

A ANDROGINIA DO POÉTICO EM LUANDINO VIEIRA E GUIMARÃES ROSA

Carmen Lúcia Tindó Ribeiro Secco

Resumo

O andrógino primordial e o mito da criação em Luandino Vieira e Guimarães Rosa. Bissexualidade e transfiguração poética. O arco-íris, a serpente e o imaginário africano.

Résumé

Luandino Vieira et Guimarães Rosa: l'androgynisme primordial et le mythe de la création. Bissexualité et transfiguration poétique. L'arc-en-ciel, la serpent et l'imaginaire africain.

"A ferida do Andrógino jamais cicatrizou"¹.

A imagem cosmogônica do Andrógino primordial encontra-se, sob as mais variadas representações, na origem de quase todas as civilizações. Está, geralmente, associada ao ovo cósmico ou às serpentes subterrâneas que regulam a harmonia do universo, à Criança Divina, símbolo da unidade fundamental. Mircea Eliade² refere-se à incidência desse mito³ em diversas religiões: a grega, a egípcia, a indiana, a chinesa, entre outras.

Na África ancestral, há também um orixá bissexual (durante seis meses do ano é do sexo feminino; nos outros seis meses, é do sexo masculino), responsável pelo equilíbrio dos elementos contrários da natureza : é *OXUMARÉ*, *deus do arco-íris*⁴, representado por duas serpentes que, mordendo as respectivas caudas, metaforizam a eternidade, ou seja, a unidade perdida, desde a fratura em relação ao SAGRADO PRIMORDIAL⁵. Nas mitologias africanas, as cobras⁶, seres ambíguos, benéficos e maléficos, encontram-se também relacionados com os arquétipos da CRIAÇÃO.

Bachelard⁷, estudando filosoficamente a questão da imaginação criadora, atribui às artes em geral esse poder bipolar de apreender as ambivalências do mundo, atingindo, pela polissemia da linguagem, a "androginia do poético".

Tanto a ficção do escritor brasileiro Guimarães Rosa⁸, como a do angolano Luandino Vieira⁹ operam com esses arquétipos primevos, buscando, pela inovação da escritura, afirmar a identidade não só regional, mas também a universal. Ambos focalizam espaços físicos e geográficos de seus países: Guimarães retrata o sertão dos Gerais; Luandino, os *musseques*, as favelas urbanas de Luanda, onde a revolução germinou em meio à miséria e à fome. Os dois escritores, entretanto, "desrealizam" a paisagem e ultrapassam o social, mergulhando também em um mar de indagações existenciais profundas que discutem os múltiplos e cósmicos sentidos do amor e do ódio, de Deus e do Diabo, do Bem e do Mal, da Vida e da Morte, da liberdade e da repressão, enfim, dos opostos que o maniqueísmo ocidental perpetuou. Embora o ideológico esteja presente, de modo mais acentuado na ficção de Luandino, também na obra de Guimarães se faz notar, já que não existe discurso neutro. As narrativas desses escritores assumem um forte caráter mitopoético que transforma seus narradores em artesãos da língua e da linguagem.

Pires Laranjeira, estudioso das literaturas lusófonas, revela sua admiração pelas críticas feitas ainda hoje a Luandino:

*É espantoso verificar que um escritor como Luandino, que está para Angola, como Guimarães está para o Brasil ou como James Joyce está para a Irlanda, ainda agora levanta dúvidas de poder representar esteticamente (e até socialmente) o seu país*¹⁰.

Concordando com o crítico literário português, também consideramos absurda a apologia apenas à literatura realista, de temática ideológica explícita, como a cultivada na época da revolução angolana. Além das narrativas que se caracterizam por um acentuado realismo crítico, é necessária uma ficção

densa e inovadora, como a de Luandino, por exemplo, para que a atividade literária ganhe uma dimensão universal.

