

A large, teal-colored abstract graphic on the left side of the cover. It depicts a hand holding a scroll, with the scroll unfurling upwards and to the right. The graphic is semi-transparent, allowing the white background to show through. The hand is positioned at the bottom left, with fingers curled around the scroll. The scroll itself is a series of overlapping, curved shapes that create a sense of movement and depth.

# OS RISCOS DO EFÊMERO

Ensaaios sobre literatura  
e sociedade de língua portuguesa

Vanessa Riambau Pinheiro  
Arturo Gouveia de Araújo  
Organizadores

# **OS RISCOS DO EFÊMERO**

Ensaaios sobre literatura  
e sociedade de língua portuguesa



## **UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA**

|                       |                                        |
|-----------------------|----------------------------------------|
| Reitora               | MARGARETH DE FÁTIMA FORMIGA MELO DINIZ |
| Vice-Reitor           | EDUARDO RAMALHO RABENHORST             |
| Diretora do CCHLA     | MÔNICA NÓBREGA                         |
| Vice-Diretor do CCHLA | RODRIGO FREIRE DE CARVALHO E SILVA     |



## **EDITORA DA UFPB**

|                          |                                      |
|--------------------------|--------------------------------------|
| Diretora                 | IZABEL FRANÇA DE LIMA                |
| Supervisão de Editoração | ALMIR CORREIA DE VASCONCELLOS JUNIOR |
| Supervisão de Produção   | JOSÉ AUGUSTO DOS SANTOS FILHO        |

|                                                  |                                                                      |
|--------------------------------------------------|----------------------------------------------------------------------|
| Conselho Editorial<br>CCHLA                      | BARTOLOMEU LEITE DA SILVA (Filosofia)                                |
|                                                  | CARLA LYNN REICHMANN (Línguas Estrangeiras Modernas)                 |
|                                                  | CARLA MARY DA SILVA OLIVEIRA (História)                              |
|                                                  | ELIANA VASCONCELOS DA SILVA ESVAEL (Língua Portuguesa e Linguística) |
|                                                  | HERMANO DE FRANÇA RODRIGUES (Literaturas de Língua Portuguesa)       |
|                                                  | KARINA CHIANCA VENÂNCIO (Línguas Estrangeiras Modernas)              |
|                                                  | LÚCIA FÁTIMA FERNANDES NOBRE (Línguas Estrangeiras Modernas)         |
|                                                  | LUZIANA RAMALHO RIBEIRO (Serviço Social)                             |
|                                                  | MARCELA ZAMBONI LUCENA (Ciências Sociais)                            |
|                                                  | MARIA PATRÍCIA LOPES GOLDFARB (Ciências Sociais)                     |
| TERESA CRISTINA FURTADO MATOS (Ciências Sociais) |                                                                      |
| WILLY PAREDES SOARES (Letras Clássicas)          |                                                                      |

Vanessa Rimbau Pinheiro  
Arturo Gouveia de Araújo  
organizadores

**OS RISCOS DO EFÊMERO**  
Ensaaios sobre literatura  
e sociedade de língua portuguesa

**Editora da UFPB**  
**João Pessoa**  
**2016**

Direitos autorais 2016 - Editora da UFPB  
Efetuado o Depósito Legal na Biblioteca Nacional,  
conforme a Lei nº 10.994, de 14 de dezembro de 2004.

TODOS OS DIREITOS RESERVADOS À EDITORA DA UFPB

É proibida a reprodução total ou parcial, de qualquer forma ou por  
qualquer meio. A violação dos direitos autorais (Lei nº 9.610/1998) é  
crime estabelecido no artigo 184 do Código Penal.

O conteúdo desta publicação é de inteira responsabilidade do autor.

Projeto Gráfico Editora da UFPB

Editoração  
Eletrônica e Rildo Coelho  
Projeto de capa

Catlogação na fonte:  
Biblioteca Central da Universidade Federal da Paraíba

---

R595 Os riscos do efêmero: ensaios sobre literatura e sociedade  
de língua portuguesa / Vanessa Rimbau Pinheiro, Arturo  
Arturo Gouveia de Araújo, organizadores.--  
João Pessoa: Editora da UFPB, 2015.  
Recurso digital (10 MB)  
Formato: ePDF  
Requisito do Sistema: Adobe Acrobat Reader  
ISBN: 978-85-237-1224-2 (recurso eletrônico)  
1. Literatura - ensaios. 2. Narrativas escritas - língua  
portuguesa. 3. Leituras críticas. 4. Literatura e sociedade.  
I. Pinheiro, Vanessa Rimbau. II. Araújo, Arturo Gouveia de

CDU: 82-4

---

EDITORA DA UFPB Cidade Universitária, Campus I - s/n  
João Pessoa - PB  
CEP 58.051-970  
www.editora.ufpb.br  
editora@ufpb.br  
Fone: (83) 3216.7147

Editora filiada à:



# ÍNDICE

|                 |   |
|-----------------|---|
| INTRODUÇÃO..... | 8 |
|-----------------|---|

|                                                                                                                                      |           |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------|
| <b>A RELAÇÃO ENTRE A VIOLÊNCIA DO ESTADO E O<br/>ESVAZIAMENTO DE IDENTIDADE EM OS CUS DE JUDAS,<br/>DE ANTÔNIO LOBO ANTUNES.....</b> | <b>12</b> |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------|

*Cícero Isaac Barbosa* SANTIAGO

*Felipe de Castro* CRUZ

|                                                                                                |           |
|------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------|
| <b>O RUGIDO DAS LEOAS: O ANVERSO E O VERSO DAS<br/>PERSONAGENS FEMININAS EM MIA COUTO.....</b> | <b>44</b> |
|------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------|

