

A INVENTIVIDADE COMO NECESSIDADE NO CINEMA AFRICANO

THE INVENTIVENESS AS NECESSITY IN THE AFRICAN CINEMA

Marta Aparecida Garcia Gonçalves

Profa. Doutora de Literaturas em Língua Portuguesa
Universidade Federal do Rio Grande do Norte

RESUMO:

Este estudo analisa alguns aspectos do filme longa-metragem *Nha Fala*, do cineasta guineense Flora Gomes, observando os recursos estético-filosóficos-discursivos utilizados e as confluências com algumas teorias pós-colonialistas, buscando mostrar a opção por uma produção de liberdade e de reação existencial que se firmará na busca de uma *linguagem poeticamente contra-ideológica*.

PALAVRAS-CHAVE: igualdade; Flora Gomes; filmografia africana; política; tabu.

ABSTRACT:

This study examines some aspects of the movie feature film Nha Fala, the Guinean filmmaker Flora Gomes, observing resources aesthetic-philosophical discourse-used and the confluences with some post-colonial theories, trying to show the option for a production of liberty and existential reaction to be established in search of a language poetically counter-ideological.

KEYWORDS: equality, Flora Gomes; african filmography; policy; tabu.

A razão para tanta inventividade é a necessidade.

(Santiago Alvarez)

Se quiseres suportar a vida, prepara-te para a morte.

(Sigmund Freud)

A descolonização jamais passa despercebida porque atinge o ser, modifica fundamentalmente o ser, transforma espectadores sobrecarregados de inessencialidade em atores privilegiados, colhidos de modo quase grandioso pela roda-viva da história. Introduz no ser um ritmo próprio, transmitido por homens novos, uma nova linguagem, uma nova humanidade. A descolonização é, na verdade, criação de homens novos. Mas esta criação não recebe sua legitimidade de nenhum poder sobrenatural; a 'coisa' colonizada se faz no processo mesmo pelo qual se liberta.

(Frantz Fanon)

Mahomed Bamba, em estudo sobre o cinema africano afirma que muito se discute acerca da função do cinema na África pós-colonial. Para ele:

Os cineastas africanos precisam voltar-se para o passado não apenas como fonte de inspiração, mas como forma de dever de memória no sentido de o arrancar do esquecimento onde a ideologia colonial o havia soterrado. Tampouco devem permanecer fascinados por esse passado pré-colonial recuperado e glorificado a ponto de

deixarem de olhar para o presente e o futuro da África que interpelam tanto quanto a sua história passada.

(BAMBA, *site* citado)

Essa dupla missão citada por Bamba, a de restaurar um passado cujos valores não devem cair no esquecimento e ao mesmo tempo manter os olhos voltados para um futuro, encerra o desafio, as contradições e a função desse cinema pós-colonial. Novos olhares nascem dessa dupla função: o cinema adota uma postura que não se firma mais em denúncias, e sim buscará, sobretudo, explicar os fatos a partir dos atos que os geraram.

Nesse panorama, o cinema africano contemporâneo adquire a função que outrora era de incumbência da escrita literária nas décadas de 60 e 70. Ressalte-se nesse período a produção poética de Agostinho Neto, escritor angolano, que consegue combinar o tom de combate e contestação com um cunho lírico, mesclado por uma profunda religiosidade que vai conferir ao médico e escritor um lugar de prestígio na primeira fase da produção literária angolana. Os movimentos de libertação, de descolonização e a utopia da independência eram as principais temáticas literárias de outrora. Já na produção cinematográfica atual, há a preocupação com as aspirações pós-coloniais enxertadas em regimes políticos, culturais e econômicos que lhes são impostos pela globalização. Cogitar esses temas atuais vai obrigar ao extrapolamento do espaço geográfico africano em todos os sentidos: novas produções, novos patrocínios, novos públicos que visarão revelar novos paradigmas para o cinema africano numa busca de temas que não se fechem num nacionalismo xenófobo, mas que, pela sua singularidade, possam expor temas globais como as migrações, as guerras, as políticas de identidade, o meio ambiente, a saúde, a junção/separação entre tradição e modernidade, o impacto causado pelos amoldamentos estruturais, dentre tantos outros.

