

Casas com rio atrás: Jorge Amado em África*

Houses with river behind: Jorge Amado in Africa

FABIANA CARELLI**

Resumo: Citado como modelo por escritores da África de língua portuguesa, diz Tania Macêdo que “[a]o afirmar a singularidade brasileira e ao denunciar as desigualdades locais [...], Jorge Amado agiu como um catalizador para os escritores africanos [...]” (Macêdo, 2008: 145). Este artigo busca apontar possíveis motivos estéticos, temáticos e políticos para essa reverência ao escritor baiano em África, demonstrando reverberações de seu estilo no romance *A vida verdadeira de Domingos Xavier* (1961), de Luandino Vieira, e em sua adaptação fílmica *Sambizanga* (1972), de Sarah Maldoror.

Palavras-chave: Jorge Amado, *A vida verdadeira de Domingos Xavier*, Luandino Vieira, *Sambizanga*, Sarah Maldoror.

Abstract: Cited as a model by Lusophone African writers, Jorge Amado, according to Tania Macêdo, “has acted as a catalyst for African writers” “by affirming Brazilian uniqueness and reporting local inequalities” (Macêdo, 2008: 145, versão minha para o inglês). Following this idea, this article aims to indicate possible aesthetic, thematic and political reasons for this reverence to the Bahian writer in Africa, showing some reverberations of his style in Luandino Vieira’s novel *The real life of Domingos Xavier* (1961) and its film adaptation *Sambizanga* (1972), by Sarah Maldoror.

Keywords: Jorge Amado, *The real life of Domingos Xavier*, Luandino Vieira, *Sambizanga*, Sarah Maldoror.

* Este artigo incorpora, de forma acrescida e modificada, trechos de minha dissertação de mestrado e de minha tese de doutoramento, ambas não publicadas e mencionadas nas Referências.

** Docente-pesquisadora do Programa de Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa da Universidade de São Paulo. Diretora do Centro de Estudos das Literaturas e Culturas de Língua Portuguesa (CELP-USP), biênio 2015-2017.

“O Brasil – tão cheio de África, tão cheio da nossa língua e da nossa religiosidade – nos entregava essa margem que nos faltava para sermos rio.”

(Mia Couto)

A margem

Desde o ano de 2008, a obra de Jorge Amado no Brasil ganhou nova casa editorial, e seus livros, edições bem cuidadas, ensaios inéditos, novo projeto gráfico. Um dos escritores mais populares do país, traduzido em quarenta e nove idiomas e publicado em mais de cinquenta países, Amado ficou mundialmente conhecido por obras como *Gabriela, cravo e canela* (1958), *Dona Flor e seus dois maridos* (1966), *Tereza Batista cansada de guerra* (1972) e *Tieta do agreste* (1977) (Fundação Casa de Jorge Amado, 2015)¹, narrativas de caráter regional, misturas de crônica de costumes e erotismo, com certa lassidão formal e traços de oralidade. Na definição de Alfredo Bosi, “tudo”, no mais conhecido Jorge Amado, “se dissolve[ria] no pitoresco, no ‘saboroso’, no apimentado do regional” (Bosi, 1985: 459). E a obra de Jorge Amado, durante muito tempo, forjou a imagem estereotípica do Brasil visto e aceito no exterior: o “país do carnaval”, das mulatas, da sensualidade, do candomblé – de uma Bahia, enfim. Pelos poderes de Jorge, uma certa construção imaginária da Bahia de Todos os Santos generalizou-se, aos olhos dos outros (e, em certa medida, de nós mesmos) num “caráter nacional brasileiro”:

“Por ter sua obra traduzida em mais de 49 idiomas, em mais de 50 países, com tiragens que ultrapassam milhões de exemplares, Jorge Amado tem sido considerado como uma ‘griffe’, uma marca brasileira que ultrapassa, em muito, o domínio da literatura, sendo o seu nome transformado num espelho do Brasil

¹ Dados da Fundação Casa de Jorge Amado, disponíveis em www.jorgeamado.org.br. Acesso em 21/10/2015.

e principalmente da Bahia, terra/musa, por ele considerada como ‘uma nação, romântica, sensual e mágica [...]’. [C]enário e tema de praticamente toda a minha obra de ficção, é território e nação onde a realidade cotidiana é terrível, de miséria, fome e opressão [e] coexiste com uma realidade mágica, de invenção, de encantos e adivinhas’ (Amado 1980, p.50).” (Sá, 2014: 144)

A esse respeito, também ressalta Eduardo de Assis Duarte:

“Desde 1933 – quando *Cacau* esgotou em quarenta dias uma edição de dois mil exemplares –, não parou de crescer a intensa empatia que liga o texto amadiano a um público cada vez mais amplo. Consumidos aos milhares e, mesmo, milhões de exemplares, seus romances alcançam grandes tiragens onde quer que sejam lançados. Traduzidos em dezenas de idiomas, compõem a única obra da literatura brasileira com ampla penetração internacional, tendo chegado igualmente a milhões de leitores nas Américas, na Europa e na antiga União Soviética.” (Duarte, 1996: 17)

Mas a obra de Jorge Amado não foi só regionalismo apimentado e sensualidade baiana. Alfredo Bosi identifica, na pródiga carreira literária do escritor, outras fases anteriores e, para ele, diversas entre si: a do “romance proletário”, a dos “depoimentos líricos”, a dos “escritos de pregação partidária”, a dos “afrescos da região do cacau” (Bosi, 1985: 459)². E outros críticos estudaram, a partir da década de 1990 principalmente, a chamada “fase política” de Amado (Almeida, 1979; Duarte, 1996), que começaria, a largos traços, em alguns de

² Até onde foram minhas pesquisas, o primeiro a dividir em fases a obra de Jorge Amado foi Eduardo Portella, no artigo “A fábula em cinco tempos”, publicado no volume *Jorge Amado: trinta anos de literatura* (Portella, in Martins, 1961). Para ele, os tempos da obra amadiana seriam os seguintes: “tempo da elaboração motivadora”, de *O país do carnaval* a *Suor*; “romances de motivação baiana” (*Jubiabá*, *Mar morto* e *Capitães da areia*); “tempo da motivação telúrica” (*Terras do sem-fim*, *São Jorge dos Ilhéus* e *Seara vermelha*); “tempo da motivação política” (de *ABC de Castro Alves* a *Os subterrâneos da liberdade*); e “tempo da motivação pluridimensional”, que incluiria *Gabriela, cravo e canela* e *Os velhos marinheiros*. Tal divisão foi feita segundo critérios basicamente temáticos, sem levar propriamente em conta aspectos formais dos romances. Alfredo Wagner Berno de Almeida corrobora a teoria das fases em 1979, dividindo ainda mais a obra de Amado em fase “de estreia”, “romance proletário”, “romance proletário redefinido”, “romance poético” ou “romances da Bahia”, “obra-prima” (*Terras do sem-fim*), “romance de tese” (*São Jorge dos Ilhéus*), “realismo socialista” e “romance picaresco” (a partir de *Gabriela*) (Almeida, 1979).

seus primeiros romances (como *Cacau*, de 1933, e *Suor*, do ano seguinte) e atingiria seu auge nos anos 40 e início dos anos 50, culminando com a trilogia *Os subterrâneos da liberdade* (concluída em 1952, mas publicada apenas dois anos mais tarde).

Em depoimento de 1985 à tradutora Alice Raillard, Jorge Amado reconheceu o caráter marcadamente político e ideológico de *Os subterrâneos da liberdade*. Sobre essa obra, afirma ele que

“*Os Subterrâneos da Liberdade* carregam a marca de uma visão de mundo stalinista que foi a minha, e na qual muitas das coisas são em preto e branco: as mulheres do campo são tocadas de uma pureza imaculada, são Marias-concebidas-sem-pecado, e as outras são todas putas medonhas, não é mesmo?” (Raillard, [1991]: 143)

O estilo afamadamente “sensual” do baiano Jorge praticamente inexistente nos romances dessa trilogia. Num levantamento dos personagens, a vilã Marieta, por exemplo, caracterizada como renomada *socialite* dos anos 1930, recebe uma censura de cunho moralista do narrador:

“O amor para ela [...] não possui a mesma complexidade de sentimentos, não quer dizer a vida matrimonial, a esposa devotada ao marido, a luta para criar o bem-estar dos filhos [...]. Amor para ela significa a posse no leito, a paixão da carne delirante, os encontros clandestinos nas *garçonnières*, as festas com champanha, é um amor limitado, mas por isso mesmo de violência brutal. Nada mais que isso lhe diz a palavra amor.” (Amado, 1987: 323-4)

Segundo Eduardo de Assis Duarte, *Os subterrâneos da liberdade* estão imbuídos de uma “tarefa educadora”, inclusive no terreno moral. Para ele, na trilogia,

“Amado opõe a decantada *moral comunista* – ‘pura’, ‘igualitária’ e ‘companheira’ – ao vale-tudo inescrupuloso da classe que, segundo o texto, estava com os dias contados. A relação amorosa entre os comunistas é representada de modo romântico e, mesmo, pudico, seguindo a tradição revolucionária pela qual as tarefas políticas vinham em primeiro lugar e, depois, a vida pessoal” (Duarte, 1996: 243),

aspecto que muito distingue essa obra e outras, semelhantes tematicamente a ela (como *Seara vermelha*, por exemplo, de 1946), da libertinagem risonha de *Gabriela* (“[Nacib] entrou de mansinho e a viu dormida numa cadeira. [...] Um rasgão na saia mostrava um pedaço de coxa cor de canela, os seios subiam e desciam levemente ao ritmo do sono, o rosto sorridente” (Amado, 2008b: 144)) ou violenta (inclusive do ponto de vista lexical), de *Tereza Batista* (“Curso completo de medo e respeito, Teresa por fim obediente. Chupa, ela chupou. Depressa, de quatro e de costas. Depressa se pôs” (Amado, 1972: 119)). Em *Os subterrâneos da liberdade*, as referências à vida íntima das personagens são veladas, e a linguagem, bem-educada, evita palavrões e expressões chulas.