Jéssica Rodrigues FÉRRER

Geovanna D. Bezerra SILVA

|                                                                                              |           |
|----------------------------------------------------------------------------------------------|-----------|
| <b>AS REVERSÕES NARRATIVAS: UMA ANÁLISE DO CONTO<br/>“O COBRADOR”, DE RUBEM FONSECA.....</b> | <b>56</b> |
|----------------------------------------------------------------------------------------------|-----------|

*Gabriel Domício Medeiros Moura* FREITAS

|                                                                                                      |           |
|------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------|
| <b>A INCIDÊNCIA DOS ASPECTOS PALOPIANOS NO CONTO O<br/>CACHIMBO DE FELIZBENTO, DE MIA COUTO.....</b> | <b>78</b> |
|------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------|

*Aline Souza* MELCHIADES

*Silvestre Vitalício* VENTURA

*Sara Regina Carvalho* LACERDA

|                                         |           |
|-----------------------------------------|-----------|
| <b>SILVESTRE VITALÍCIO VENTURA.....</b> | <b>96</b> |
|-----------------------------------------|-----------|

*Sara Regina Carvalho* LACERDA

|                                                                       |            |
|-----------------------------------------------------------------------|------------|
| <b>ANÁLISE CRONOTÓPICA DO ROMANCE CAIM,<br/>DE JOSÉ SARAMAGO.....</b> | <b>117</b> |
|-----------------------------------------------------------------------|------------|

*Siméia de Castro Ferreira* NEVES

*Suéllen Rodrigues Ramos da* SILVA

*Vanessa Rimbau* PINHEIRO (Orientação)

|                                                                             |            |
|-----------------------------------------------------------------------------|------------|
| <b>A LITERATURA ANGOLANA EM PERSPECTIVA:<br/>DE PEPETELA A ONDJAKI.....</b> | <b>145</b> |
|-----------------------------------------------------------------------------|------------|

*Vanessa Rimbau PINHEIRO*

|                                                                      |            |
|----------------------------------------------------------------------|------------|
| <b>A CASA DOS BUDAS DITOSOS: OS LIMITES DA<br/>IRREVERÊNCIA.....</b> | <b>160</b> |
|----------------------------------------------------------------------|------------|

*Arturo Gouveia de ARAÚJO*

|                                |            |
|--------------------------------|------------|
| <b>SOBRE OS ENSAÍSTAS.....</b> | <b>174</b> |
|--------------------------------|------------|

# INTRODUÇÃO

Este livro é resultado do trabalho de leituras, pesquisas e discussões do Gelisc – Grupo de Estudos de Literatura e Sociedade Contemporâneas –, constituído por professores e alunos da Universidade Federal da Paraíba. Ligado ao PPGL – Programa de Pós-Graduação em Letras – e ao DLCV – Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas –, o Grupo vem se reunindo desde 2013, orientado por dois professores: Arturo Gouveia de Araújo e Vanessa Riambau Pinheiro. Sua sistemática de trabalho abrange a leitura predefinida de textos teóricos sobre narrativas, bem como explanações, em seminários, de narrativas escritas de autores de língua portuguesa. O recorte cronológico dos estudos é dos anos 90 ao momento presente, com algumas concessões a anos anteriores. Mas o foco central das pesquisas vai da última década do século vinte à produção literária que vem se destacando neste início de novo século.

Registrado dentre os grupos de estudo do CNPq, o Gelisc se impõe a obrigação de fazer leituras críticas dos textos em estudo, com problematizações bem fundamentadas e discussões críticas, para que o aprendizado não se limite a uma reprodução passiva dos conteúdos pesquisados. Além disso, cabe ao Gelisc também não abrir mão de uma constante autocrítica, necessária ao balanço e ao exame de seu próprio desempenho.

O presente livro encerra a primeira fase das pesquisas e disponibiliza ao público o que foi possível alcançar até o momento. Conforme decidido em grupo, o que vem a público no momento são apenas as produções críticas, em forma de ensaios e artigos, o que prescinde dos trabalhos realizados

em torno dos textos teóricos. Compreende-se que os textos teóricos devem ser incorporados à produção crítica, como o demonstram os diversos trabalhos ora divulgados. Mas isso não exclui a possibilidade de uma publicação exclusivamente em torno de elaborações teóricas, com as devidas reflexões críticas sobre o limite e o aproveitamento de conceitos e procedimentos metodológicos de toda uma tradição de linhas teóricas voltadas para o estudo de narrativas. Com leituras de textos fundamentais de Lukács, Paul Ricoeur, Antonio Candido, dentre outros, já se idealiza, para um momento oportuno, uma produção específica em diálogo com autores essenciais à formação do Grupo.

A literatura contemporânea de língua portuguesa, abrangendo países como o Brasil, Portugal, Moçambique e Angola, lança ao Grupo o seguinte desafio intelectual: por um lado, é necessário reunir os autores mais representativos da atualidade no que concerne à produção de romances e contos; por outro lado, é preciso preparar-se para a aquisição de um conhecimento produzido em toda uma tradição mais ampla. Esse desafio tem deixado o Grupo sempre alerta à importância das relações diacrônicas entre o presente e o legado de séculos, como forma de situar e delinear, com uma maior precisão, a singularidade do *corpus* correspondente ao corte cronológico estabelecido. Essa lógica relacional, sem qualquer tendência a explanações meramente historicistas, vem enriquecendo a visão e o modo de trabalho do Grupo, a fim de que, com o devido conhecimento de realizações passadas, se tenha consciência tanto da especificidade dos estudos quanto de falsas pretensões de originalidade que costumam surgir intempestivamente, como se não tivessem ligação com a história e o desenvolvimento das produções intelectuais. Movido por tais parâmetros, o Grupo

projeta sua conexão, na segunda etapa dos trabalhos, com outros grupos que se empenham na leitura do mesmo período histórico-literário, como o da UnB e de outras Universidades brasileiras e de Portugal. Esse contato, através de textos de revistas especializadas e livros, há de estabelecer um diálogo enriquecedor com outras produções de mesma preocupação, além de situar o Gelisc em um horizonte mais amplo do que vem sendo realizado na atualidade em termos de fortuna crítica.