Inserida na crise da modernidade, a ficção desse autor angolano se dobra sobre ela própria, exigindo, de modo semelhante à obra de Guimarães, um leitor participante, que entre no jogo da decifração da própria leitura, decodificando as múltiplas inovações, tanto as da linguagem quanto as da estrutura narrativa, cuja falta de linearidade leva o leitor a um exercício constante. Para Luandino, o texto é o local da reinvenção e da pesquisa lingüística. Suas narrativas se tecem pela fusão do português com as línguas nativas. Conscientemente, "Kazukuta"¹¹ a língua dos colonizadores, proclamando, assim, a liberdade de expressão. Mas seu trabalho com a língua não é arbitrário; há a pesquisa de palavras arcaicas, como há também a incorporação do português dos musseques. Ele cria uma linguagem própria, formando neologismos, em que mistura radicais do português com sufixos quimbundos¹² e vice-versa. Pela alta qualidade e complexidade estética de seu texto, alguns o acusam de se ter afastado do povo. Tal crítica, entretanto, não leva em conta que um discurso só é verdadeiramente revolucionário, se o for também em sua linguagem, como Walter Benjamin¹³ já alertou.

Guimarães Rosa, embora há mais tempo já consagrado nacional e internacionalmente, também é alvo de comentários semelhantes por leitores que não conseguem mergulhar na "cosmicização" do seu narrar. "A vida não é para ser lida literalmente, mas em seu supra-senso."¹⁴ - ensina Guimarães, porém há leitores que não ultrapassam a linearidade dos signos e não se desligam dos sentidos já esperados.

Tanto em Guimarães, como em Luandino, os neologismos, as corruptelas, os novos sintagmas e as inesperadas combinações sintáticas e semânticas, os arcaísmos têm uma função: a de renomear o mundo, a partir de um novo olhar. Olhar que opera com a "cosmicidade" do existir. A "transgressividade" desse tipo de escritura busca a ruptura em relação ao senso comum. Em Luandino, além da procura de uma profunda reflexão existencial, o social e a denúncia ao colonialismo continuam a ser abordados, criticamente, o tempo todo; mesmo nos seus últimos livros, em que se dedica mais à "artesanaria da linguagem" (conforme já observou a Profª Laura Padilha), nunca abandona os espaços dos *musseques*, nem as formas orais do português *quimbundizado* nessas favelas luandenses, nem, muito menos, o lúcido diálogo com a História de Angola.

Nosso objetivo é observar as semelhanças entre a ficção de Luandino e a de Guimarães, analisando de que modo o mito da androgínia primordial é representado por esses dois escritores. Comparando *Grande Sertão : Veredas*, de Rosa e *João Vêncio: seus Amores*, de Luandino, nossa intenção é

desvelar, nesses dois textos, as metáforas que tecem a simbologia do referido arquétipo.

Usando a mesma técnica labiríntica do narrar desalinhavado de Riobaldo - o narrador-jagunço de *Grande Sertão* - João Vêncio - o narrador-personagem do romance de Luandino que escolhemos para analisar - também assume o vai-e-vem do próprio discurso, embalado pelo ritmo da memória. Os dois textos fazem a opção por um percurso memorialista; assim, atestam, tanto no plano da enunciação, como no do enunciado, a crise do sujeito. As duas narrativas se debatem na dúvida e na culpa dos protagonistas-narradores que se atormentam por terem tido experiências amorosas consideradas "malditas" pelas sociedades em geral.

Quando o desejo é cerceado, irrompe, desordenado, sob a forma de violência; é o que acontece nos dois romances. Crime e castigo, culpa e pecado, amor e ódio, vida e morte, sagrado e profano tornam-se, então, os dilemas propulsores dessas narrativas.