Na época de sua publicação, a trilogia dividiu opiniões. Escritores e jornalistas sintonizados com a política literária do Partido Comunista, e mesmo membros do PCB, como Dalcídio Jurandir, apreciaram a obra como “um sopro de ar puro no meio de tanto romance que só retrata a degradação, que só avilta, só procura caluniar a vida, desfigurando-a através de um naturalismo estúpido ou de um virtuosismo literário vazio e inumano” (Jurandir, apud Almeida, 1979: 221).

Importante destacar que o PCB, à época, sedimentava os esforços de uma reestruturação empreendida justamente após os eventos que levaram ao seu desmantelamento durante a ditadura Vargas, tema da trilogia de Amado. De acordo com Paulo Mercadante, o trabalho de rearticulação do PCB se iniciou em 1942, quando “Diógenes de Arruda Câmara [veio] da Bahia e contact[ou] militantes dispersos” para uma “safra nova” (Mercadante, 1994: 121). Em 1947, o Partido experimentou um segundo grande revés, com o cancelamento de seu registro, conquistado em 1945³. Mesmo assim, continuou ativo na clandestinidade. Nas décadas de 1940 e 50, segundo Mercadante, o “Partidão” tornou-se praticamente uma “seita religiosa”, aconselhando jovens de base a se casarem com operárias, encorajando a mudança de escritores para conjuntos populares, para que pudessem escrever romances socialistas, e praticando ferrenha intolerância em relação a divergências políticas entre seus membros e o Secretariado, sob pena de punição ou expulsão aos acusados dessa prática (Mercadante, 1994: 147-53).

Destaque-se também que é desta fase a publicação em português, pela re-

³ In [http://cpdoc.fgv.br/sites/default/files/verbetes/primeira-republica/Partido%20Comunista%20Brasileiro%20\(PCB\)%20-%20Primeira%20Rep%C3%ABlica.pdf](http://cpdoc.fgv.br/sites/default/files/verbetes/primeira-republica/Partido%20Comunista%20Brasileiro%20(PCB)%20-%20Primeira%20Rep%C3%ABlica.pdf). Acesso em 26/10/2015.

vista *Problemas*, ligada ao Partido, do artigo de Andrei Zhdanov “As tarefas da literatura na sociedade soviética”. Zhdanov, homem de confiança de Stálin, exerceu, de 1944 a 1948, o cargo de chefe do Departamento de Propaganda do Comitê Central do Partido Comunista Soviético⁴ (também citado, entre outros, em Moraes, 1992; Ramos, 1992). No artigo, Zhdanov critica, a partir da literatura russa e soviética, a arte pela arte, o apoliticismo em literatura, a corrupção ideológica e moral e a busca da beleza vazia da forma (Zhdanov, 1949: 92), afirmando que o escritor “deve marchar na vanguarda do povo, mostrando-lhe o caminho de seu desenvolvimento” e que, “[i]nspirando-se nos métodos do realismo socialista, [...] deve educar o povo e armá-lo ideologicamente” (Zhdanov, 1949: 105).

Tais opiniões reverberam no volume comemorativo organizado por José de Barros Martins e publicado em 1961. Nele, Nelson Werneck Sodré vincula a literatura de Jorge Amado ao romance revolucionário norte-americano e à influência de John dos Passos (Sodré, in Martins, 1961), enquanto Ilya Ehrenburg coloca o autor baiano como entre os que fazem “grande literatura a serviço do povo e do ser humano” (Ehrenburg, in Martins, 1961), e Nikolai Gabinski louva *Os subterrâneos da liberdade* como “grande vitória da literatura progressista no mundo” (Gabinski, in Martins, 1961: 239), os dois últimos em artigos originalmente publicados no *Pravda*, de Moscou.

Do outro lado, estavam os escritores que criticavam a literatura de Jorge Amado como exemplo de “propaganda partidária” ou “literatura a serviço da política” (Almeida, 1979: 220). Em artigo bem anterior sobre *Suor*, por exemplo, publicado originalmente na “Folha de Minas”, em 1935, e recolhido posteriormente em *Linhas tortas* (1961) e no volume citado de José Martins, Graciliano Ramos admiraria a capacidade de Jorge Amado para retratar aspectos marginais da realidade, fazendo uso de uma linguagem distante da “convenção e da metáfora” para retratar “vagabundos, ladrões, meretrizes, operários, crianças viciadas, agitadores” (Ramos, 1975: 93), mas já implicava com a incorporação de fórmulas e categorias ligadas à coletivização da narração e dos personagens na literatura do escritor baiano:

⁴ V. <http://www.encyclopedia.com/doc/1G2-3404101522.html>. Acesso em 26/10/2015.

“O Sr. Jorge Amado imbirra com os heróis. Acha, por isso, que, em *Suor* o personagem principal é o prédio. História. Não é muito difícil emprestar qualidades humanas a um gato, uma cobra, a um rato. Já houve quem humanizasse até formigas. Com um imóvel a coisa é diferente. Dizer que ‘ele vive da vida dos que nele habitam’ é jogo de palavras.” (Ramos, 1975: 95)

Vinte anos depois do ápice político de Amado, nos anos 1950, porém, os polos se inverteram. O romancista tornou-se *best-seller* dentro e fora do Brasil, e a crítica de esquerda, que antes predominantemente o louvava pela visada ideológica de seus livros, passou a considerá-lo um escritor simplório, vendido, comandado pelo gosto do mercado. No Brasil, tal concepção afastou-o por décadas dos estudos acadêmicos, como resume Paulo Bezerra, em “Prefácio” ao livro de Eduardo de Assis Duarte:

“Entre os absurdos que a universidade brasileira comete, há um que certamente chega ao paroxismo: a ausência de estudos sistemáticos e abrangentes sobre a obra de Jorge Amado, o nosso escritor mais lido dentro e fora do país. Essa lacuna, injustificável sob qualquer motivo, deve-se a vários fatores, um dos quais ligado ao falacioso argumento de que a obra do romancista baiano seria de baixa qualidade estética, o que a tornaria desmerecida de integrar o Olimpo das obras pesquisáveis. Daí a ausência ou o número ridiculamente irrisório de teses sobre Jorge Amado nas nossas universidades.” (Bezerra, in Duarte, 1996: 11)

Tal concepção acadêmica sobre a obra do escritor talvez tenha sido fortemente impactada pela contundente e peremptória opinião contra seus livros então mais recentes por parte de Walnice Nogueira Galvão. Em ensaio de 1973, Galvão assim define, citando *Teresa Batista*, o estilo literário de Jorge Amado: “[...] que não se perca tempo com escritos que ‘não levantam o pau nem fazem a gente rir’. Tal é o ideário estético de Jorge Amado e *Tereza Batista Cansada de Guerra* está aí para confirmá-lo” (Galvão, 1976: 22). Ela explica, de acordo com sua visão à época:

“Se o escritor é comandado pelo gosto do mercado, sua obra não pode ir contra o gosto do mercado, nem como forma nem como ideias. Não pode ser nova, já nasce velha [...].

A ficção comandada pelo gosto do mercado mais amplo está proibida de inovar, pois a inovação cria dificuldades de leitura e por isso se destina a um público minúsculo de iniciados. [...] A ficção ao gosto do mercado tem que patinhar no velho discurso realista tão característico dos *best-sellers*, onde a narrativa flui sem anzóis que enredem a atenção do leitor no próprio discurso, ou na matéria narrada que não pode ser perigosa. Que não se problematizem nem os temas nem a escritura, ao contrário do que faz a melhor literatura hoje em toda parte. Dicção fluente e enredo com armadilha de suspense, essa a fórmula do sucesso.” (Galvão, 1976: 13-4)

No esteio dessas opiniões, até os anos 1990, Jorge Amado permaneceu um sucesso de vendas, nas livrarias, na teledramaturgia, nos cinemas, mas distante das universidades, o que se deveu, sobretudo no contexto da ditadura militar brasileira (1964-1985) e da militância da intelectualidade de esquerda – declaradamente contrária ao que se costumava chamar, à época, de “indústria cultural” e de “mercantilização da cultura” (Pellegrini, 2014) –, à suposta virada ideológica do autor: de escritor de esquerda a escritor de mercado; de revolucionário a conservador; o primeiro e o último Jorge Amado, antes e depois da morte de Stálin.

Em seu trabalho de 1996, porém, Eduardo de Assis Duarte apontaria inconsistências na concepção de uma teoria das fases para a carreira literária de Jorge Amado, evidenciando traços de continuidade temática e formal no projeto estético do escritor. Para Duarte, a coerência desse projeto residiria na meta primordial do romancista de “escrever para o povo”, que o levaria a escolhas como a adoção de uma linguagem marcada pela oralidade, a absorção de esquemas narrativos de aventura e heroísmo, o acento emotivo de cunho melodramático nos enredos (Duarte, 1996: 34), defendendo, com sua abordagem crítica, que Jorge Amado estaria, na altura, “a merecer análises mais detidas e situadas para além do elogio da circunstância ou do mero rebaixamento” (Duarte, 1996: 17).