Observa-se hoje, no âmbito das Universidades brasileiras, uma proliferação bibliográfica muito vasta e significativa, o que não havia há duas décadas. Fazer parte desse *boom* intelectual vem se tornando uma obrigação indiscutível de qualquer professor universitário, sobretudo aqueles ligados a programas de pós-graduação, com publicações e orientações periódicas. Esse fato, em comparação à situação das Universidades brasileiras nos anos 80, é uma ruptura extraordinária se considerarmos a pluralidade de canais de divulgação, das revistas classificadas em vários níveis, conforme os critérios dos órgãos de fomento, a toda uma sistemática de produção eletrônica com a qual é necessário sintonizar-se para fins de constante atualização. Ao mesmo tempo, não se pode fechar o olhar para o perigo do chamado *taylorismo acadêmico*: a produção pela produção, para efeito quantitativo e de soma curricular, com o risco de nada acrescentar em termos de contribuição original. Há todo um contexto de cobranças de publicação – fato que tem um lado negativo que deve ser apreciado com rigor para não se reduzir a qualidade intelectual a meros números.

Os autores contemplados nos presentes estudos são António Lobo Antunes, Mia Couto, Rubem Fonseca, José Saramago, João Ubaldo Ribeiro, Pepetela, Ondjaki, entre outros.

Além disso, o Gelisc já teve oportunidade de trazer à UFPB o escritor angolano José Eduardo Agualusa, marcando presença, também, em eventos de literatura contemporânea em Olinda e Natal. Pretende-se ampliar tais experiências para a realização semestral de colóquios, simpósios e outros encontros. Isso proporcionará, em breve, maior distinção ao perfil do Grupo.

Arturo Gouveia de Araújo  
Vanessa Riambau Pinheiro

João Pessoa/UFPB, 19 de junho de 2014

# **A RELAÇÃO ENTRE A VIOLÊNCIA DO ESTADO E O ESVAZIAMENTO DE IDENTIDADE EM *OS CUS DE JUDAS*, DE ANTÓNIO LOBO ANTUNES**

*Cícero Isaac Barbosa SANTIAGO*  
*Felipe de Castro CRUZ*

## **CONTEXTOS E A REPRESENTAÇÃO DA IDENTIDADE PORTUGUESA NA LITERATURA**

O romance *Os Cus de Judas*, publicado em 1979, é lembrado por ser um dos primeiros registros literários pós-salazarismo, rompendo um silêncio patrocinado pela ditadura em Portugal por cerca de quarenta anos. A força do objeto estudado, além de seu valor estético, está no reforço das impressões relatadas pelo personagem a partir da vivência da guerra, de fato, pelo seu autor, António Lobo Antunes, que entre 1970 e 1973, como tenente médico, viveu em Angola, na Guerra do Ultramar.

O personagem, que não é nomeado, narra suas angústias em terras africanas a uma interlocutora que, assim como ele, não tem seu nome revelado. Desde o princípio fica aparente sua posição anticolonialista e a revolta por ser mandado a uma guerra sem sentido, a uma terra que não o pertence e para longe de suas aspirações individuais. O romance desenvolve-se em dois

planos: já mais velho, em um bar, o narrador inicia sua conversa com a interlocutora (no que parece ser um encontro); a partir deste *diálogo* ele a apresenta, e também a nós, leitores, suas memórias sobre a guerra. Importante notar, neste aspecto, o quão difícil é, ao mesmo tempo, a vivência na guerra e o contato humano pós-guerra, suas relações inter-humanas. É como se duas guerras fossem travadas concomitantemente.

Sobre o contexto histórico em que o enredo se passa, poderíamos falar de todo salazarismo, mas compreendemos que seja mais relevante realizar um recorte para que possamos situar a pertinência da literatura no processo de passagem ao pós-salazarismo e, posteriormente, acentuar a importância de *Os Cus de Judas*, apresentando, por fim, nossa proposta de análise e sua relevância.

Como se sabe, uma sucessão de acontecimentos abrasou a relação entre Portugal e suas colônias. Em 1961, na Baixa do Cassanje, Angola, oficiais portugueses reprimiram motins que agitavam a região algodoeira. Um pouco mais tarde, no mesmo ano, em fevereiro, o Movimento Popular de Libertação de Angola (MPLA), movimento criado em 1956 por intelectuais angolanos, com o intuito de libertar alguns prisioneiros políticos, invadiu a prisão de Luanda. Já em março, integrantes da União das Populações de Angola (UPA) atacaram colonos portugueses nos Dembos – norte de Angola. Com isso, Salazar dá início à Guerra Colonial, enviando tropas para Angola com a finalidade de estancar os motins. A guerra estendeu-se por treze anos.

Enquanto a ditadura de Portugal permanecia fortalecendo as ações referentes ao domínio ultramarino, surgia, naquele país, um sentimento de independência anticolonialista por parte de alguns segmentos sociais, concretizado mais tarde, essencialmente, pelos movimentos estudantis (CARDINA, 2009). Nas colônias, movimentos como o MPLA, já citado, a FRELIMO

(Frente de Libertação de Moçambique), a FNLA (Frente Nacional para a Libertação de Angola) e UNITA (União Nacional para a Independência Total de Angola) foram os principais pontos de resistência à colonização.

Desta forma, Portugal, que até o século XIX tinha sua história nutrida por mitos e a partir deles construía, também, sua identidade (MATOS, 2002), e que no século XX passa a viver o Salazarismo, vivencia um período de uma guerra estéril, “historicamente deslocada” (CONTE, 2006), que traz como resultado um povo sem referências e que não reconhece o seu território. Ou seja, há, em Portugal, um ideário mítico de suas conquistas que se desconstrói devido ao contexto histórico do século XX, fator este importantíssimo para a construção de um paradigma identitário lusitano. Pode-se encontrar, na visão geral da identidade nacional portuguesa, como já foi dito anteriormente, uma desmistificação ontológica do caráter bélico-heroico e da noção coletiva de identidade portuguesa. Percebe-se esse novo ideário do século XX de forma mais clara quando observamos sua representação na literatura.