João Vêncio, espécie de duplo do escritor, encontra-se na cadeia, preso e acusado por tentativa de homicídio frustrado contra a companheira. A narrativa se tece, então, na interiorização da culpa, na busca da absolvição. Através desse jogo dialético, a voz enunciativa questiona tanto o discurso jurídico, como o religioso, ironizando o último pela referência a "sô padre Vieira". Na verdade, J.Vêncio não dialoga, pois seu interlocutor, "Muadié", é mudo, como o interlocutor de Riobaldo, de *Grande Sertão*. Funcionando como a consciência e como a sua própria memória (e isso João Vêncio confessa textualmente na página 26), Muadié, exerce o papel do ouvinte imparcial, do narratário ideal, sendo um artifício narrativo por intermédio do qual os narradores (tanto João Vêncio, como Riobaldo) reatualizam o próprio narrar. A certeza de que "as palavras mentem" (JV,p.18) leva os protagonistas a duvidarem não só de seus próprios discursos, mas também dos instituídos, como o da Igreja e o da Justiça que determinam o que é crime e pecado. Insurgindo-se contra o dualismo aprisionador do humano, João Vêncio satiriza o discurso religioso:

*o que mais gosto em missa de católico é isso mesmo: os putos latins caçando os demônios, aguilhões nos cuses vermelhos deles, (...) O senhoro é que informa, aceito. Mas duvido. Missa no puto de qualquer gentio? (...) Mu Kimbundu, rimi riá jim bua? (...) Muadié veja: se a gente percebe tudo, onde está Deus, Ngana lami Nzambi Tata?
- Se Deus existe? (JV,p.43)*

De modo semelhante a Guimarães Rosa, os valores absolutos do mundo institucionalizado são abalados. Deus e o

Diabo vigem dentro do homem: "Deus, muadié, é o que a gente ainda não viveu. O que se está a viver é que é do homem, somos nós. Do diabo, o vivido para assustar os outros. (JV, p.56)

"Kimbundizando" a língua da colonização, o discurso de Luandino assume-se "verbalmente mestiço", como já assinalaram tantos críticos de sua obra. "Carnavalizando"¹⁵ a linguagem jurídica e a católica, a escritura de João Vêncio rompe com as estruturas orais do *Kimbundu*, os termos chulos, as glórias e o calão expurgados pela moralidade inculcada pela colonização.

Utilizando o mesmo recurso fático dos "mire: veja" roseanos, cuja função, como em *Grande Sertão*, é corrigir as percepções escamoteadas pelo senso comum, abrindo o sujeito para os sentidos poéticos da vida, a narrativa de João Vêncio busca também a "cosmicidade" do existir. Não é por acaso que, no subtítulo, Luandino confessa ser a escritura desse livro "uma tentativa de ambaquismo literário". O termo *ambaquismo* vem de *ambacas*¹⁶, povo da África ancestral, que falava o *Kimbundu*, já sabia ler e escrever, podendo, por isso, secretariar os antigos *sobas*, os tradicionais chefes das aldeias ou *quimbos* angolanos; representantes da sabedoria anciã, os *sobas* eram, nos tempos arcaicos, encarregados da justiça e dos conselhos. Conselhos, tecidos ao saber de uma oralidade vivenciada pelo respeito aos sentimentos e à interioridade de cada indivíduo da tribo.

Metaforicamente, a escritura de Vêncio, ao se assumir como uma tentativa de *ambaquismo literário*, busca restaurar os sentidos poéticos da linguagem, ou seja, tenta resgatar a importância e a veracidade que tinham as palavras para os antigos, pois, diferentemente dos tempos atuais, elas não mentiam; fluíam plenas, de acordo com o ritmo cósmico da existência. Na África antiga, anterior à chegada dos colonizadores, a palavra, nas comunidades tradicionais, era sagrada; tinha o peso da honra e do saber.