É neste percurso de afirmação do cinema africano que o filme *Nha Fala*, realizado pelo cineasta Flora Gomez, em 2002, retrata a nova proposta de cinema na/da África. O cineasta Flora Gomez nasceu em 1949, em Cadique, na Guiné-Bissau. Estudou cinema no Instituto Cubano de Artes (ICAIC), dirigido por Santiago Alvarez, que é considerado um dos maiores documentaristas latino-americanos e mais tarde complementou seus estudos no Senegal, sob a orientação de um dos mestres do cinema africano, Paulin

Soumarou-Vieyra. Em seguida, Flora Gomez trabalhou como repórter ligado ao Ministério da Informação. Exerceu várias funções em seu país, entre as quais a de cinegrafista, fotógrafo e diretor de cinema. Seu primeiro filme data de 1987, *Mortu Nega*, em que Flora Gomez relata o trajeto de seu país até a independência. *Mortu Nega* alçou o cineasta no mercado internacional, ao ser bem recebido pela crítica em geral. Outro filme de destaque foi *Os Olhos Azuis de Yonta*, produção de 1992, onde o cineasta busca refletir os conflitos entre gerações, as que efetivamente participaram da guerra, e as novas. Logo após, em 1996, Flora Gomez realizou o premiado *Po di Sangui*, ficção de 90 minutos, que conquistou a Palma de Ouro no Festival de Cannes. Em *Po di Sangui*, observa-se que a percepção do cineasta em relação à linguagem não está presa a uma cadeia metafórica de sentidos, pois, ao usar a língua crioula falada em Guiné-Bissau, ele transporta o filme de uma simples etnoficção ou docuficção para algo mais; algo que buscará aliar arte e vida, num compósito de grande valor estético e documental.

O enredo de *Nha Fala* apresenta a jovem africana Vita, que parte de Cabo Verde para a Europa para continuar seus estudos. Antes da sua partida, a moça promete à mãe que respeitará a tradição familiar da proibição do canto feminino, cujo tabu se estende na família por várias gerações. A quebra do tabu, ou seja, se Vita ousasse cantar, traria a morte à jovem. Vita faz a promessa à mãe e parte em direção a Paris. Lá conhece o jovem músico Pierre, por quem se apaixona e que a convence a gravar um disco – de imediato sucesso. Já famosa, mas preocupada com a quebra da promessa feita à mãe e por não estar em paz com sua própria consciência, a jovem retorna à Cabo Verde trazendo consigo Pierre. Em Cabo Verde, Vita demonstra aos que estão no seu entorno que é possível superar até mesmo a morte se houver a coragem da ousadia. Para isso, ela encenará sua própria morte e posterior ressurreição.

Entremeada à história de Vita, Flora Gomez apresenta enredos paralelos que se ligarão, ao final, à narrativa mestra, como a busca de um lugar para fixar uma estátua do herói nacional guineense Amilcar Cabral, morto em 1973. No filme, duas personagens andam pelas ruas de Cabo Verde com a estátua ora às costas, ora em um carrinho de mão, até conseguirem encontrar

o lugar ideal para fixá-la, missão que, no início da narrativa, havia sido entregue à Vita por Yano, um jovem enamorado que desejava conquistá-la de qualquer forma, mas que Vita repele por não concordar com a sua forma de enriquecimento ilícito.

A narrativa da estátua-sem-lugar é, na verdade, uma paródia à verdadeira história da estátua de Amílcar Cabral que, elaborada pelo arquiteto cubano Lázaro Calvo, foi construída em 1985, em Cuba, e, em 1986, foi doada ao governo da Guiné-Bissau. Durante 24 anos, a estátua esteve guardada no quartel de Amura, em Bissau, sem ser exposta em local público. Em 25 de maio de 2009, Dia da África, a estátua foi finalmente deslocada do quartel e exposta ao público em uma grande festa. Flora Gomez explicitou aqui sua admiração pelo amigo e libertário Amílcar Cabral que, segundo o próprio cineasta, foi quem lhe colocou uma câmera nas mãos e manteve aceso o sonho da independência e da justiça social. No filme, o pedestal para a estátua só é encontrado no final da narrativa, quando todos se atrevem a cantar e a olhar para seu passado e sua própria cultura.

Amílcar Cabral, nascido em Guiné-Bissau e de pais cabo-verdianos, destacou-se como líder da guerrilha que o PAIGC – Partido Africano para a Independência da Guiné-Bissau e de Cabo Verde, por ele fundado – desenvolveu em prol da libertação dos dois países. É considerado um dos líderes humanistas mais carismáticos e mais influentes do nacionalismo africano, denunciando as injustiças que a situação colonial trazia para os povos colonizados.