Podemos destacar, de acordo com Cabral (2010), três etapas que delineiam a representação da identidade nacional de Portugal na literatura. A primeira “consiste na exaltação e na propagação da identidade nacional assente na noção de Pátria portuguesa”, na qual se percebe a formação da identidade a partir do *culto* à língua e à nacionalidade, esta caracterizada pelo saudosismo; são obras importantes deste período *Viagens na Minha Terra*, de Almeida Garrett, *Eurico, o presbítero*, de Alexandre Herculano e a obra de Teixeira de Pascoas. Esta primeira etapa mostra um Portugal ainda embebido pelas façanhas das grandes navegações, um país com ares de gigante e uma população consciente de sê-lo – ainda que ilusoriamente. A segunda etapa proposta por Cabral é a

do “desvanecimento da noção de literatura nacional”. Há, nesta etapa, uma despreocupação em relação à identidade nacional no período pós-Segunda Guerra, em obras como as de Virgílio Ferreira, Carlos de Oliveira e José Cardoso Pires. Neste período – segunda metade dos anos noventa – outros temas que não a identidade nacional são mais recorrentes, como a independência feminina, a ansiedade pelo casamento ou a sexualidade; nota-se que estes “não são abordados como problemas universais, mas também não se limitam a ser considerados como questões portuguesas”. A terceira etapa surge a partir do 25 de Abril de 1974, com a queda do império português. Nesta etapa, como afirma Cabral (2010, 137), os principais temas

são a identidade portuguesa ‘em acelerado processo de fragmentação e esvaziamento’ (Ribeiro, 2006: 45) pelo facto de a jovem democracia portuguesa omitir a guerra colonial virando-se para a “construção do socialismo” e proceder a uma descolonização não negociada, deixando para trás um número significativo de portugueses que se identificava com o colonialismo português pelo facto de se encontrar a viver nas colónias ao tempo da passagem destas a países independentes.

Destacam-se, portanto, nesta terceira etapa, como marco inicial, a publicação, em 1979, dos romances *Memória de Elefante* e *Os Cus de Judas*, ambos de António Lobo Antunes. Estes retratam de forma concreta a memória coletiva falha, devido à descolonização negligente e à pressa em construir o socialismo, e um excesso de memória pessoal, narrada por aqueles que viveram os duros anos das guerras ultramarinas. Pode-se perceber, assim, uma síntese deste momento identitário

português no narrador de OCDJ<sup>1</sup>. O fato é que o 25 de Abril de 1974 impulsionou a produção literária do país e revelou-se uma fonte temática das mais produtivas. Encontramo-lo ainda com uma forte presença em romances do fim daquele século como, por exemplo, em *O Jardim Sem Limites* (1995), de Lídia Jorge, em que a apatia<sup>2</sup> da geração pós-Revolução dos Cravos torna-se aparente e caracteriza uma juventude portuguesa sem rumo e sem modelos para seguir; ou *Nas Tuas Mãos* (1997), de Inês Pedrosa, que, por meio de uma estrutura narrativa inovadora, retrata Portugal em seus três períodos (Império, Período de Transição/Revolução dos Cravos e Pós-Império), com personagens politicamente conscientes e representantes da sociedade portuguesa em seus referentes períodos. Assim, fica evidente que com a publicação de OCDJ abriu-se um novo ciclo em Portugal em que se encerrou o silêncio da censura, e a identidade nacional pode, então, ser discutida e contestada por um dos meios mais eficientes para isso: a literatura.

Propomos neste trabalho o estudo deste esvaziamento da identidade de que fala Cabral centrando as análises no protagonista de OCDJ e, para tanto, adiantamos que serão estudadas, também, aspectos do romance como a zoomorfização e a figura de Sofia para a construção do personagem/narrador analisado e, conseqüentemente, a desconstrução de sua identidade e esfacelamento de sua autonomia, decorrentes, em grande parte, da violência do Estado. Dessa forma almejamos demonstrar de que maneira a identidade nacional está transfigurada no romance.

---

1 A partir de agora vamos nos referir ao romance *Os Cus de Judas* pela sigla OCDJ.

2 Cf.: PINHEIRO, Vanessa Riambau. *Portugal e a geração da apatia: Análise da obra O Jardim Sem Limites de Lídia Jorge*. João Pessoa: Editora da UFPB, 2013.

## **CONSIDERAÇÕES SOBRE O NARRADOR E OS DOIS VAZIOS**

“As tias instalavam-se a custo no rebordo de poltronas gigantescas decoradas por filigranas de croché, serviam o chá em bules trabalhados como custódias manuelinas, e completavam a jaculatória designando com a colher do açúcar fotografias de generais furibundos, falecidos antes do meu nascimento após gloriosos combates de gamão e de bilhar em messes melancólicas como salas de jantar vazias, de Últimas Ceias substituídas por gravuras de batalha: - Felizmente que a tropa há-de torná-lo um homem.” (ANTUNES, 2003)

*O glorioso passado português*, fomentado principalmente pelos mitos, parece ser o aspecto mais determinante na pretensa formação identitária do protagonista, mediada pelo incentivo ardil da família, que lhe apontava a todo instante, como a um ídolo, a figura do General Machado, aquele de quem “cem em cada cem portugueses nunca ouviram falar”, pai da avó materna. A partir do fragmento citado na epígrafe desta sessão, destacamos o pensamento por trás da formação do homem português à época. A necessidade de formar guerreiros que pudessem defender a terra é, ao mesmo tempo, um desespero pela autoafirmação e uma esperança de manter um passado de grandes conquistas. Antes de estabelecermos uma relação entre o personagem de OCDJ e seu país, relembremos algo importante sobre a participação do mito na formação da identidade portuguesa.