Ainda assim, ao proceder à escolha do *corpus* de sua análise, Duarte afirma textualmente que seu estudo “tem como objeto a primeira fase do escritor – que vai de *O país do carnaval* (1931) a *Subterrâneos da liberdade* (1954) – formada por livros mais diretamente vinculados ao debate político-ideológico dos anos 30 e 40” (Duarte, 1996: 17, itálicos meus), e que “[o]s romances desta fase exemplificam o embricamento cada vez maior entre projeto literário e projeto político” (Duarte, 1996: p. 18, itálicos meus). Tais afirmações parecem ainda cor-

roborar a teoria das fases que o autor se ocupa posteriormente de tentar desmistificar, embora atenuando as classificações de cunho temático anteriormente feitas pela crítica, que pulverizaram a obra de Jorge Amado em várias etapas.

Em minha dissertação de mestrado, após vários anos de pesquisa, procurei, ao contrário, defender que, sob o ponto de vista estrutural, propriamente narrativo, tanto as obras do chamado momento político de Jorge Amado quanto as da conhecida fase *best-seller* fundamentam-se sobre princípios análogos de criação literária (Carelli, 1997). O apego ao português distante da norma culta, herança, em Jorge Amado, do primeiro Modernismo brasileiro, muitas vezes mimetiza o que supostamente seria o falar dos homens e mulheres de classes sociais menos favorecidas. Tal recurso está presente na obra de Amado desde *Cacau* (1933), especialmente na construção dos diálogos:

“Antônio Barriguinha, o tropeiro, pegou do último saco:

— Esse ano o home colhe oitenta mil...

— Cacau como diabo!

— Dinheiro pra burro...

Desamarraram os burros e Barriguinha tangeu-os:

— Vambora, tropa desgraçada...” (Amado, 2010: 11-2)

Nesse tipo de construção, nesta e nas obras seguintes, fica evidente a diferença de registro linguístico entre narrador e personagens – o que acaba explicitando, pela via da linguagem, a diferença de classe social entre eles, muito embora se evidencie textualmente, pela construção dos personagens e sua caracterização como vilões ou heróis, a simpatia dos narradores amadianos pelos assim chamados “homens do povo”.

Observe-se, nesse sentido, o seguinte trecho de *Gabriela, cravo e canela*, publicado vinte e cinco anos depois:

“A paisagem mudara, a inóspita caatinga cedera lugar a terras férteis, verdes pastos, densos bosques a atravessar, rios e regatos, a chuva caindo farta. Haviam pernoitado nas vizinhanças de um alambique, plantações de cana balançando ao vento. [...]

- Tudo que é retirante acampa perto do porto, pros lados da estrada de ferro, no fim da feira.

- Num vai procurar trabalho? – perguntou o negro Fagundes.” (Amado, 2008b: 93)

Inversões (“verdes pastos”, “densos bosques”), escolha vocabular (“tangeu”; “inóspita caatinga”, “regatos”), construções gramaticais, como o uso do pretérito mais-que-perfeito e da ênclise (“tangeu-os”; “mudara”, “cedera”) e frases longas marcam a dicção erudita do narrador, enquanto o coloquialismo e o apego à língua falada (“home”, “pra burro”, “vambora”; “tudo que é retirante”, “pros lados da estrada”, “num vai procurar”) a distinguem da fala dos personagens, auxiliando na tarefa de elaborá-los com base em figuras consideradas populares.

A estrutura narrativa folhetinesca de Jorge Amado é outro aspecto que se consolida a partir dos anos 30 e alcança as obras dos anos 1970, verificando-se também em seus romances mais engajados. *Capitães da areia*, de 1937, por exemplo, começa com uma narração fragmentária, sob vários pontos de vista, a partir de uma suposta notícia publicada em jornal a respeito de um assalto à casa do Comendador José Ferreira, seguida de Cartas à Redação sobre o fato, o que cria uma expectativa a respeito dos acontecimentos e imita o feitio de uma publicação na imprensa (Amado, 2008a). Em *Seara Vermelha* (1946), de modo muito semelhante a *Os subterrâneos da liberdade* (1954), os finais de capítulos suspendem a ação relacionada a um dos núcleos da narrativa para retomá-la apenas alguns capítulos depois, à maneira dos folhetins:

“Só [Zefa, Jucundina e Gregório] não ouviam o som convidativo da harmônica que chegavam do atalho e enchiam a noite da fazenda. Porque até os grilos silenciavam para escutar a música daquela polca. Era Bastião quem tocava e nenhum tocador como ele, ai nenhum!

7

Ai! Nenhum tocador como ele em todas aquelas terras, nas fazendas que se sucediam por léguas e léguas no sertão do Nordeste! De dentro do quarto onde trocava de roupa, Felícia disse para Artur que, na mesa, esperava o jantar [...]” (Amado, 2009: 34)

A mescla de gêneros (poesia, texto jornalístico, folhetim etc.) nos textos de Jorge Amado também é marca modernista em sua obra. Tais traços de estilo foram-se consolidando ao longo de sua carreira e parecem confirmar aquilo que o próprio autor declarou a Alice Raillard. A partir das denúncias contra o sta-

linismo, levadas a cabo pela reunião do Comitê Central do Partido Comunista Brasileiro em 1956, da qual participou, e que foi “dramática”, segundo ele (Raillard, [1991]: 264), e da publicação de *Gabriela*, em 1958, Amado recebeu críticas amargas do Partido, que não aceitava as mudanças temáticas que ele empreendera em seus livros. Além disso, a crítica de esquerda foi quem construiu, segundo o próprio Amado, uma teoria segundo a qual sua obra se dividia em duas partes, uma anterior a *Gabriela*, e outra, posterior:

“Diziam que a obra se tornara folclórica, que era a negação da obra passada, não sei mais o quê, como se os elementos da vida, do folclore, não estivessem presentes em livros como *Jubiabá*, *Mar morto*, a presença de Iemanjá, do candomblé etc., ou em *Capitães da areia*... Tudo isso é uma tolice incomensurável. [...] Não, minha obra é uma unidade, do primeiro ao último momento. Só se pode dizer que existe, no início, uma profusão do discurso político, correspondendo ao que eu era então.” (Raillard, [1991]: 266-7)

A adoção de princípios linguísticos do Modernismo de 1920, das doutrinas estéticas de esquerda e, posteriormente, do realismo socialista em suas obras literárias levou, na carreira de Jorge Amado, a um trabalho (às vezes mais, às vezes menos bem-sucedido) de simplificação da forma, no sentido da desconstrução de rebuscamentos e preciosismos linguísticos e narrativos, a fim de estender a compreensão do texto a mais amplas camadas de público, e não apenas mantê-lo restrito à apreciação das elites culturais, o que provocou inclusive um intenso processo de identificação social do público em geral com as personagens e com o texto amadianos. Paradoxalmente, alguns princípios linguísticos e estruturais da literatura *best-seller* seguem linha semelhante. As leis do mercado pedem um discurso de estrutura e linguagem mais diretas, para que possa ser compreendido mais imediatamente pelo público e conquistar, assim, um número maior de leitores nas camadas sociais alfabetizadas.

Enquanto escritor engajado, Jorge Amado, com sua “imaginação viva” (Ramos, 1953: 132), procurou convencer os leitores de suas concepções políticas por meio das narrativas que criava. Decepcionado com o Partido Comunista, continuou a vender suas histórias, construídas praticamente do mesmo modo, com novos temas e novas morais.

O rio

A obra de Jorge Amado chegou à África colonizada por Portugal por volta da década de 1950. Em princípio, como lembra o poeta moçambicano José Craveirinha, seus livros circulavam clandestinamente, já que, nos territórios colonizados, eram proibidas publicações do Brasil como ex-colônia portuguesa, ainda mais as de teor político:

“Havia a polícia política, a PIDE, que uma vez fez uma invasão aqui à casa. Puseram-se a revistar tudo, levando o que queriam levar. [...] Levaram uma mala, carregaram os livros, meus livros. Depois de eles irem embora, minha mulher disse: ‘Onde é que estava o Jorge Amado? Viste o Jorge Amado que eles queriam?’” (Craveirinha, apud Chaves, 2005: 226)

Um dos primeiros estudiosos da literatura angolana, Carlos Ervedosa, já apontava, em 1978, a importância do autor baiano para a literatura da Angola então recém-independente:

“[Os integrantes do Movimento dos Novos Intelectuais de Angola, consolidado em 1948] sabiam muito bem o que fora o movimento modernista brasileiro de 1922. Até eles havia chegado, nítido, o ‘grito do Ipiranga’ das artes e letras brasileiras, e a lição dos seus escritores mais representativos, em especial de Jorge de Lima, Ribeiro Couto, Manuel Bandeira, Lins do Rego e Jorge Amado, foi bem assimilada.” (Ervedosa, apud Macêdo, 2008: 139)

Como explica Tania Celestino de Macêdo,

“Para os jovens do Movimento que iria definir os rumos da literatura angolana, a leitura de autores do modernismo brasileiro abriu caminhos, apresentando propostas estéticas e questões que eles próprios se colocavam. Opondo-se vivamente à padronização e aos modelos ditados pela ordem colonial, a valorização de elementos angolanos apontava para uma possibilidade de trazer à cena literária – e não só – grande parte da sociedade angolana, segregada pelo colonialismo.” (Macêdo, 2008: 139)

Também Russell G. Hamilton, na obra pioneira *Literatura africana, literatura necessária*, de 1984 (originalmente publicada como *Voices of an Empire: a history of afro-portuguese literature*, em 1975, portanto contemporaneamente às independências dos países africanos de língua oficial portuguesa), refere-se ao impacto de Jorge Amado sobre Luandino Vieira, de Angola (Hamilton, 1975: 136), e sobre alguns autores caboverdianos, em especial Teixeira de Sousa e a geração da revista *Claridade* (Hamilton, [1981]: 122/204).