Recriando a linguagem por meio de recursos poéticos que estabelecem a ruptura com os paradigmas prescritos da língua lusa, a ficção de Luandino busca livrar-se da "esclavagidação" (JV, p.66) provocada pela colonização que fez "tabula rasa" das culturas conquistadas e, impingindo os valores e a moral do ocidente cristão, fragmentou a concepção africana de mundo, cindindo a linguagem, o amor, a vida, enfim, tudo que, antes, fazia parte da harmonia primeva.

Tanto em *Grande Sertão*, como em *João Vêncio*, os narradores encontram-se fracionados. Ambos se debatem na dúvida, questionando o que é pecado. No plano do narrado, o propulsor da narrativa de João Vêncio é a acusação sofrida por Vêncio: "Seria ele um sexopata? Um lombrosiano?" A partir desse conflito, mergulha no passado e na memória, lembrando seus vários amores: o amor angelical por Maristrela; o amor por

Florinha, rotulado de profano; o amor pelo amigo Mimi, sentimento considerado "maldito", porque faz parte de um interdito cultural. Amores vários, que, entretanto, para João Vêncio, se irmanavam na metáfora da *estrela de três pontas*, símbolo de um amor total não reconhecido pela moral judaico-cristã que estigmatizou o desejo sob as formas do puro e do impuro, do permitido e do proibido.

Interessante fazer o confronto com *Grande Sertão*, pois, também nesse romance, Riobaldo busca rememorar os amores vividos para poder compreender a atração sentida por Diadorim, o amigo Reinaldo, o qual, só depois de morto, soube ser uma mulher que se vestira de homem para vingar o pai. "Como ele, Tatarana, jagunço macho do sertão dos Gerais, pudera se apaixonar por um camarada do mesmo sexo?" Essa é a grande angústia do protagonista-narrador. Angústia mobilizadora do enunciado e da própria enunciação, uma vez que, pelas lembranças, Riobaldo revive o amor por Otacília, "moça pura", como a Maristela de Vêncio; o amor por Diadorim, o amigo especial que o despertou para as singelezas do poético; a paixão carnal por Nhorinhá, a "mulher-dama", a "prostituta", que lhe ensinou os mistérios do sexo e do prazer, de modo semelhante à Florinha, personagem de *João Vêncio*.

Na ficção de Rosa e Luandino, a mulher "prostituta" é envolta em carinho e respeito. Os dois autores valorizam os seres de exceção, ou seja, os que se encontram à margem e, por isso, afastam-se dos valores estereotipados da sociedade.

Há nos dois escritores a preocupação com o mistério da criação artística; ambos buscam captar o que Bachelard chama a "androginia do poético", isto é, a literariedade signica, da qual Mimi, em *João Vêncio*, e Diadorim, em *Grande Sertão*, são representações metafóricas que, simbólica e miticamente, apontam para o arquétipo original da Criação.

Em Guimarães, o mito da Criança Divina apresenta-se transfigurado no menino ambíguo que afastou Riobaldo da dureza do sertão geográfico, fazendo-o ingressar no universo mítico da própria imaginação criadora. É Diadorim quem acende a sensibilidade de Riobaldo, antes bloqueada pelas leis do sertão. É ele o "menino especial" que o desperta para os mistérios e forças imaginantes da natureza:

la escurecendo. Diadorim acendeu um foguinho. (...) Puxava uma brisa com cheiro de alguma chuva perto. O chiim dos grilos. (...) Diadorim me pôs o rastro dele para sempre em todas essas quisquilhas da natureza. (GS:V, p.25)

Riobaldo descobre, assim, a poesia do sertão; no canto do *manuelzinho-da-c'roa*, no *chiim* dos grilos e em outros ruídos da natureza, que, antes, dominado pelo código da jagunçagem,

pensava serem sentimentos destinados apenas às mulheres. É, portanto, a partir de Diadorim que compreende a complementaridade dos contrários: "animus" e "anima", vida e morte, Deus e Diabo. Reunindo em si o masculino e o feminino, o bem e o mal, o amor e o ódio, Diadorim abala as certezas de Riobaldo, levando-o a questionar as verdades consagradas pelo senso comum, como, por exemplo, seu machismo de jagunço acostumado ao mundo violento do sertão.