A alma portuguesa pretende-se grande. As grandes embarcações e os descobrimentos, bem como as guerras vencidas heroicamente, como se acredita em Portugal, e até mesmo sua descendência, fazem do povo português uma população fiel à ideia de grandeza, bravura e honra. Pimentel (2008, p. 13) nos explica melhor como se deu o início desta crença:

O problema comum que está na gênese do mito do império, que respeita a um dos substratos mais antigos do mito de Portugal e subsiste inteiro no período do jugo filipino (1581-1640), é o da independência. O relato do milagre<sup>3</sup> de que foi protagonista D. Afonso Henriques em Ourique, que encontramos pela primeira vez na Crónica de Portugal de 1419, visa explicitamente, com o maravilhoso cristão que constitui o seu fundo de lenda, o tratamento heróico e épico de D. Afonso Henriques, remontando o seu poder de príncipe e o reconhecimento da sua soberania, em face dos soberanos peninsulares, incluindo os mouros, a uma linhagem que descende directamente de Deus, substancialmente alheia ao tempo histórico pela prova do milagre, que confirma providencialmente a sua figura de entre os seus pares e conforma a aceitação que estes dele fazem como rei.

Com o passar dos anos à figura de Afonso Henriques foi promovida uma consagração régia, e erigido sobre ele o título de “fundador de um reino sem par na história dos reinos conhecidos” (PIMENTEL, *op. cit.*). Assim, percebe-se que desde

---

3 Antes da Batalha de Ouriques, D. Afonso foi visitado por um velho, que até então tinha visto apenas em sonho. Este velho profetizou sua vitória, e disse-lhe para, na noite seguinte (após a profecia), sair do acampamento sozinho em direção a uma sineta que tocaria. Lá, ajoelhado, iluminado por um raio de luz, ouviu a voz do Senhor, que lhe fez a promessa de vitórias naquela e em outras batalhas vindouras.

a gênese o mito está presente na construção da identidade de Portugal. Some-se ao mito apresentado, por exemplo, o misterioso desaparecimento de D. Sebastião em Alcácer Quibir e a visão imperial emplacada por Camões em *Os Lusíadas* (1572) – construindo o expoente da mitologia portuguesa. Com isso, podemos entender como se originou esta postura de grandeza dos portugueses, e esse é um dos pontos fundamentais para se compreender as ruínas da casa portuguesa pós-25 de Abril.

Durante o salazarismo, período que é narrado, também, por meio da infância do personagem, Portugal é descrita como uma cidade apática, melancólica, marcada pelos ideais do Salazarismo. Há uma descrição dos aspectos social, cultural e religioso no início da narrativa, que se pode perceber a partir do retrato feito pelo narrador da Lisboa de sua infância:

Em cada edifício da Rua Barata Salgueiro, triste como a chuva num recreio de colégio, habitava uma parente idosa [...]. Cheirava a fechado, a gripe, e a biscoito. (ANTUNES, 2003, p. 13)

As janelas não se distinguiam dos quadros: no vidro ou na tela, as mesmas árvores de Outubro encolhiam-se como pilas transidas depois de um banho de piscina, a que se enrolavam as serpentinas desbotadas de um carnaval defunto. (ANTUNES, 2003, p. 14)

O espectro de Salazar pairava sobre as calvas pias de labaredzinhas de Espírito Santo corporativo, salvando-nos da ideia tenebrosa e deletéria do socialismo. (ANTUNES, 2003, p. 15)

Vale salientar que o narrador conta a história a partir de sua memória traumatizada pela guerra e isto o habilita a

imprimir, nesta narrativa, marcas deste trauma e opiniões a respeito do que é narrado. O que se quer dizer é que o narrador de OCDJ não é, nem poderia ser, imparcial em sua narração, e está a todo instante, por meio de metáforas, hipérboles e ironias, assumindo um ponto de vista crítico e ácido com respeito ao que é contado. Este aspecto, aliás, que quebra a objetividade narrativa cultuada antes na épica e mais recentemente pretendida pelo Naturalismo e Realismo, constitui uma das características fundamentais na construção do narrador contemporâneo, como sugere Adorno (2003, p. 55):

Do ponto de vista do narrador, isso [a falha do procedimento de narrar o real] é uma decorrência do subjetivismo, que não tolera mais nenhuma matéria sem transformá-la, solapando assim o preceito épico da objetividade.

Nota-se, portanto, que o narrador não se preocupa em passar a imagem de um Portugal grandioso, como se acreditou por muito tempo, mas antes, de um país triste, embebido em melancolia, que deixa por pairar em suas ruas o espectro de Salazar, a quem as “parentes idosas” tinham uma devoção quase religiosa. E esta imagem do Salazarismo disseminado com a mesma força da religião, numa espécie de sugestivo transcendentalismo do Estado, é reforçada pelo narrador mais adiante:

As senhoras do Movimento Nacional Feminino vinham por vezes distrair os *visons* da menopausa distribuindo medalhas da Senhora de Fátima e porta-chaves com a efígie de Salazar, acompanhadas de padre-nossos nacionalistas e

de ameaças do inferno bíblico de Peniche, onde os agentes da PIDE superavam em eficácia os inocentes diabos de garfo em punho do catecismo. (ANTUNES, 2003, p. 20)

A futura decadência da “religião salazarista” é reforçada pela imagem dos velhos parentes, os únicos a assumirem o lado da ditadura, descritos sempre de forma ociosa e confortável, de dentro de suas casas luxuosas, sobre suas “poltronas gigantescas”, a tomarem seus chás tranquilamente, em um constante exercício de espera. A visão que se tem deste Portugal descrito inicialmente pelo narrador é a de um país estancado, suspenso sobre a linha do tempo à espera de um *deus ex-machina* que o salve – o retorno de um D. Sebastião que nunca se concretiza. Esse estatismo estende-se dos velhos à toda Lisboa, e fica mais evidente quando o narrador afirma que “as janelas não se distinguiam dos quadros”, pois havia algo morto por aquelas ruas, um “carnaval defunto”. Havia, na verdade, um grito obrigado a se entalar pelas gargantas portuguesas àquela altura.