Jorge Amado foi citado pelo caboverdiano Baltasar Lopes (apud Macêdo, 2008: 148) e louvado em verso pelo angolano Mário António (apud Couto, 2011: 64) e pela moçambicana Noémia de Sousa, no “Poema de João” (1949) (apud Couto, 2011: 66) e no texto abaixo:

O cais...
 O cais é um cais como muitos cais do mundo...
 As estrelas também são iguais
 às que se acendem nas noites baianas
 de mistério e macumba...
 (Que importa, afinal, que as gentes sejam moçambicanas
 ou brasileiras, brancas ou negras?)
 Jorge Amado, vem!
 Aqui, nesta povoação africana
 o povo é o mesmo também
 é irmão do povo marinho da Baía,
 companheiro Jorge Amado,
 amigo do povo, da justiça e da liberdade! (apud Macêdo, 2008: 124-5)

Mas quais seriam os motivos de tamanha identificação com o escritor?

Num evento de homenagem a Jorge Amado em 2008, ocorrido em São Paulo, Mia Couto pronunciou uma intervenção, posteriormente publicada com o título de “Sonhar em casa”. Nela, o escritor moçambicano ressalta que a importância do romancista baiano para as culturas africanas de língua oficial portuguesa passaria, em sua opinião, por vários aspectos: político, ideológico, social, linguístico, literário.

Politicamente, Couto lembra, como seu conterrâneo Craveirinha, que, em Moçambique ainda sob o domínio da ditadura colonial portuguesa, ler Jorge Amado

tinha um “épico sabor da afronta e da clandestinidade”, já que suas obras “eram objecto de interdição” por parte do governo português, “[l]ivrarias foram fechadas e editores foram perseguidos por divulgarem essas obras” (Couto, 2011: 65). Haveria, segundo o prosador moçambicano, uma certa “familiaridade existencial” entre moçambicanos e brasileiros, motivada principalmente pela situação política das colônias e pelas escolhas temáticas da obra amadiana:

“As suas personagens [de Jorge] eram vizinhas não de um lugar, mas da nossa própria vida. Gente pobre, gente com os nossos nomes, gente com as nossas raças passeavam pelas páginas do autor brasileiro. Ali estavam os nossos malandros, ali estavam os terreiros onde falamos com os deuses, ali estava o cheiro da nossa comida, ali estava a sensualidade e o perfume das nossas mulheres”. (Couto, 2011: 64)

Nesse sentido, para Mia Couto, os romances de Jorge Amado atuaram ideologicamente na construção de modelos de identificação cultural entre nações colonizadas pela mesma metrópole e para a elaboração de um imaginário nacional em Moçambique, inspirando-se na “escancarada brasilidade” trazida pelo romance amadiano: “Jorge Amado fez pela projecção da nação brasileira mais do que todas as instituições governamentais juntas” (Couto, 2011: 61-2).

Literariamente, a potência de Jorge Amado residiria, para Couto, na força fabulatória do romancista, como “um exímio contador de histórias e um notável criador de personagens”, atuando com “sua artificiosa naturalidade e sua elaborada espontaneidade” (Couto, 2011: 63), encontrando “uma linguagem dentro da língua comum e empreende[ndo] uma descolonização de temas e estilos” (Couto, in Amado, 2008d).

Diante dessas considerações, Couto conclui, metaforicamente:

“Descobríamos[, por meio de Amado], essa nação [brasileira] num momento histórico em que nos faltava ser nação. O Brasil - tão cheio de África, tão cheio da nossa língua e da nossa religiosidade - nos entregava essa margem que nos faltava para sermos rio.” (Couto, 2011: 65)

A questão da linguagem foi legado importantíssimo, ao considerarmos os anseios culturais que envolveram a consolidação dos sistemas literários indepen-

dentes nos países africanos colonizados por Portugal. Em nações constituídas a partir de realidades plurilíngues e pluriculturais, bem como sobre a transformação do português imposto pela colonização pela mescla de registros e de línguas, a adoção literária do português falado, modelo herdado, mesmo em Jorge Amado, do Modernismo brasileiro de 1922, significava uma descolonização cultural numa época ainda colonial. Como lembra Tania Macêdo a respeito de Viriato da Cruz, “o rompimento com os modelos [linguísticos] metropolitanos” se deu pela “procura de formas da oralidade popular, ou melhor dizendo, [pel] a integração da voz do povo iletrado na *letra* dos textos produzidos” (Macêdo, 2008: 139-40), pela elaboração literária de uma “tensão entre tradição e ruptura, oral e escrito, entre o português padrão e o ‘pretuguês’ (forma pejorativa com que o colonizador nomeava os desvios de linguagem do colonizado), entre a língua do colonizador e a do colonizado” (Macêdo, 2008: 141-2).

Quanto aos personagens e temas, cabe destacar que, para além da “gente pobre” e dos “malandros” da literatura de Amado, citados por Mia Couto, a questão da cultura afro-brasileira presente nos romances do autor baiano também foram fator de identificação profunda para os escritores africanos. Antonio Dimas, em “Posfácio” à mais recente edição de *Jubiabá*, menciona, a partir de pesquisa documental empreendida em Sintra, uma carta de Jorge Amado ao escritor português Ferreira de Castro, em que o baiano afirma:

“Venho de passar quatro meses na Bahia, recolhendo um resto de material para um romance sobre negros. Chamar-se-á *Jubiabá*, nome de um macumbeiro de lá, e espero fazer um livro forte, fixando nas duas primeiras partes – ‘Bahia de Todos os Santos’ e ‘Grande Circo Internacional’ – todo o pitoresco do negro baiano – música, religião de candomblé e macumba, farras, canções, conceitos, carnaval místico – e toda paradoxal alma do negro – raça liberta, raça das grandes gargalhadas, das grandes mentiras e raça ainda escrava do branco [...]. A terceira parte – ‘A greve’ – será a visão da libertação do negro pela sua proletarização integral. Que acha v. do plano?” (Amado, apud Dimas, in Amado, 2008c: 338)

Falar do negro, alçar a cultura negra brasileira à categoria de literatura foi um projeto declarado da poética amadiana, que trouxe a alguns de seus romances um traço propriamente antropológico. Aliado à oralização da linguagem e ao posicionamento ideológico de esquerda, foi dos fatores que mais contribuíram

para a intensa identificação dos escritores africanos de língua portuguesa com a obra do colega baiano.

A casa

O romance *A vida verdadeira de Domingos Xavier*, de José Luandino Vieira, escrito no calor dos primeiros levantes nacionalistas contra o governo português em Angola (1961), conta uma história relativamente simples. Num tempo indefinido, mas que, pela ação, supõe-se seja um pouco anterior ao início das guerras de libertação, num local à beira do rio Kuanza, o tratorista negro Domingos Xavier, empregado do “estaleiro da barragem” (Vieira, 1988: 22)⁵, é preso como suspeito de subversão, levado para Luanda, torturado e assassinado pela polícia. Enquanto isso, sua mulher, Maria, junto a outros personagens engajados na luta anticolonial, procuram por ele, até o descobrirem, já morto, na cadeia.

A narrativa de *A vida verdadeira* subdivide-se em dez capítulos numerados. Em vez de constituírem uma sequência, porém, em que o final de um capítulo continua no início do seguinte, cada novo capítulo descortina para o leitor um novo espaço, um outro círculo de personagens e até mesmo, em alguns momentos, um outro tempo, até que, à medida que a narrativa se desenrola, esses diferentes tempos, espaços e personagens vão se encontrando e formando um só tempo, espaço e grupo. A poderosa imagem do rio Kuanza, que corta todo o livro (“A noite se ouvia em todos os pequenos barulhos do seu silêncio, só perturbada pelo rugir sempre igual do Kuanza, ao fundo” (Vieira, 1988: 25)) representando a força, a resistência e a autenticidade nacional do povo angolano, é um símbolo unificador para essa diversidade que vai se tornando unidade: como se muitas nascentes, ou muitos riachos, fossem aos poucos engrossando a corrente do maior e mais navegável curso d’água do território de Angola.

O primeiro capítulo do romance apresenta ao leitor miúdo Zito e seu avô Peltelo, que, numa manhã em Luanda, testemunham a chegada de um prisioneiro espancado pelos policiais ao posto policial dos musseques (bairros pobres luan-

⁵ Segundo depoimento de Luandino Vieira, a barragem em questão é a de Cambambe, no Kuanza Norte: “Trabalhei na barragem de Cambambe dois anos. Gosto de dizer sempre isso porque *A vida verdadeira de Domingos Xavier* passa-se em Cambambe [...]” (Laban, 1991: 16).

denses). Diante disso, velho e menino se põem a atravessar a cidade rumo a uma indefinida “Companhia” na qual trabalhava Xico Kafundanga, afilhado do Velho Petelo e a quem este deveria avisar todas as vezes que tivesse conhecimento de um novo preso na cidade:

“— ‘brigado, padrinho. E você, miúdo Zito. Vocês voltam no musseque. Já sabe, padrinho: quando tem preso, você vê tudo e escusa mesmo vir: manda este menino. Sim senhor, Zito! Menino esperto, você precisa ir na escola. Não esquece: se sabe mais coisas desse irmão preso, avisa.” (Vieira, 1988: 19-20)

No final do capítulo, vê-se que a notícia levará Xico Kafundanga a deixar o serviço mais cedo e tomar um ônibus (maximbombo, no português de Angola) para um local ainda desconhecido.