A questão da austeridade da Igreja também é abordada logo no início do filme, quando o padre local obstrui momentos de alegria e confraternização entre Vita e seus amigos, simbolizados sempre pela presença do canto. O religioso assume na narrativa o tom de austeridade frente às tradições culturais dos africanos, sejam elas simples manifestações festivas ou até mesmo um culto animista. Tais manifestações são atualizadas no filme pelo sacrifício de um porco por ocasião do funeral do Sr. Sonho, um vizinho de Vita.

Uma das principais características dos trabalhos de Flora Gomez é exatamente a busca por expor, ainda que metaforicamente, o dilema vivido entre as gerações: a difícil conciliação da tradição com a modernidade, suas

contradições. Da herança ao do pensamento de Santiago Alvarez, embora traçando um caminho diferente – Santiago era documentarista e Gomez trilha também o caminho da ficção, entremeando trabalhos nas duas áreas –, é possível perceber que Gomez continua o percurso do mestre, e seu trabalho reflete também as preocupações do cineasta cubano, focado nos grandes temas do mundo atual e na reflexão sobre a ação do cinema ficcional na nossa época. Santiago Alvarez afirmava:

Não creio no cinema pré-concebido. Não creio no cinema para a posteridade. A natureza social do cinema demanda uma maior responsabilidade por parte do cineasta. É urgência do Terceiro Mundo. Essa impaciência criadora do artista produzirá a arte dessa época, a arte da vida de dois terços da população mundial. (ALVAREZ, 1969, pp. 54-55)

É a continuidade desse pensamento que se constata em *Nha Fala*, do cineasta guineense Flora Gomez, mas com um diferencial: se para Alvarez a realidade é uma ficção constante¹, em Gomez, a ficção é uma possibilidade de realidade constante. *Nha Fala*, que pode ser traduzido como *Minha Fala, Meu Destino*, é um filme longa-metragem apresentado como uma comédia musical com a técnica e a estética do vídeo clipe. Vita, uma jovem e bela mestiça infringe um tabu cultural cultuado por gerações e gerações em sua família: o de que as mulheres não podem cantar, o canto as levaria à morte. O interessante no enredo é que a transgressão de Vita ao tabu não percorre o caminho que deveria, pois, ao invés de trilhar o caminho da morte, levará Vita ao caminho da vida, simbolizada aqui não só na vida da jovem, mas na vida de todos aqueles que estão ao seu entorno e ousam um pouco mais; se pode afirmar que na própria vida do seu país, e da própria África.

Vale lembrar que, na oralidade, a voz não representa somente uma fala para os povos africanos, mas constitui o próprio alicerce da existência, pois é a partir da voz e da memória que se instala o gesto do homem e o sentido do mundo. Se ligarmos a questão da fala como mediadora do sagrado, é possível atribuir-lhe um significado de fala privilegiada, e o dono da palavra, ou seja, aquele que fala é igualmente o dono da voz e, por sua vez, do gesto, do fazer e, portanto, do decidir. Vita é a portadora da voz no filme, aquela que decide ou transgride: atreve-se.

A morte é outro tema importante que cerca as produções de Gomez, e, em *Nha Fala*, está presente desde o início do filme, onde crianças realizam o funeral de um papagaio morto. Há a lembrança do herói morto, Amilcar Cabral, a morte de um vizinho de Vita, o Sr. Sonho, e a advertência da mãe contra o canto feminino que traria a morte. A narrativa do funeral de um papagaio aparece também ao final do filme, num caráter cíclico. No fundo, a existência é um ciclo e a finitude consiste no retorno ao princípio. No entanto, o que se observa é que em cada ciclo há uma experiência diferente, há o confronto com outro lugar, outra forma de se ver as coisas.

O psicanalista Renato Liberman, seguindo a visão freudiana em relação à morte – *Si vis vitam, para mortem*, ou seja, “Se queres suportar a vida, prepara-te para a morte” (Freud, 1974, p. 339) –, afirma que comumente o ser humano encara a finitude da vida como algo que assombra e contra o qual já se nasce lutando. A ideia da finitude, portanto, persegue o ser humano ao longo de toda sua existência. Para Freud, um dos fatores do sentimento de alienação do mundo reside no modo como o indivíduo se porta em relação à imagem de morte, que comumente se dá como forma de alheamento, ou seja, a morte é simplesmente eliminada da vivência, e o ser humano se comporta como se fosse eterno. Desse alheamento nasce o conflito e o imperativo de buscarmos maneiras de enfrentá-lo para aliviar a angústia e o temor. Freud reforça no texto “Nossa atitude para com a morte”, a importância da ilusão como uma forma de se amenizar a questão da transitoriedade do homem e do próprio mundo em que ele vive, tornando-o mais competente para enfrentar o medo da morte.