Parece-nos, de certa forma, que o subjetivismo empregado na narrativa serve ao narrador como forma de manipular a interpretação do leitor, munido de um certo rancor para com o Salazarismo. Este rancor é melhor compreendido e justificado com o passar da narrativa. Todavia, a narrativa-denúncia de OCDJ apresenta uma face de Portugal que ficara às escuras por muito tempo: a decadência da casa portuguesa. Ribeiro (2006 p. 48) coloca que, em OCDJ, “o mundo decadente do interior da ‘casa portuguesa’ projecta-se para o exterior, revelando um país igualmente imóvel, gasto e impotente” – o que nos lembra a metáfora das janelas que parecem quadros, a mais representativa deste país àquele momento. Este movimento

de dentro para fora de que fala Ribeiro constitui o primeiro ponto em comum entre o contexto português do Salazarismo e o personagem estudado.

Diante dos problemas já citados anteriormente Salazar envia tropas portuguesas às colônias africanas, com a finalidade de conter os motins. Como se sabe, Portugal é um país que viveu quinhentos anos de exploração marítima e colonizações. Sobre este último processo, Bosi (1992, p. 12) afirma que

Quanto à gênese dos sistemas, há mais de uma hipótese. As tensões internas que se dão em uma determinada formação social resolvem-se, quando possível, em movimentos para fora dele enquanto desejo, busca e conquista de terras e povos colonizáveis.

Assim fica evidente observar que o motivo de as nações lançarem-se ao mar em busca de “terras colonizáveis” não é outro senão o de aliviar as tensões internas e, junto a isso, o desejo do lucro através da exploração das terras e da mão de obra escrava dos índios, na América, e dos negros, na África, por exemplo. Este movimento de dentro para fora caracteriza, também, em OCDJ a estrutura do romance, que é composta por um grande relato exteriorizado por uma mente perturbada pelas imagens da guerra e traumatizada pela opressão do Estado. A participação de uma interlocutora na estrutura narrativa faz com que se evidencie a necessidade de o personagem proferir suas angústias e, ao passo que as narra, possa se aliviar e convencer a mulher daquilo que relata. Esta exteriorização torna-se uma necessidade e, para tanto, ele suplica por atenção, pois teme que já não desperte o desejo de ser ouvido. Há uma preocupação em que a interlocutora ouça e apreenda aquilo que é falado,

que preste atenção, de fato; um desejo de torná-la ciente da vida que ele teve. Mas não só isso. Observemos:

Escute. Olhe para mim e escute, preciso tanto que me escute, me escute com a mesma atenção ansiosa com que nós ouvíamos os apelos do rádio da coluna debaixo de fogo, a voz do cabo de transmissões que chamava, que pedia, voz perdida de náufrago esquecendo-se da segurança do código, o capitão a subir à pressa para a Mercedes com meia-dúzia de voluntários e a sair o arame a derrapar na areia ao encontro da emboscada, escute-me tal como eu me debrucei para o hálito do nosso primeiro morto na desesperada esperança de que respirasse ainda, o morto que embrulhei num cobertor e coloquei no meu quarto (...) (ANTUNES, 2003, p. 70)

Neste trecho pode-se observar claramente o desespero por atenção e, ao mesmo tempo, uma necessidade urgente de trazer a interlocutora para mais próxima da história, de modo a torná-la, de certa forma, personagem da narrativa sobre a guerra. O personagem busca colocá-la entre as tropas, fazê-la membro de seu exército com a mesma necessidade de que os colonizadores se munem para levar seus hábitos aos colonizados. A diferença crucial nesta comparação – mas que não a anula – é a de que os colonizadores visam, resumidamente, o lucro, a mão-de-obra; e o personagem, neste caso, apresenta um desespero angustiante fomentado pela solidão pós-guerra e pelo trauma. E dentro desta angústia há um homem fragmentado, que perdeu sua identidade como homem, como pai e como português, que é o que veremos adiante.

Esta dolorosa exteriorização ocorre seis anos depois do ingresso do protagonista nas tropas para além-mar. É óbvio que a influência do 25 de Abril torna-se clara na narrativa, ainda que nela sejam narrados fatos ocorridos anos antes. Sobre este desabafo realizado pelo narrador, que constrói o romance, vale salientar que além de ser, aparentemente, um reflexo da índole colonizadora portuguesa, estruturalmente é essencial para o desconforto do leitor. Ora, o que existe em OCDJ é uma narrativa que ocorre em uma noite e que, no entanto, se estende por tempos diversos e lugares diversificados. O leitor, assim como a interlocutora, é obrigado a sofrer junto com o narrador e compartilhar de suas chagas. Entretanto, a narrativa sobre esta guerra de ultramar não é apresentada de maneira típica, com uma simples sucessão de acontecimentos ou, melhor dizendo, a trama é composta por motivos que não necessariamente dependem um do outro. Esta inquietação que sente o leitor ao se deparar com a narrativa de OCDJ justifica-se quando tomamos consciência, de fato, da estrutura psicológica do narrador: um ex-combatente. Sobre esta relação entre o narrador e a guerra, Adorno (2003, p. 56) sugere que “basta perceber o quanto é impossível, para alguém que tenha participado da guerra, narrar essa experiência como antes uma pessoa costumava contar suas aventuras”. Esta psicologia afetada pelo protagonista, em decorrência de um regresso traumático, só pode ser completamente sentida se exteriorizada e, nesse sentido, esta catarse serve tanto para a evacuação das angústias do narrador, quanto para a aproximação do leitor – e da interlocutora – à complexidade psicológica do protagonista, acarretando uma identificação maior para com este e o seu sofrimento.