Um corte, e inicia-se o segundo capítulo. O leitor é levado, então, ao interior de Angola, onde o tratorista Domingos Xavier, após um dia de trabalho normal na barragem, volta para casa para comer e descansar ao lado da companheira Maria e de miúdo Bastião, filho de ambos. Lá, encontra a mulher conversando com sá Zefa, mãe do amigo Sousinha, recentemente desaparecido em circunstâncias estranhas. Nesse momento, Domingos Xavier rememora a conversa que tivera a respeito de Sousinha com o engenheiro Silvestre, agente técnico de máquinas, que enigmáticamente lhe garantira que o operário deveria estar bem. Nova ruptura temporal, e a mente de Domingos vai um pouco mais longe no passado: lembra-se da prisão do apontador Timóteo, apanhado em seu quarto a ler livros e panfletos proibidos pela polícia, e de um subsequente diálogo com Sousinha, no qual os dois insinuam, numa troca de segredos, que o engenheiro Silvestre, apesar de branco, parecia estar ao lado dos angolanos nos conflitos contra os portugueses. É Domingos quem narra a Sousinha:

“— Assim mesmo como eu estou te a falar, Sousa. Um dia pôs a mão no meu ombro e disse: Domingos, você é um bom tratorista. Mas o que você é mais é um bom homem, um bom angolano. Palavra, mano Sousa, palavra! Meu coração ficou pequenino, pequenino com essa palavra! Nunca tinha-lhe ouvido falar assim na boca dum branco. Depois, já estava ir embora, me disse baixinho: sabe, Domingos, também, sou angolano.” (Vieira, 1988: 25)

Por sua vez, o companheiro retruca:

“— Ouve ainda, Domingos! Não fala a mais ninguém, mas nunca te esqueces: Silvestre é nosso amigo.” (Vieira, 1988: 25)

A advertência do amigo desaparecido, “não fala a mais ninguém”, será chave para o desenrolar da trama. E, enquanto Domingos se entrega aos seus pensamentos, estaciona à porta da cubata (casa) a carrinha azul da polícia, cujos oficiais agarram o tratorista, levando-o preso a socos e pontapés. No final do capítulo, já na cela, depois de ter sido espancado e torturado, o que Domingos vê, antes de ser vencido pelo sono, são ainda imagens do Kuanza:

“Pensamentos corriam como as águas do Kuanza amado; Maria sentada na porta, seis e meia, miúdo Bastião ao colo, pondo quifunes; Maria saindo com as outras mulheres para o rio, lá em baixo, onde os rápidos começam, lavar a roupa; e o rio, o largo Kuanza que lhe viu nascer, lá em cima, no planalto, ainda fio de água, ainda criança ruidosa, e que ele conheceu depois, largo e calmo, poderoso, na direcção do mar. E ali onde Maria e as mulheres do povo lavavam, nas pedras, furioso, irritado do estreitamento dos morros, dos cotovelos de granito que há séculos atacava, rugindo sua fúria nos rápidos, se desfazendo em espuma, mais manso, correndo na Muxima.” (Vieira, 1988: 27)

No capítulo três, o narrador desvia o foco de Domingos para a mulher dele, Maria, e o começo de sua peregrinação para encontrar o marido. O quarto capítulo continua a trajetória de Xico Kafundanga, que havia sido deixada em suspenso no final do primeiro capítulo. O quinto capítulo traz novamente Domingos Xavier na prisão, a receber o matabicho (café-da-manhã) e a ser interrogado pelos policiais em Luanda. E assim por diante.

Vidas que se vão se reunindo em torno de um ideal chamado “liberdade”: a do Velho Petelo e do miúdo Zico, solidários; a de Sousinha, Timóteo, o engenheiro branco, revolucionários; a de Maria, Sá Teté, Sá Zefa, resistentes; a de Domingos e dos demais presos, mártires. Nesse sentido, o último capítulo do livro narra a “farrá” (festa) que, já marcada há algum tempo para sábado no Bairro Operário (sábado é também o dia em que Maria tem a certeza da morte do marido), vai reunir praticamente todos os círculos de ação da narrativa: o alfaiate Mussunda,

Miguel e a irmã Bebiana, Xico Kafundanga, engenheiro Silvestre, o próprio Sousinha e outros, sob a batuta do 'Ngola Ritmos, conjunto musical famoso na Luanda dos anos 1950 e 60 e importantíssimo na história das lutas de libertação⁶.

No meio da festa, chegam o velho Petelo e miúdo Zito, com a notícia da morte de Domingos Xavier. Unificados, diferentes grupos, tempos e espaços se projetam ali. É Mussunda quem anuncia o desaparecimento de Domingos perante todos, e o tratorista, por assim dizer, sai da vida para entrar na história, nas palavras do alfaiate: "Não vamos chorar mais a sua morte porque Domingos António Xavier, você começa hoje a sua vida de verdade no coração do povo angolano..." (Vieira, 1988: 92).

Pela leitura, percebe-se que o processo de efabulação de *A vida verdadeira de Domingos Xavier* (capítulos que interrompem a ação de um círculo de personagens propondo ou retomando a de outros círculos, círculos acionais que vão se unificando por meio de fatos que colocam em contatos personagens anteriormente distantes entre si, criação de um clima suspense entre capítulos) e o uso profuso de *flashbacks* parecem-se muito com os modelos de construção textual próprios do estilo de Jorge Amado apontados anteriormente neste artigo. Uma textualidade híbrida em termos de mescla de gêneros (neste livro de Vieira, especialmente de canções populares citadas na narrativa (Carelli, 2003: 120)) também remete a recursos amplamente utilizados por Amado em suas obras.

Ainda assim, apesar de a divisão do romance em capítulos apresentar rupturas espaciais e temporais, a homogeneidade linguística de *A vida verdadeira de Domingos Xavier* é mais evidente do que em Jorge Amado, no sentido de que os padrões linguísticos adotados no livro permanecem fundamentalmente os mesmos do início ao fim e nos múltiplos planos acionais da narrativa, impondo à fragmentação espaço-temporal uma forte unidade. Observe-se, por um lado, que não há significativa diferença de registros de linguagem entre a fala do narrador e o discurso direto dos personagens. Tanto narrador quanto personagens

⁶ Segundo informações do sítio <http://www.mondomix.com/fr/node/742>, "Music played an essential role in redeeming its dignity to the Angolan people, so affronted by the coloniser. From as early on as the 40s the "Ngola ritmo" - a group of nine musicians - toured the shanty towns playing traditional rhythms to which they added more contemporary elements (acoustic guitars, hints of Portuguese Fado and Brazilian music). The Semba (the musical style from the region around Luanda) then bloomed and this underground rhythm took off like wild fire". Acesso em 17/02/2013.

possuem uma dicção que faz uso do português coloquialmente falado em Luanda (“brigado, padrinho”, “precisa ir na escola”, “que lhe viu nascer”); de termos em quimbundo ou aportuguesados do quimbundo, como “cubatas”, “ngulu”, “makutu”, “mataco”, “cacimbado”; de termos específicos do português falado em Luanda e/ou Angola em geral, como “baleizão”, “matabicho”, “maximbombo”, “mais-velhos”; de marcas de oralidade, como interjeições e exclamações, como “euê, ená, Sá Zefééé!” (chamamento), “aiué”, “pôssa”, e assim por diante; de termos chulos ou de conotação ofensiva, como “cipaio da merda” e “filho da puta de negro”⁷.

O apego à linguagem oral e às línguas locais realiza, em Luandino, uma descolonização linguística que remete ao projeto amadiano de dar voz aos negros, aos marginalizados, às camadas subalternas da sociedade. Ocorre que, em Vieira, a homogeneidade da dicção narrativa de narrador e personagens (ainda que construída de modo híbrido em termos de línguas e registros), diferentemente do que vimos nas obras de Amado, parece confirmar a afirmação geral de Phyllis Peres segundo a qual “mesmo as primeiras narrativas de Luandino visam a incorporar uma linguagem híbrida baseada em práticas populares de criouliização, de forma que os discursos dos que estão à margem se tornem vozes da nacionalidade imaginada e das identidades angolanas” (Peres, 1997: 37; trad. livre)⁸ e desconstruir a ideia do narrador como um intelectual culto a serviço do povo, muito evidente na dicção de Jorge Amado, como vimos. Em Vieira, tanto os termos em quimbundo como os traços de coloquialidade aparecem não somente nas falas dos personagens, apresentadas em discurso direto, mas também nas do narrador, e parecem estar ligados à necessidade que o texto apresenta de identificar, social e culturalmente, os atores dessa história como membros de um povo cujas trajetórias pessoais, apesar de singulares, são parecidas e têm ideais comuns. Sendo personagem sem sê-lo, já que não age diretamente na história, apenas narra, o narrador linguisticamente se configura como uma voz entre as demais e irmana-se socialmente aos personagens que constrói – fenômeno que Rita Chaves denominou de “narrador cúmplice” (Chaves, 1999: 169).

