura angolana: silêncios e falas de uma voz inquieta*. Lisboa: Mar Alem, 2001.
- MARGARIDO, Alfredo, *Estudos sobre literaturas das nações africanas de língua portuguesa*. Lisboa: A regra do jogo, 1980.
- MARTINS, Wilson. “Orelha”. In: CASCUDO, Luís da Câmara. *Canto de muro. Romance de costumes*. 2ª. ed. Rio de Janeiro: José Olympio / Brasília INL, 1977.
- MEMI, Albert. *Retrato do colonizado precedido pelo retrato do colonizador*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1989.
- MERCIER, Paul. *História da Antropologia*. São Paulo, Editora Moraes, [19--].
- MEYER, Marlise. “Meleagro”. In: SILVA, Marcos. *Dicionário crítico Câmara Cascudo*. São Paulo: Perspectiva, 2003, p. 176-180.
- MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. São Paulo: Cultrix, 1985.
- MOTTA, Roberto. “Meleagro”. In: SILVA, Marcos. *Dicionário crítico Câmara Cascudo*. São Paulo: Perspectiva, 2003, p. 180-185.

- MORAIS, Antonio. *Grande Dicionário da Língua Portuguesa*. 10ª. ed. Lisboa: Editorial Confluência, 1954.
- MOURÃO, Fernando A. Albuquerque. *A sociedade angolana através da literatura*. São Paulo: Ática, 1978.
- _____. “O problema da autonomia e da denominação da literatura angolana”. In: CHAVES, Rita; MACEDO, Tânia; VECCHIA, Rejane (orgs.) *A kinda e a misanga: encontros brasileiros com a literatura angolana*. São Paulo: Cultura Acadêmica / Luanda: Nizla, 2007, p. 41-53.
- NITRINI, Sandra. *Literatura Comparada. História, teoria e crítica*. São Paulo: Edusp, 1997.
- NOA, Francisco. “Literatura colonial em Moçambique: o paradigma submerso”. In *Via Atlântica*, DLCV / FFLCH / USP / São Paulo, 1999, no. 3, p.58-68.
- ORTIZ, Renato. *Cultura popular: românticos e folcloristas*. São Paulo: Editora Olho d’Água, 1992.
- PADILHA, Laura Cavalcante. *Entre voz e letra: o lugar da ancestralidade na ficção angolana do século XX*. Niterói, EDUFF, 1995.
- _____. *Novos pactos, outras ficções: ensaios sobre literaturas afro-luso-brasileiras*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2002.
- PEIRANO, Mariza. *A favor da etnografia*. Rio de Janeiro, Relume-Dumará, 1995
- PEIXOTO, Fernanda Arêas. *Diálogos brasileiros: uma análise da obra de Roger Bastide*. São Paulo: Edusp, 2000.
- PEREIRA, Lauro Ávila. “O Tempo e Eu – Memórias”. In: SILVA, Marcos. *Dicionário crítico Câmara Cascudo*. São Paulo: Perspectiva, 2003, p. 277-280.
- PIMENTEL, Thaís Veloso Cougo. “Made in Africa”. In: SILVA, Marcos. *Dicionário crítico Câmara Cascudo*. São Paulo: Perspectiva, 2003, p. 169-171.
- ROSENFELD, Anatol. “Literatura e Personagem”. In: CANDIDO, Antonio (et al.). *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 2007, p. 9-49.
- SALGADO, Maria Tereza; SEPÚLVEDA, Maria do Carmo (orgs). *Letras em Laços: África Brasil*. Rio de Janeiro: Editora Atlântica, 2000.
- SANTILLI, Maria Aparecida. *Africanidade*. São Paulo: Ática, 1985.

_____. *Paralelas e tangentes entre literaturas de língua portuguesa*. São Paulo: Arte e ciência, 2003.

SILVA, Alberto da Costa. *Um rio chamado Atlântico: a África no Brasil e o Brasil na África*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira/UFRJ, 2003.

SILVA, Marcos. *Dicionário crítico Câmara Cascudo*. São Paulo: Perspectiva, 2003.

_____. “Câmara Cascudo e a Erudição popular”. *Projeto História trabalhos da memória*, Revista do programa de Estudos pós-graduados em História / PUC-SP / São Paulo, n.17, 1998, p. 317-334.

_____. *Câmara Cascudo, Dona Nazaré de Souza e Cia. (Guerras do Alecrim)*. São Paulo: Terceira Margem/ Natal: EDUFRN, 2007

SILVA, Vagner Gonçalves. *O antropólogo e sua magia*. São Paulo: Edusp, 2006.

_____. “Entre a poesia e o raio x. Uma introdução à tendência pós-moderna na antropologia”. In GUINSBURG, J.; BARBOSA, Ana Mãe (orgs). *Pós-modernismo*. São Paulo: Perspectiva, 2005, pp. 145-158.

_____. “Religiões afro-brasileiras. Construção e legitimação de um campo do saber acadêmico (1900-1960)”. In Revista USP, setembro / outubro / novembro 2002, n. 55, p. 83-111.

SOARES, Francisco. *Notícia da literatura angolana*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2001.

SOROMENHO, Fernando Monteiro Castro. *Terra morta*. Luanda, União dos Escritores Angolanos, 1985.

SOUSA, Ilza Matias. *Câmara Cascudo: viajante da escrita e do pensamento nômade*. Natal: Editora da UFRN, 2006.

THOMAZ, Omar Ribeiro. *Ecos do Atlântico Sul: representações sobre o terceiro império português*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ / Fapesp, 2002.

VILHENA, Luís Rodolfo. *Projeto e missão: o movimento folclórico brasileiro (1947-1964)*. Rio de Janeiro: Funarte / Fundação Getúlio Vargas, 1997.