Como símbolo da imaginação criadora, Diadorim remete à ambivalência da poesia, ao mito do andrógino, conforme já observou o crítico brasileiro Benedito Nunes:

Diadorim, ambíguo, menino que é também menina, desperta a alma de Riobaldo, infundindo-lhe o desassossego, o toque de Eros. (...) Representa a Criança primordial, a androginia divina, que devassa o passado imemorial (...). Comporta os mesmos aspectos do infante mítico, que devassa o imemorial das origens, chegando ao domínio fugidio das reminiscências de um estado originário e indiferenciado (...), peculiar à dialética do sagrado¹⁷.

A ambivalência do sertão e a androginia de Diadorim contaminam enunciado e enunciação. Poeticamente, a língua é reinventada, rompendo com os aspectos convencionais da norma culta. Há advérbios no plural, neologismos, arcaísmos. O linguajar regional do sertão é recriado. A travessia de Riobaldo-narrador não segue apenas as trilhas do geográfico, mas as veredas míticas da memória e os caminhos profundos de uma séria pesquisa lingüística que revoluciona a linguagem, sem, no entanto, ferir o sistema da língua. Guimarães "desrealiza" o sertão, fundindo o regional e o universal. Inaugura, assim, um novo momento na literatura brasileira, instaurando uma ficção que se caracteriza pela renovação da linguagem, pela preocupação com o existencial e, principalmente, pela teorização do próprio narrar, já que este, segundo Riobaldo, "é que é o viver". A grande inovação de Guimarães foi construir um narrador solitário, "problemático", que, inscrito no cerne da modernidade, estilha a narrativa em idas e vindas, ao sabor da memória; uma memória subjetiva, que traz as experiências emotivas do vivido e incorpora também a oralidade ao seu discurso. Desse modo, o narrador solitário do romance dialoga com o narrador contador de "causos". Riobaldo, expondo suas dúvidas ao seu narratário, vai e vem desalinhadamente, imprimindo ao seu relato o sabor de um contar que se tece de mil e uma maneiras. Sua narração se transforma, assim, em travessia. Travessia ancestral da memória, que, pelo mergulho no mítico e no cósmico, reencontra,

na "cicatriz do andrógino", a poeticidade do verbo, abrindo-se à dimensão existencial e humana: "O que existe é homem humano. Travessia." (GSV)

As estratégias narrativas utilizadas por Luandino, em *João Vêncio*, apresentam uma semelhança muito grande com as empregadas por Guimarães. Também existe em seu romance a dialogia de um narrar que se refaz infindavelmente, como as estórias das *Mil e uma Noites*. Há também o narrador moderno que teoriza sobre a arte - "mas a arte é mesmo o artista ou é a ferramenta de trabalhar com ela?" (JV, p.17) - , e, ao mesmo tempo, conforme já assinalou em sua tese a professora Laura Padilha, comporta-se também como um velho *griot*¹⁸ da tradição oral africana, cuja função era transmitir o saber através de narrativas típicas, como, por exemplo, os *missossos*, estórias fantasiosas características do processo da "oratura" angolana.

Analisando esse romance de Luandino, comenta a expressividade da metáfora do *colar das miçangas*: "simboliza o fio da oralidade, "o colar dos casos" da tradição oral; representa também a força da religião negra, em que cada *orixá* tem suas cores e suas *guias*¹⁹. Laura Padilha prova em sua tese que a ficção de Luandino busca restaurar os fios orais da angolanidade perdida, os fios da História que o colonialismo partiu. Mostra, ainda, que, "dialogizando" o texto, Luandino efetua uma "encenação griótica do narrar", na medida em que "os narradores se comportam como antigos *griots*, exercendo a prática ritualística de contar *missossos*".