Assim, de uma forma ou de outra, as culturas em todas as épocas da humanidade buscaram uma maneira de focar o tema da morte e a angústia em relação à finitude, que é basilar a todo o ser humano². Flora dessacraliza a ideia de morte, ao transpô-la para o cotidiano das pessoas, como na cena inicial, onde as crianças realizam o funeral de um papagaio. Mas essa dessacralização não deixa de enfatizar a importância desse tema na cultura africana e a seriedade com que é tratado. O que o cineasta faz é mostrar que os limites entre morte e vida são tênues, e que a vida deve ser vivida plenamente, ou seja, pode-se estar morto em vida ou pode-se continuar vivo

depois de morto, como no caso de Amilcar. A sensação que se tem é a de que quando Vita viaja para realizar os estudos em Paris, há uma fuga dessa morte simbólica. Mas a moça sabe que precisa afugentar seus fantasmas e volta para enfrentar a profecia e, com ela, a morte.

O jogo estético-artístico de Flora Gomez é exatamente “os efeitos de sentido” que provoca no leitor com a alternância morte/vida. Para falar de temas tão caros ao ser humano, Flora utiliza-se do gênero musical, desfazendo também a imagem estereotipada da África que ainda permanece nos dias atuais. Unindo o canto e a dança ao enredo do filme, Flora desfaz o imaginário sobre a África apresentada somente como um continente desolado pelas guerras, pela fome e pela miséria, abrindo novos horizontes com a possibilidade sólida de superação dessa visão negativa mundialmente dominante.

A questão da língua também será tematizada como um importante fator de relação ou de não relação numa realidade cultural diversa que será igualmente abordada pelo filme. Ao optar pelo uso do crioulo, e não pela língua oficial cabo-verdiana e guineense, o português, Flora Gomez liberta-se das cadeias metafóricas de sentido convencionais, mostrando que essa mistura do falar faz parte de uma nova realidade que se instaura no cotidiano africano. Desse modo, o filme passa a ser também um espaço de exposição e problematização das mudanças significativas que os conceitos de linguagem/cultura adquirem ao longo dos processos históricos e as implicações que essas mudanças trarão na vida das pessoas.

Os recursos utilizados pelo cineasta aliam o tom jocoso também ao tocar em feridas ainda presentes, como a questão do racismo enfrentado pelos negros ex-colonizados na França. No filme, o tema é exposto pela figura de um ancião, um senhor que Vita encontrará em Paris e que, na sua fala, expressa, ainda que cantando, sua aversão aos negros: “– Eu não gosto dos pretos”. A figura jocosa percorre o filme em vários momentos; da chegada de Vita à França até o final do filme, mostrando que essa é ainda uma questão atual e reiterando o caráter cíclico da narrativa: mas ainda aqui o ancião não se isola, ele fala da sua rejeição dançando alegremente e unindo-se tanto aos *pretos* quanto aos seus outros vizinhos.

O cineasta parte da conhecida prática teatral greco-latina: *Ridendo castigat mores*, formulada, segundo alguns historiadores, pelo escritor latino Horácio (65-8 a.C.), passando pelo dramaturgo português Gil Vicente, no *Auto da Barca do Inferno*, entre outras obras, e celebrizada pelo dramaturgo francês, Molière, um dos grandes mestres da comédia satírica. Mas a fórmula do cômico utilizada por Flora Gomez vai para além da ridicularização dos vícios e do propósito de reeducar moralmente a população como previa o poeta latino. A questão do riso nas artes em geral sempre foi considerada conflituosa ao longo da história. De um lado, os partidários da postura séria nas artes como sinônimo de maturidade e de credibilidade e, do outro, aqueles que viam no riso artístico uma fórmula para amenizar o fardo do cotidiano e da própria vida. O riso em Flora pode ser visto com ambas as conotações: um riso construtivo, que não julga e nem execra, mas torna-se artifício e instrumento crítico ao mesmo tempo em que é também pedagógico, um modo livre de contemplar a existência. Desse modo, o cômico liberta-se do pensamento tradicional que considerava a comédia como um gênero inferior.