⁷ Os termos citados não estão diretamente presentes nos trechos do romance citados aqui, mas são transcritos e analisados em Carelli (2003: 118-9).

⁸ No original: “Even the earliest of Luandino’s narratives attempt to incorporate a hybrid language that is based on popular practices of creolization so that the discourses of the marginal become the voices of imagining nationness and Angolan identities”.

Conjunto de casas: musseque

Sambizanga, filme dirigido pela cineasta de origem guadalupeana Sarah Maldoror e lançado em 1972, ainda em plena guerra de independência de Angola contra a metrópole portuguesa, é uma adaptação cinematográfica do romance *A vida verdadeira de Domingos Xavier*, de Luandino Vieira.

Trata-se de um filme emblemático – com história e trajetória. Produzido na clandestinidade em locações na República Popular do Congo, com maioria de atores não-profissionais escalados nas fileiras do Movimento pela Libertação de Angola (MPLA) no início da década de 1970 e dirigido pela mulher de um dos líderes do movimento, Mário Pinto de Andrade, *Sambizanga* venceu a Palma de Ouro de 1972 no Festival de Cinema de Cartago (Tunísia), entre outras nomeações, e constituiu-se, ao longo do tempo, em obra paradigmática da independência angolana, tendo recebido uma resenha até mesmo no conceituado jornal *The New York Times*, em novembro de 1973 (Sayre, 1973)⁹, pouco depois de seu lançamento. Com os anos, o filme enfrentou inúmeras dificuldades de distribuição e, devido à sua importância estética, histórica e política, foi sendo cada vez mais saudado pela crítica – e menos visto¹⁰. Em 2010, de acordo com pesquisas pessoais em acervos digitais do mundo todo, havia apenas três cópias em VHS espalhadas por algumas bibliotecas (nos USA e na Austrália), e outras poucas em 35mm. O crítico Fernando Arenas registra brevemente, em livro de sua autoria, os percalços de distribuição por que o filme passou ao longo de sua trajetória:

“*Sambizanga* é raramente visto hoje em dia [2011], embora seja reverenciado no contexto da história e da crítica do cinema africano, mais particularmente ainda em Angola. Infelizmente, a despeito de sua importância histórica e seus méritos estéticos, *Sambizanga* ainda não foi lançado em VHS ou DVD, muito embora a

⁹ Disponível em <http://www.nytimes.com/movie/review?res=9904EFDA1F3CE13BBC4A51DFB7678388669EDE>. Acesso em 05/11/2015.

¹⁰ V., entre outras, informações a respeito de *Sambizanga* em <http://worldcinemadirectory.co.uk/component/film/?id=878> (Acesso em 17/02/2013) e <http://www.imdb.com/title/tt0069214/> (Acesso em 16/02/2013).

New Yorker Films detenha os direitos de sua distribuição e exibição no mundo anglófono.” (Arenas, 2011: 109; trad. livre)¹¹

Em 2012, a película foi publicada integralmente no YouTube, o que tem viabilizado sua visualização em maior escala (Maldoror, 1972)¹².

A partir dessas informações, podemos tecer algumas considerações a respeito de *Sambizanga*. Na trilha sonora original do filme, suas principais canções, como *Monangamb'é*, são de autoria do mesmo grupo 'Ngola Ritmos citado em *A vida verdadeira de Domingos Xavier*, de Luandino Vieira. Na cena final do romance, é o próprio grupo que interpreta suas canções. A essa vinculação estética e política com algo caracterizado à época como genuinamente angolano, soma-se uma escolha fílmica que claramente evita o uso indiscriminado de trilha sonora extradiegética ao longo da narrativa, na qual o som opera em nível de trilha incidental, como uma opção estética mais realista.

Em relação ao ponto de vista, predominam no filme planos médios/americanos e *close-ups*, estes últimos ressaltando a particularidade das histórias de alguns personagens, com interposição de planos panorâmicos quando da viagem de Maria em busca do marido preso, como um modo de descrição quase geográfica da paisagem, identificada como traço de nacionalidade angolana, em que ganha espaço a figuração da natureza, em oposição a um retrato de cunho intimista ou individualista. Observe-se que, no romance de Luandino Vieira, à natureza (o rio, as florestas), muitas vezes personificada, também se atribui a importante função de “instrumento de descoberta e interpretação”, na expressão de Antonio Candido (Candido, 2006: 431), como fica evidente na última citação do romance de Vieira feita anteriormente, em que o rio Kuanza “ataca” e “ruge sua fúria” (Vieira, 1988: 27). Nesse tipo de representação imagética, mesmo a particularização (na descrição, em *close-up*) de um ou outro personagem aponta para a catálise de traços de uma identidade coletiva por meio da história pessoal

¹¹ No original: “*Sambizanga* is seldom seen today [2011] even though it is revered in the context of African film history and criticism, and even more particularly so in Angola. Unfortunately, in spite of its historical importance and aesthetic merits, *Sambizanga* has not yet been released on video or DVD, even though New Yorker Films has held the rights for its distribution and exhibition in the Anglophone world.”

¹² Acesso online (v. Referências). Aparentemente por razões de direitos autorais, o filme foi retirado do repositório no segundo semestre de 2015.

de cada personalidade destacada.

Além disso, em *Sambizanga*, a temporalidade narrativa é quase documental. O ritmo do filme, lento, aponta para o desenrolar do tempo cronológico. A narrativa fílmica é também organizada cronologicamente, no que a película se afasta da obra original de Vieira, como já vimos marcada por rupturas temporais e acionais e *flashbacks*, com os diversos espaços e tempos constelando-se e unificando-se ao final, num presente que reconfigura o passado e se vetoriza na direção de um futuro: “Não vamos chorar mais a sua morte porque Domingos António Xavier, você começa hoje a sua vida de verdade no coração do povo angolano...” (Vieira, 1988: 92).

Em termos de cor, *Sambizanga* é uma massa cromática, quase sempre uma mistura de tons terrosos com os tons da pele negra ou mulata dos atores/personagens, ou então marcado pelos tons do verde da paisagem – em que pesem o sepiado e as imperfeições da cópia.



Fig. 1 – Maria pega a estrada à procura de Domingos. *Sambizanga* (1972), 33’



Fig. 2 – A família na cubata. *Sambizanga* (1972), 12’37’



Fig. 3 – Prisão de Domingos. *Sambizanga* (1972), 13'57''

Tal massa cromática reverbera o quase mítico “makèzu”, desjejum tradicional angolano, mistura de noz de cola e gengibre e tema do poema homônimo de Viriato da Cruz, lembrado por Tania Celestino de Macêdo e musicado por Ruy Mingas:

Com uma forte valorização do mundo das raízes que ‘têm força de makèzu’, a partir da focalização empática de uma velha quitandeira que comercializa o ‘mata bicho’ ou desjejum tradicional composto de cola e gengibre, o texto [poema de Cruz] elabora uma tensão entre tradição e ruptura, oral e escrito [...]” (Macêdo, 2008: 141)

O makèzu, por sua cor e relação com as tradições populares angolanas, foi por vezes interpretado como referência metafórica de afirmação positiva do tom da pele negra na literatura de Angola¹³. Na *mise-en-scène* de *Sambizanga*, figurinos e cenários ressaltam, por meio dos matizes terrosos, um amálgama visual que contrasta com o branco do uniforme dos cipaios (policiais), mesmo os de pele negra, dos carros e de outros elementos (v. Figs. 1 a 3).

¹³ Cf. comunicação oral de Rita Chaves, em 1993. A autora demonstra o papel do poema “Makèzu” na desconstrução dos códigos culturais coloniais em Angola em *A formação do romance angolano: entre intenções e gestos* (Chaves, 1999: 60-2).

No filme, a língua predominante é, desde o início, a portuguesa no registro oral de Angola, aliada à presença determinante do quimbundo enquanto língua falada entre as pessoas do povo, no campo e no musseque. Campo e musseque configuram-se, assim, como a representação linguística, geográfica, social e política da identidade e da solidariedade do imaginado povo angolano, teia identitária tecida numa língua estranha aos colonizadores e própria da terra. Nesse sentido, há uma cena emblemática, logo após a prisão de Domingos, na qual Maria vai ao posto policial do Dondo, cidade ao norte de Angola próxima à qual está a aldeia em que mora a família, a procurar o marido. O cipaio (policial) é negro e habitante das redondezas como ela, embora trabalhe para o governo colonial. Dentro do posto, esse soldado, que a conhece, conversa com ela em língua portuguesa. Do lado de fora do prédio, o diálogo entre eles continua, mas em língua nacional, o que ressalta a esquizofrenia cultural e social dos habitantes nativos que trabalhavam para a metrópole.

O filme também reforça, como modo de comunicação revolucionária, algo que aparece no livro de forma mais atenuada, que é o poder do mujimbo (fofoca ou boato), não no sentido negativo, de mentira ou maledicência, mas, sim, no de comunicação não-oficial das notícias e informações, à boca pequena, num trabalho revolucionário, contra-autoritário e anticolonialista, opondo-se aos discursos oficiais do poder metropolitano. O mujimbo é um dos princípios narrativos, por exemplo, do livro *A gloriosa família: no tempo dos flamengos* (1997), do também angolano Pepetela, romance histórico que desconstrói a História angolana tal como narrada pelos portugueses. O fio do mujimbo em *Sambizanga* revela um dos aspectos discursivos de resistência e afirmação da oralidade das culturas à margem, cujas informações e histórias são contadas e recontadas na clandestinidade. Também nesse sentido, enfatiza-se o momento coral do filme ao final, em que todos os personagens e círculos se encontram e todas as informações se reúnem.