Como dito, a identidade cultural portuguesa foi fundada a partir de mitos, e em OCDJ percebemos um movimento de

construção e destruição desta identidade a partir de dois segmentos: o Estado e a família. Da mesma forma que o Estado Novo esforçou-se por estruturar “a maior instrumentalização política do mito de Portugal” (PIMENTEL, p. 17), propagandeando as grandezas de um país em ruínas à sua população, a família do narrador de OCDJ gabava-se do seu próprio passado e, ainda mais, pretendia que o protagonista levasse avante a tradição da família que tão bem defendeu Portugal em “combates de gamão e de bilhar”. O personagem, enquanto criança, era treinado para servir o exército de seu país, para que desta forma pudesse “virar homem”. Vejamos uma passagem que exemplifica esta afirmação:

[...] e do porão onde os soldados se comprimiavam subia um bafo espesso de vomitado, odor para mim esquecido desde os meios-dias remotos da infância, quando na cozinha, à hora das refeições, se agitavam à volta da minha sopa relutante as caretas alternadamente persuasivas e ameaçadoras da família, sublinhando cada colher com uma salva de palmas festiva, até que alguém mais atento gritava: - Cantem o *Papagaio Loiro* que o miúdo está a puxar o vômito. Em resposta a este aviso terrível, todos aqueles adultos desatavam a desafinar em uníssonos como no naufrágio do Titanic, de beijos arrepiados sobre os dentes de ouro, uma criada batia tampas de tacho a compasso, o jardineiro fingia marchar de vassoura ao ombro, e eu devolvia ao prato um roldão de massa e arroz que me obrigavam a reengolir, desta vez sem coro, sibilando em voz baixa insultos furibundos. (ANTUNES, 2003, p. 22)

Este treinamento pelo qual passa o narrador, as tias velhas a apontarem-lhe o passado glorioso dos retratos, todos estes traços sintetizam a face silenciada do Salazarismo. É mister perceber que o personagem não tem forças para reagir às ordens que lhe são dadas.

Vemos, assim, da forma como é descrita a família pelo narrador, uma população alheada, no sentido de haver coletivamente uma reprodução maquinal de pensamentos e ações da família com base no Estado. O retrato traçado define um mundo decadente do qual é subtraído a capacidade crítica e a força revolucionária. Em contraponto à população, que assim como a cidade, parece estática diante das ordens, o narrador apresenta um censo crítico louvável, reforçado, obviamente, pela participação direta na guerra sem sentido para a qual foi enviado. O Estado constrói, forçosamente, uma identidade nacional, e as famílias perpetuam o ensinamento desta identidade ilusória. Aqui chegamos a um ponto salutar de nossa análise: o esvaziamento identitário do narrador, bem como da população portuguesa, dá-se principalmente pela violência do Estado, seja esta física, seja psicológica. As consequências desta repressão por parte do Estado são refletidas nas ações narradas pelo protagonista de OCDJ. Mais à frente veremos como o Salazarismo desumanizou suas tropas tendo em vistas a manutenção de suas colônias. A reificação do homem e das relações humanas é perceptível a partir do que se é narrado, e o narrador, por sua vez, traz às claras este lado obscuro do Salazarismo.

Mais do que uma integração entre família e Estado, a cena citada – em que ocorre o treinamento do narrador – demonstra a crueldade sendo banalizada em prol de objetivos que dizem respeito ao fortalecimento da máquina estatal. Há, portanto, a descrição de um mundo de coletividades arrebanhadas, para o

qual o narrador representa uma espécie de válvula de escape, ainda que a revolta empreendida por ele não possa ultrapassar os limites do seu corpo. Essa impossibilidade é o que faz o narrador voltar-se para dentro de si e construir um mundo subjetivo e solitário. Sobre este aspecto nos esclarece Adorno (2003, p. 59):

O momento anti-realista do romance moderno, sua dimensão metafísica, amadurece em si mesmo pelo seu objeto real, uma sociedade em que os homens estão apartados uns dos outros e de si mesmos. Na transcendência estética reflete-se o desencantamento do mundo.

Adorno deixa a entender que o romance contemporâneo passa por uma fase de subjetividades acentuadas em decorrência do mundo desencantado, do qual tentamos “decifrar o enigma da vida exterior” (2003, p. 59) e nos deparamos com um duplo estranhamento: o que existe de nós para o mundo e o que existe de nós para nós mesmos. Há, portanto, uma dificuldade em reconhecer-nos, assim como ao mundo, e tem-se início uma crise identitária que só pode ser exteriorizada a partir do mundo interior que se cria por meio da subjetividade. Sobre este conflito inditatório é interessante observar, neste momento, o que propõe Hall (2004, p. 13) acerca da identidade pós-moderna:

A identidade torna-se uma “celebração móvel”; formada e transformada continuamente em relação às formas pelas quais somos representados ou interpelados nos sistemas culturais que nos rodeiam. É definida historicamente, e não biologicamente. O sujeito assume identidades diferentes em diferentes momentos, identidades que não são unificadas ao redor de um “eu”

coerente. Dentro de nós há identidades contraditórias, empurrando em diferentes direções, de tal modo que nossas identificações estão sendo continuamente deslocadas.

É a coexistência destas identidades contraditórias, que são empurradas, que fazem com que o sujeito torne-se fragmentado, no sentido de não apresentar-se completo construtor de suas ações. A fragmentação da identidade acarreta a supressão da primeira natureza, dando espaço para que a segunda a oprima. Neste caso, temos a tirania de uma natureza fechada, completa e perfeita sobre uma outra em pedaços, frágil pela falta de unidade e constante deslocamento. Podemos considerar que a fragmentação da identidade se relaciona com a crise do sujeito histórico devido à desumanização do sistema, pois devido ao embate *sujeito x sistema* não há mais lugar para subjetividade ou alteridade (ARAÚJO, 2010). Por causa do embate supracitado, podemos observar o conflito entre as duas naturezas que configura a natureza do herói problemático, presente na imanência do romance OCDJ, sendo assim é de pertinente debruçarmo-nos um pouco mais sobre esse conceito.