Visto por esse ângulo, o cômico em *Nha Fala* não se funda literalmente na fórmula horaciana, mas constitui um gênero híbrido ao mesclar de forma harmoniosa música, teatro, filosofia, dança, aproximando-se mais da sátira luciânica, que teve como vulto central o filósofo Luciano de Samósata (125-180 d.C.). A principal característica da sátira luciânica em relação aos seus predecessores é exatamente a mistura dos gêneros. O estudioso Enylton Sá Rego, ao estudar a obra de Machado de Assis ligada à tradição luciânica, levanta algumas constitutivas centrais à produção de Luciano tais como: o uso da paródia, a combinação dos gêneros, a liberdade de imaginação para além do real, a adoção de um ponto de vista distanciado pelo narrador e a exclusão da atitude moralizante da sátira. Em *Nha Fala* não há o juízo moral em relação à ação dos personagens; pelo contrário, nenhum dos personagens se manifesta contrariamente à fala do ancião parisiense quando afirma não gostar de pretos. O riso deixa de conotar somente o feito de autoflagelação moral e pública, aliando outras possibilidades para o estético: o entre-lugar, o não-falando que fala, a não-cristalização em formas fixas, algo que vá para além da

atitude neutra do narrador. É exatamente nessa ambiguidade que se esteia o balanceamento, a moderação harmoniosa entre o cômico e o rígido.

A escolha pelo gênero híbrido também não foi aleatória. No gênero musical, a narrativa se apoia sobre uma sequência de músicas coreografadas, unindo letra, música e dança para narrar a história que se deseja. Flora mescla as cenas musicalizadas às cenas faladas das personagens, fazendo a colaboração entre teatro e música, não se firmando em uma única estética ou modelo pronto, o que exige um esforço maior de interpretação por parte dos atores que transformam os fatos que conduzem a vida social em música. Ao misturar os gêneros teatral e musical para falar da vida de todos os dias dos africanos, Flora baralha as nossas referências habituais, mostrando que é isso o que ocorre na realidade social africana: a assimilação e transformação da linguagem, da religião, da música, dos gestos e da própria cultura, o que vai resultar em um processo que funde e, simultaneamente, distancia esse arcaísmo, esses mitos e costumes locais, os quais constituem as tradições, as raízes, mas expostos de uma forma exorcizante, não alienada, compondo aquilo que se pode denominar de uma catarse do imaginário que irá destruir e, ao mesmo tempo, renovar a consciência cultural africana. Em *Nha Fala*, a música cumpre o papel de orientação dramática, aliada a uma incomum edição de imagens e planos que constroem o discurso fílmico pretendido. Observa-se ainda que a forma de apresentação é dinâmica, as músicas são alegres e a dança é ágil, como se a pulsação do filme transportasse ao leitor a pulsação desejada para a vida das pessoas, das suas atitudes. Vita é a vibração mais explícita da força da vida.

Nha Fala é uma narrativa fílmica contemporânea que, pretensiosamente ou não, edifica um elo entre a África e a Europa, mas um elo que não resgata os traumas do passado senão como formas de aprendizado, representando uma nova geração de realizadores preocupados com seu país e com o respeito às tradições, mas alicerçados no seu tempo: o presente. Mostra que a produção cinematográfica africana atual não trata apenas de temas inerentes ao eixo temático de outrora, mas alia assuntos atuais ao cotidiano africano; como a questão das identidades permeadas por subjetividades complexas; a dilatação das fronteiras existentes entre os gêneros e as

identidades; os temas transnacionais; a espiritualidade dividida entre a tradição e a modernidade, dentre outros motes que são vivenciados pelos próprios realizadores cinematográficos em suas experiências com diferentes culturas, enfocando desde o ponto de vista do imigrante, como daquele que retorna ao seu país de origem, como Vita. A principal ênfase se dá no recorte realizado pelo cineasta para apresentar o que se pode denominar de culturas dualistas.

No entanto, talvez o mais admirável desse processo de revitalização da forma de apresentação de um imaginário sobre a África seja a significação cultural da adoção de um exemplo díspar daquele propagado pelo colonizador do passado e do presente³.