Como ressalta Fernando Arenas, *Sambizanga* ainda destaca, entre todos os outros círculos, a trajetória de Maria na busca pelo marido, constituindo-se em torno desse eixo central (Arenas, 2011: 109). Por isso, e pela cronologização da questão temporal (abandonam-se os cortes e os *flashbacks* da narrativa literária), constitui-se como narrativa mais linear do que o texto de Luandino Vieira, com intenção mais diretamente documental e didática, ligando-se, assim, à tradição documentarista de cunho revolucionário do cinema africano de língua

portuguesa dos tempos pré e pós-independência¹⁴.

Margens, rios, casas: geografias que se fazem

Durante o Colóquio Internacional 100 Anos de Jorge Amado, em Lisboa (2012), tive acesso a uma informação a respeito do impacto de Jorge Amado sobre Luandino Vieira que desconhecia até então, e que me foi narrada a viva-voz pela poeta angolana Ana Paula Tavares. Conta ela que, vivendo em Lisboa como estudante nos anos 1950, Vieira teria vislumbrado, na vitrine de uma das livrarias da capital portuguesa, exemplares do então recém-lançado *Os subterrâneos da liberdade*. Sem dinheiro, desistiu da compra dos livros e seguiu seu caminho pela cidade, quando viu, diante de um hospital, a placa: “Precisa-se de doadores de sangue, paga-se bem”. Luandino, de acordo com ela, não teve dúvidas: entrou, doou sangue, recebeu o dinheiro e foi direto à livraria, em busca dos livros. Depois, declararia: “Li *Os subterrâneos da liberdade* com sangue...”.

Tal narrativa aponta para o fato de que Vieira já era leitor de Jorge Amado e, mais que isso, de que conhecia *Os subterrâneos da liberdade*, entre outras das obras de conotação mais explicitamente política do autor baiano, antes da elaboração de *A vida verdadeira de Domingos Xavier*, que data de 1961. O impacto da obra de Amado sobre o início da carreira de Vieira como prosador, assim, pareceu se dar pela via da identificação político-ideológica antifascista e contra-autoritária e enquanto aprendizagem estilística, já que a trilogia amadiana se constituiu enquanto obra partidária do autor baiano, afinada com as diretrizes do PCB à época de sua publicação e em que os comunistas, identificados com o chamado “povo”, são representados como heróis (Carelli, 1997: 40-60). Conforme declaração do próprio Vieira, foi durante a década de 50 que ele e outros participantes do movimento dos Novos Intelectuais de Angola consolidaram seus estudos sobre o materialismo dialético, com literatura vinda do Brasil (Chaves, 2002: 510).

De qualquer modo, nesse romance de Amado e em várias de suas obras anteriores, como vimos, cada capítulo focaliza um dentre os vários núcleos da ação e, aos poucos, todos os núcleos vão se encontrando e formando uma linha acional

¹⁴ A esse respeito, v., entre outros, Diawara (1992).

única. Além disso, o narrador vai se assumindo cada vez mais como a voz do povo, que, em *Os subterrâneos da liberdade*, se identifica com a voz do onipresente Partido Comunista. Observe-se a esse respeito o seguinte trecho do volume I da trilogia, em que os personagens Orestes e Jofre, na clandestinidade, rodavam as edições do jornal *A classe operária*:

“Riam os dois [Orestes e Jofre] numa gargalhada sã, [...] ao lado daquelas máquinas ilegais, na solidão escondida daquela casa de campo de onde partia, nos jornais, nos volantes, nos manifestos, a voz da *vanguarda dirigente da luta do povo brasileiro*.” (Amado, 1987: 308; itálicos meus)

O mesmo procedimento narrativo estrutura *A vida verdadeira de Domingos Xavier*. O livro de Vieira, em que pesem a originalidade da hibridização entre português falado em Angola, registro culto do português e marcas do quimbundo, como também uma identificação linguística entre narrador e personagens que é ausente em Jorge Amado, apresenta a mesma concepção de uma voz coletiva que deriva de várias pequenas vozes e conversas, metaforizada na personificação do rio Kuanza e da natureza em geral, e o mesmo tipo de apelo emocional da literatura amadiana pela causa do povo, identificada, no caso de Vieira, com a luta pela libertação nacional de Angola. Isso fica explícito na seguinte fala do alfaiate Mussunda (personagem histórico, saudado no poema de Agostinho Neto “Mussunda amigo”), ao final do romance:

“— Irmãos angolanos. Um irmão veio dizer mataram um nosso camarada. Se chamava Domingos Xavier e era tractorista. Nunca fez mal a ninguém, só queria *o bem do seu povo*, e da sua terra. Fiz parar esta farra só para dizer isto, não é para acabar, porque a nossa alegria é grande: nosso irmão se portou como homem, não falou *assuntos do seu povo*, não se vendeu.” (Vieira, 1988: 92; itálicos meus)

Em *Sambizanga*, efeito análogo é obtido por meio dos recursos da narrativa cinematográfica: emprego de recursos cromáticos na *mise-en-scène*; escolha de planos que enfatiza um ponto de vista narrativo (por meio da câmera) próximo daquele dos personagens e da terra; temporalidade documental; e uma política linguística que faz emergir a língua nacional e o português coloquialmente falado em Angola.

Em *Os subterrâneos da liberdade* e em *A vida verdadeira de Domingos Xavier*, como também em *Sambizanga*, enquanto adaptação da segunda obra, as vozes dos narradores (da câmera, enquanto construção do ponto de vista, e do discurso direto dos personagens populares, no caso do filme) são o veículo de um senso comum que, de certo modo, repropõe, de forma modificada, a voz do coro nas tragédias gregas, instância que fala em nome da pólis e do restabelecimento de um equilíbrio perdido em função de uma falha trágica, ou seja, um crime contra os códigos éticos e políticos dessa coletividade. Como defendem Jean-Pierre Vernant e Pierre Vidal-Naquet na obra já clássica *Mythe et tragédie en Grèce ancienne*, o coro constitui-se enquanto “personagem coletivo, encarnado por um colegiado de cidadãos” (Vernant, Vidal-Naquet, 2001: 13; trad. livre da edição francesa)¹⁵, “cujo papel consiste em exprimir, em seus medos, esperanças e julgamentos, os sentimentos dos espectadores que compõem a comunidade cívica” (Vernant, Vidal-Naquet, 2001: 14; trad. livre do francês)¹⁶. Nesse sentido, são emblemáticos os episódios da greve de Santos, em *Os subterrâneos da liberdade* (episódio verídico, que o autor reconfigura ficcionalmente), e da morte de Domingos Xavier, em *A vida verdadeira* (também originariamente de fundo documental), ambos em dicção lírica, ligada ao texto poético cantado (cada qual a seu modo), como nas tragédias:

“Eram em Santos três soldados, de baioneta calada. Branco soldado Antônio; Manuel, mulato pardo; negro, negro de carvão, era o soldado Romão.

Eram em Santos três soldados, os três num muro encostados. Branco soldado Antônio; Manuel, mulato pardo; negro, negro de carvão, era o soldado Romão. Vermelho sangue dos três, dos três soldados de Santos.

Eram em Santos três soldados, vermelho sangue dos três!” (Amado, 1986: 158-9)

“Verdade mesmo, Domingos Xavier dormia para os seus irmãos, feliz em sua morte, de madrugada, com a luz da lua da sua terra a sair embora para contar

¹⁵ No original: “personnage collectif, incarné par un collège de citoyens”.

¹⁶ No original: “dont le rôle consiste à exprimer dans ses craintes, ses espoirs et ses jugements, les sentiments des spectateurs qui composent la communauté civique”.

depois, todas as noites, a história de Domingos Xavier. No seu canto, um rapaz da Funda começou cantar muito triste:

Uexile kamba diami

Uma uolobita

Uafu

Mukonda kajímbuidiê” (Vieira, 1988: 77-8)¹⁷

Quanto à espécie de “falha trágica” que impulsiona as tramas, é sempre bom lembrar o que ensinam Vernant e Vidal-Naquet:

“a culpabilidade trágica posiciona-se entre, de um lado, o conceito ancestral e religioso de crime-corrupção, *hamartia*, doença da mente, o delírio enviado pelos deuses que necessariamente engendra o crime, e, de outro, o novo conceito no qual o culpado, *hamarton* e, acima de tudo, *adikon*, é definido como aquele que, sob nenhuma compulsão, escolheu deliberadamente cometer um crime. Em suas tentativas de distinguir as diferentes categorias de crimes que são da competência de diferentes tribunais, os *phonos dikaios*, *akousios*, *hekousios*, a lei - mesmo que ainda de forma desajeitada e hesitante - coloca a tônica nas ideias de intenção e responsabilidade.” (Vernant, Vidal-Naquet, 1990: 45-6; trad. livre do inglês)¹⁸

Em Jorge Amado, assim como nas tragédias, existe, especialmente nos romances mais explicitamente políticos, uma ordem revertida. O capitalismo cria, nessas narrativas, o “desconcerto do mundo”, na expressão de Camões. A igualdade entre os homens, lei fundamental de sobrevivência na visão dos comunistas, é desrespeitada: sob o domínio do capital, o que existe é a exploração do homem pelo homem. Para o narrador de *Os subterrâneos da liberdade*, é preciso caminhar para o que é certo, justo e, em sua concepção, natural: a igualdade. A ele,

¹⁷ A tradução do autor para a canção é: “Era meu amigo / aquele que vai a passar / Morreu / porque não quis falar” (Vieira, 1988: 78; rodapé).