Fundindo o português e o quimbundo, recriando as palavras "podres" e se livrando de um discurso alheio, João Vêncio, pelo vício do dicionário e pelo exercício da imaginação, dialoga com o pseudo-autor que, ao final do romance, apresenta um "glossário metalinguístico" para uso do próprio autor. Por tais artifícios, o signo linguístico se adensa e alcança a opacidade do poético, o que possibilita a subversão do instituído, por meio da ludicidade do tecido literário.

Como o discurso de Guimarães, o de Luandino seduz pelo jogo e pelo gozo da própria criação estética: há uma "sede de belezice" (JV, p.77). A linguagem surge "como um búzio ressonando nos ouvidos". (JV, p.77). Essa metáfora dos búzios, também muito presente em outro significativo escritor angolano, Manuel Rui, simboliza a recuperação da oralidade silenciada. "O búzio remete à concha, ao som, às práticas antigas das religiões africanas que previam o futuro. Ouvir o búzio é restaurar a memória esfacelada, reatar os elos com as origens"²⁰, ou seja, os laços com a unidade perdida. Esta, no texto de *João Vêncio*, é simbolizada metaforicamente pela imagem do "arco-íris", cujas significações, no romance, encontram-se intimamente relacionadas ao imaginário africano, embora apontem também

para os sentidos universais da ambivalência e da androginia da linguagem poética:

Este muadié tem cada pergunta!... missangas separadas no fio, a vida do homem? (...) Cada coisa que ele faz é ele todo - cada cor é o arco-iris. (JV,p.89)

O arco-iris, na África, é, segundo a mitologia de diversas tribos de Angola e de outras regiões do referido continente, a representação da grande serpente mítica e subterrânea, que regula as correntes cósmicas, unindo os contrários. Tem poder ambíguo, maléfico e benéfico. Arlindo Barbeitos, poeta angolano da atualidade, na advertência de seu livro *Nzaji*, chama atenção para o fato de, na África, tanto o arco-iris, como a cobra terem sentidos ambivalentes, ora sendo entidades do Bem, ora do Mal, dependendo do contexto em que se encontram.

OXUMARÉ é o orixá do arco-iris, representado por duas cobras, que simbolizam sua natureza bissexual: *animus* e *anima*, fás e nefas, bem e mal, Eros e Tanatos... Esse orixá remete ao indiferenciado primordial, à serpente primeva, que, na África, está sempre associada aos mitos cosmogônicos e aos arquétipos da Criação.

A metáfora do arco-iris relaciona-se também ao caminho entre o mundo dos homens e o dos deuses. É a ponte por onde passam os antepassados; representa, portanto, a simbologia de uma permanente passagem para uma nova ordem cósmica, ou seja, indica, sempre, a gestação de um novo ciclo. Literariamente, no texto de Luandino, significa a libertação da imaginação criadora, a "cosmicização" da linguagem artística.

Como Diadorim, Mimi, no romance de Luandino, é a encarnação metafórica da androginia poética: reúne em si a bissexualidade ancestral, o indiferenciado do mar, o qual traz os marulhos da memória e os búzios da imaginação, encharcando o texto, as personagens e a imaginação do leitor não só dos mitos e ritos de origem africana, mas também das "belezices estéticas" universais:

Sentávamos - os nus e o mar. (...) E eu ouvia a palavra dele no ouvido, no peito, no coração. Eu disse: "Mar!" E ele riu e disse: "Mar!" (...) Ele levantou o búzio na mão e eu com ele abraçado: "Mar! Mar! Mar!". (JV,p.54)

(...)