Assim, embora ainda existam as narrativas banalizadas acerca desse continente, uma nova proposta, fundada sobretudo em uma prosa cinematográfica supranacional, encontra seu lugar de expressão, mostrando que é possível aliar o artístico a outras esferas do humano como o imaginário popular, as experiências e os problemas do dia-a-dia, enfim, ao Humano.

NOTAS:

¹ Para o cineasta Santiago Alvarez, a realidade no cinema não se capta, mas sim se constrói: "Gosto mais do filme documentário, pois para mim a realidade é uma ficção constante. Gosto de filmar e elaborar, a mim me interessa registrar e participar dessa realidade". Excerto retirado do livro *O Olho da Revolução: O Cinema Urgente de Santiago Alvarez*, de Amir Labaki, Editora Iluminuras, 1994.

² Reflexões a partir de LIBERMAN, Renato. A morte para o homem. Disponível em: <http://www.sentimente.com.br> e de BROMBERG, Maria Helena. A Psicoterapia em situações de perdas e luto. Campinas: Livro Pleno, 2000. Também se recorreu à FREUD, Sigmund. Nossa atitude para com a morte. In: Edição Standard Brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud. 1974. Vol. XIV, p. 339.

³ "Numa conferência de imprensa no Lido, o cineasta Flora Gomez declarou: "Em África diz-se que nada funciona. Quis mostrar qualquer coisa que mexesse, a música, e render homenagem a todos os músicos sobretudo a Manu Dibongo. Quis falar de uma África positiva, onde se morre mas também se ri".

REFERÊNCIAS:

ABDALA JUNIOR, Benjamin. *Margens da cultura*. São Paulo: Boitempo, 2004.

BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1981.

_____. *A cultura popular da Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Trad. Yara Frateschi Vieira. São Paulo: HUCITEC; Editora da Universidade de Brasília, 1987.

BAMBA, Mahomed. *Os cinemas africanos: entre construção identitária nacional e sonho panafricanista*.

Disponível em: <http://malembemalembe.ceart.udesc.br/textos/bamba.doc>

BERGSON, Henri. *O riso*. Trad. Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BRANDÃO, Jacyntho. Lins. *A poética do hipocentauro: literatura, sociedade e discurso ficcional em Luciano de Samósata*. Belo Horizonte: UFMG, 2001.

BROMBERG, Maria Helena. *A psicoterapia em situações de perdas e luto*. Campinas: Livro Pleno, 2000.

FANON, Frantz. *Os condenados da terra*. Juiz de Fora: Ed. da UFJF, 2006.

_____. *Pele negra, máscaras brancas*. Trad. Renato Silveira. Salvador: EDUFBA, 2008.

FREUD, Sigmund. Nossa atitude para com a morte. In: *Edição Standard Brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. 1974, vol. XIV.

HUTCHEON, Linda. *Teoria e política da ironia*. Belo Horizonte: ed. UFMG, 2000.

_____. *Poética do pós-modernismo: história, teoria e ficção*. Rio de Janeiro: Imago, 1987.

KÜBLER-ROSS, Elisabeth. *Sobre a morte e o morrer*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

LABAKI, Amir. *O olho da revolução: O Cinema Urgente de Santiago Alvarez*. São Paulo: Iluminuras, 1994.

RANCIÈRE, Jacques. Em nome do dissenso, filósofo francês redefine termos e conceitos na arte e na política. *Revista Ciência e Cultura - Sociedade Brasileira para o Progresso da Ciência – SBPC - Print ISSN 0009-6725 - Cienc. Cult. vol.57 n.4 São Paulo Oct./Dec. 2005*.

_____. *O mestre ignorante: cinco lições sobre a emancipação intelectual*. Trad. Lilian do Valle. (Coleção Educação: Experiência e Sentido, 1). Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

_____. *Políticas da escrita*. Trad. Raquel Ramalhe... [et al]. Rio de Janeiro Ed. 34, 1995.

_____. *A partilha do sensível: estética e política*. Tradução: Mônica Costa Netto. São Paulo: EXO Experimental / Editora 34, 2005.

REGO, Enylton de Sá. *O calundu e a panaceia: Machado de Assis, a sátira menipéia e a tradição luciânica*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1989.

SAID, E. W. *Orientalismo. O oriente como invenção do ocidente*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

<http://www.instituto-camoes.pt/encarte/encarte52g.htm>

Texto recebido em 31 de maio de 2013 e aprovado em 31 de julho de 2013.