¹⁸ No original: “tragic culpability is positioned in between on the one hand the ancient religious concept of crime-defilement, *hamartia*, sickness of the mind, the delirium sent by the gods that necessarily engenders crime, and on the other the new concept in which the guilty one, *hamarton*, and above all, *adikon*, is defined as one who, under no compulsion, has deliberately chosen to commit a crime. In its attempts at distinguishing the different categories of crime that fall within the competence of different courts, the *phonos dikaios*, *akousios*, *hekousios*, the law – even if still in a clumsy and hesitant manner – lays emphasis on the ideas of intention and responsibility”.

misto de coreuta, oráculo e deus contemporâneo, cabe a missão de porta-voz, de autor da denúncia, de mestre para os incautos, de juiz para os desviantes e de profeta dos tempos vindouros: o amanhã iluminado da revolução.¹⁹

No caso da obra de Vieira, a falha trágica histórica, num mundo moderno laico e sem deuses, apontada pela voz da comunidade, seria o processo colonial, e o equilíbrio perdido – e buscado – pode ser identificado com os conceitos de liberdade e de uma imaginada nacionalidade angolana. Em *A vida verdadeira de Domingos Xavier*, a voz coletiva constitui uma ligação do futuro projetado com um passado pré-colonial idealizado. O resgate do passado é metaforizado, no texto, pelas imagens do rio Kuanza, aprisionado e desviado em seu curso, mas jamais desistente ou calado; fica patente pela introdução proposital, no discurso narrativo, do português coloquial luandense e da língua quimbundo, já falada pelo grupo banto antes da chegada do colonizador português à África; e também pode ser identificado na figura do narrador-*griot*, vinculado às tradições da oratura, neste romance e em outros textos do mesmo autor.

A margem, o rio, as casas, o musseque. Neste artigo, procuramos destacar alguns traços da obra de Jorge Amado que exerceram impacto fundamental sobre os escritores da África de língua portuguesa no período pré-independências, bem como sobre o cinema africano, na adaptação de um romance de Luandino Vieira. Desse modo, estilisticamente, por meio da matéria artística de que se fazem os textos escritos e filmados, Jorge Amado torna-se, além de brasileiro, também africano. Sob a pele aparente das obras que analisamos, em especial do romance de Luandino Vieira e do filme de Sarah Maldoror, permanece a marca indelével do romancista baiano.

¹⁹ Analisei detidamente a questão do coro em *Os subterrâneos da liberdade* em minha dissertação de mestrado (Carelli, 2015: 148-57).

Referências

- ALMEIDA, Alfredo Wagner Berno de. *Jorge Amado: política e literatura*. Rio de Janeiro: Campus, 1979.
- AMADO, Jorge. *Agonia da noite (Os subterrâneos da liberdade, II)*. 40.ed. Rio de Janeiro: Record, 1986.
- _____. *Cacau*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- _____. *Capitães da areia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008a.
- _____. *Gabriela, cravo e canela: crônica de uma cidade do interior*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008b.
- _____. *Jubiabá*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008c.
- _____. *Os ásperos tempos (Os subterrâneos da liberdade, I)*. 40.ed. Rio de Janeiro: Record, 1987.
- _____. *Seara vermelha*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- _____. *Tereza Batista cansada de guerra*. São Paulo: Martins, 1972.
- _____. *Tocaia grande*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008d.
- ARENAS, Fernando. *Lusophone Africa, beyond independence*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2011.
- BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1985.
- CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.
- CARELLI, Fabiana. Jorge dos subterrâneos: literatura, história e política no Estado Novo. In: ABDALA JR., Benjamin; SILVA, Rejane Vecchia da Rocha e (Orgs.). *Literatura e memória política: Angola, Brasil, Moçambique, Portugal*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2015. p. 131-59.
- CARELLI, Fabiana Buitor. *Porões da memória: ficção e história em Jorge Amado e Graciliano Ramos*. Dissertação (Mestrado). Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada, Universidade de São Paulo, São Paulo: 1997.
- _____. *Ruína e construção: oralidade e escritura em João Guimarães Rosa e José Luandino Vieira*. Tese (Doutoramento). Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada, Universidade de São Paulo, São Paulo: 2003.
- CHAVES, Rita. *Angola e Moçambique: experiência colonial e territórios literários*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2005.
- _____. *A formação do romance angolano: entre intenções e gestos*. São Paulo: Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, 1999.
- _____. A literatura brasileira em contextos nacionalistas africanos. In: CANIATO, Benilde; MINÉ, Elza (Orgs.). *Abrindo caminhos: homenagem a Maria Aparecida Santilli*. São Paulo: Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, 2002. p. 505-15.

- COUTO, Mia. Sonhar em casa. In: COUTO, Mia (Orgs.). *E se Obama fosse africano? Ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011. p. 61-7.
- DIAWARA, Manthia. *African cinema: politics and culture*. Bloomington: University of Indiana Press, 1992.
- DUARTE, Eduardo de Assis. *Jorge Amado: romance em tempo de utopia*. Rio de Janeiro: Record, 1996.
- Fundação Casa de Jorge Amado. 2015. Disponível em: < www.jorgeamado.org.br >. Acesso em: 21-10-2015.
- GALVÃO, Walnice Nogueira. Amado: respeitoso, respeitável. In: GALVÃO, Walnice Nogueira (Orgs.). *Saco de gatos: ensaios*. São Paulo: Duas Cidades/Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia do Estado de São Paulo, 1976. p. 13-22.
- HAMILTON, Russell G. *Literatura africana, literatura necessária*. Lisboa: Edições 70, [1981].
- _____. *Voices from an Empire: history of afro-portuguese literature*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1975.
- INTERNET-MOVIE-DATABASE. *Sambizanga* (1972). Disponível em: < <http://www.imdb.com/title/tt0069214/> >. Acesso em: 16-02-2013.
- LABAN, Michel. *Angola: encontro com escritores*. Porto: Fundação Eng. António de Almeida, 1991.
- MACÊDO, Tania Celestino de. A presença da literatura brasileira na formação dos sistemas literários dos países africanos de língua portuguesa: *Via Atlântica*, n. 13, p. 123-52, 2008. Disponível em: < <http://www.revistas.usp.br/viaatlantica/article/view/50259/54372> >.
- MALDOROR, Sarah. *Sambizanga*. Angola, Congo, França: New Yorker Films, 1972. 97 min. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=TVXWIBmjKsg>. Acesso em: 17-02-2013.
- MARTINS, José de Barros. *Jorge Amado: 30 anos de literatura*. São Paulo: Martins, 1961.
- MERCADANTE, Paulo. *Graciliano Ramos: o manifesto do trágico*. Rio de Janeiro: Top-Books, 1994.
- MONDOMIX.COM. Ngola Ritmos. s.d. Disponível em: < <http://www.mondomix.com/fr/node/742> >. Acesso em: 17-02-2013.
- MORAES, Dênis de. *O velho Graça: uma biografia de Graciliano Ramos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1992.
- PELLEGRINI, Tânia. Relíquias da casa velha: literatura e ditadura militar, 50 anos depois: *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, v. 43, p. 151-78, 2014. Disponível em: < 15180158 >.
- PERES, Phyllis. *Transculturation and resistance in Lusophone African narrative*. Gainesville: University Press of Florida, 1997.
- RAILLARD, Alice. *Conversando com Jorge Amado*. Rio de Janeiro: Record, [1991].

- RAMOS, Graciliano. *Memórias do cárcere*. 3 vols. Rio de Janeiro: José Olympio, 1953.
- _____. O romance de Jorge Amado. In: RAMOS, Graciliano (Orgs.). *Linhas tortas*. 3. Rio de Janeiro/São Paulo: Record/Martins, 1975. p. 92-6.
- RAMOS, Ricardo. *Graciliano: retrato fragmentado*. São Paulo: Siciliano, 1992.
- SÁ, Alzira Queiroz Gondim Tude de. Gabriela, cravo e canela: possíveis leituras entre os jardins do Museu Rodin: *Revista Iberoamericana de Turismo*, v. 4, n. Especial, p. 142-61, 2014. Disponível em: < <http://www.seer.ufal.br/index.php/ritur> >.
- SAYRE, Nora. "Sambizanga", new film about Angola, tells of oppression and determination. *The New York Times*. Data de Publicação: 22 November 1973 Disponível em: < <http://www.nytimes.com/movie/review?res=9904EFDA1F3CE13BBC4A51DFB7678388669EDE> >. Acesso em: 5 November 2015.
- VERNANT, Jean-Pierre, VIDAL-NAQUET, Pierre. *Myth and tragedy in Ancient Greece*. New York: Zone Books, 1990.
- _____. *Mythe et tragédie en Grèce Ancienne*. Paris: La Découverte, 2001.
- VIEIRA, José Luandino. *A vida verdadeira de Domingos Xavier*. 4.ed. Lisboa: Edições 70, 1988.
- WORLD-CINEMA-DIRECTORY. Sambizanga. Disponível em: < <http://worldcinemadirectory.co.uk/component/film/?id=878> >. Acesso em: 17-02-2013.
- ZHDANOV, Andrei. As tarefas da literatura na sociedade soviética: *Problemas: revista mensal de cultura política*, n. 20, p. 88-106, 1949.