*Desforra é, o amor macho?
Meu amigo, o Mimi, o único que eu digo "amigo" e o meu coração vadia, com ele é que podíamos ir na inocência do paraíso. (JV,p.55)*

Repensando o pecado e a inocência, a vida e a morte, o amor e o ódio, o sexo e o ciúme, a religião e a própria justiça humana, Deus e o Diabo, João Vêncio discute, no plano do enunciado, várias formas de crime, mas é no nível da enunciação que assume a clandestinidade da palavra e torna marginal o seu discurso, na medida em que efetua uma ruptura com a norma lingüística e, ideologicamente, questiona a sociedade, problematizando os valores éticos, religiosos e culturais com que a moral do ocidente perverteu e danificou a identidade de seu país.

Efetuando um crime contra a própria escritura literária, a ficção de Luandino, ao indagar filosoficamente sobre questões profundas do ser humano, ultrapassa, como Guimarães, os limites do regional, colocando sua obra, também, sob o signo do universal e do existencial.

Ao usar a metáfora do arco-íris, traz a figuração mitológica de *OXUMARÉ*, divindade ligada às raízes profundas do imaginário africano, mas que, ao ser representada por uma serpente mordendo a própria cauda, simboliza, também, nas mais diversas mitologias do universo, a eternidade, isto é, a harmonia e a continuidade cósmicas, cujo fluir só pode ser apreendido pela elaboração mitopoética do verbo criador.

No romance analisado de Guimarães Rosa, não há símbolos do imaginário africano; a androginia é a da linguagem literária metaforizada por Diadorim, a Criança Divina, que, como o arco-íris, também remete a um dos arquétipos primordiais presentes em todas as culturas: o do mito da criação.

Notas

1. OLIVEIRA, Rosiska Darcy. A cicatriz do Andrógino. *Tempo Brasileiro*. "Feminino e Literatura". Rio de Janeiro, 101: 145-162, abr.-jun., 1990, p.145.
2. ELIADE, Mircea. *O Sagrado e o profano*. Lisboa: Livros do Brasil, s.d.
3. BRANDÃO, Junito. *Mitologia grega*. 3 ed. Petrópolis: Vozes, 1987. v.1. p.10.
Segundo o autor, "os mitos, além de gerarem padrões de comportamento humano [...], permanecem através da História como marcos referenciais através dos quais a consciência pode voltar às suas raízes para se revigorar."
4. VERGER, Pierre. *Lendas africanas dos orixás*. 3 ed. Salvador: Corrupio, 1992.
5. CAILLOIS, Roger. *O homem e o sagrado*. Lisboa: Edições 70, 1988.

6. CHEVALIER, Jean et GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1988.
7. BACHELARD, Gaston. *O direito de sonhar*. 2 ed. São Paulo: Difel, 1986.
8. ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: veredas*. 4 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1965.
9. VIEIRA, José Luandino. *João Vêncio: seus amores*. Lisboa: Edições 70, 1987.
10. LARANJEIRA, Pires. *De Letra em riste*. Porto: Afrontamento, 1992.
11. Termo *kimbundu* que significa "instalar a desordem".
12. Uma das principais línguas nativas de Angola.
13. BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985.
14. ROSA, João Guimarães. *Tutaméia*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1967. p.4.
15. BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense, 1981. Empregamos o termo na acepção usada por esse teórico, entendendo como carnavalizador o texto cuja rebeldia literária e ideológica provoca a subversão dos valores instituídos.
16. *Dicionário prático ilustrado*. Porto: Lello, 1986. V.3.
17. NUNES, Benedito. *O dorso do tigre*. São Paulo: Perspectiva, 1969. p. 161-165.
18. PADILHA, Laura. *Entre a voz e a letra: o lugar da Ancestralidade na ficção angolana do séc. XX*. Tese de Doutorado em Letras - UFRJ, 1988.
19. CACCIATORE, Olga Gudolle. *Dicionário de cultos afro-brasileiros*. 3 ed. Rio de Janeiro: Forense, 1988, p.174.
20. ALVES, Maria Theresa A. "Os Onze Novembros de Certeza", palestra *Curso Vozes d'África*. Faculdade Letras-UFRJ. Rio, 29-4-1992.