Podemos associar a figura do herói o caráter superlativo de suas qualidades e de seus defeitos, tendendo sempre a uma ação ilimitada, pois, consoante Lukács: “Na ação da *Ilíada* – sem começo e sem fim – floresce uma cosmo fechado numa vida que tudo abarca” (2000, p. 54). Além da quantidade e da qualidade da ação do herói épico, podemos perceber a sua totalidade com o mundo, sinal de harmonia entre o subjetivo e o objetivo. Contudo, não podemos dizer o mesmo do herói problemático do romance moderno, pois o subjetivo e o objetivo, representando duas naturezas (a primeira se associa ao mundo

subjetivo ou interior e a segunda se associa ao mundo objetivo ou exterior) se fragmentam e se colidem, anulando a suposta noção de totalidade apontada por Lukács nas narrativas dos heróis épicos.

Sobre esse herói problemático, podemos dizer que as duas naturezas:

Estão em dissonância, em caráter de descontinuidade. A primeira é concernente ao indivíduo. A segunda é a própria sociedade, o mundo e seu conjunto de valores. Com a hostilidade desta natureza junto à outra, temos como resultado um processo de alheamento do herói com relação à exterioridade. O mundo já não é mais considerado um lar, e sim um cárcere. O homem, preso a ele, enxerga a sua imperfeição e almeja ver-se livre dele, confinando-se em sua interioridade. Esse conflito é a essência do herói romanesco, que é para Lukács intitulado de heróis problemático. (NETO, 2012, p: 120)

Observando o protagonista de OCDJ temos o desenho de um sujeito que não se reconhece completamente, como já foi dito, como pai, guerrilheiro, homem ou português. Nota-se que tal ruptura não acontece apenas no plano do enredo, como citado, mas também no plano da linguagem, pois para Adorno há uma “segunda linguagem” utilizada para tornar tais romances de vanguarda cada vez mais inacessíveis ao público comum, ou seja, podemos encontrar também rupturas sociais na construção linguística adotada no romance (ARAÚJO apud ADORNO, 2010, p: 31). Ainda sobre este tópico, podemos citar Araújo, quando ele diz que:

Para Adorno, o que prepara essa “segunda linguagem” é o reconhecimento definitivo da supremacia do “mundo das coisas”, semelhante ao que ele identifica como prepotência das condições objetivas (...). EM ambos os planos – o da literatura e o da realidade, que mantêm relações assimétricas mas intercambiáveis a todo instante -, ele detecta a razão de ser da impotência do sujeito: o crescimento astronômico do controle social sobre os indivíduos. (2010, *ibidem*)

Ainda sobre a representação linguística do enfraquecimento da primeira natureza perante a segunda, Araújo discorre que:

A exacerbação do monólogo interior e do fluxo da consciência inverte absolutamente o plano de aventuras da epopeia e da glorificação dos heróis. A busca de plenitude apenas no pensamento invalida a ação prática e concorre para a autoaniquilação do sujeito. No século XX, os anti-heróis mais ultrajados não alcançaram o mínimo do que almejam. (2010, p: 32)

Encontramos então, na ação e na linguagem do protagonista de OCDJ características que marcam esse profundo antagonismo com o social, pois a segunda natureza está sempre impossibilitando e frustrando as ambições do personagem. Muito desta impossibilidade foi fomentada pelo Estado – estrutura conflitante da segunda natureza –, como veremos adiante.

## **SOBRE O ESVAZIAMENTO DE IDENTIDADE**

Há, pelo menos, segundo Hall (2004, p. 10), três maneiras distintas de se pensar a identidade: a) sujeito do Iluminismo, b) sujeito sociológico e c) sujeito pós-moderno. A primeira estabelece que a identidade era algo central que surgia no nascimento do sujeito e, ao decorrer da existência, permanecia inalterável. A segunda maneira já defende que este núcleo interior não é tão autônomo como se pensa do sujeito Iluminista, e que ele depende da visão do outro para se formar. Por fim, a terceira maneira sugere a noção de identidade como algo fragmentado, alterável, contraditório e, principalmente, descentralizado dentro de sua fragmentação. Como podemos perceber, assumimos para a análise de OCDJ esta última concepção. Começemos por pensar em uma linha evolutiva no que diz respeito à biografia do personagem.

Desde a infância, como já foi visto, a ditadura da família se sobressai aos desejos do personagem. Disso resulta uma psicologia de culpa, um constante estado de remorso pelos planos idealizados por outros e não realizados por si. A ligação entre o personagem e o seio familiar se dá em duas instâncias: a primeira entre ele e suas tias velhas, a segunda entre ele e suas esposa e filha. A representação da primeira, como estrutura análoga ao Estado Novo, exige dele uma metamorfose que só através do exército do seu país, cumprindo os ideais Salazaristas, poderá ser completa; exige-se a passagem de menino a homem. Mas este ritual incitado por um grupo alienado e de ideais maquinalmente enfatizados acaba por tornar o homem a própria ruína de si, um espelho do que sofrerá, à mesma época, o império português. Embora se possa “sempre aceitar ou recusar as identidades que nos são atribuídas” (DUBAR, 2009, p. 9), o personagem não tem força para subverter as “profecias da

família”. O narrador, já traumatizado, discute os resultados destas obrigações familiares a que foi submetido:

De fato, e consoante as profecias da família, tornara-me um homem: uma espécie de avidez triste e cínica, feita de desesperança cúpida, de egoísmo, e da pressa de me esconder de mim próprio, tinha substituído para sempre o frágil prazer da alegria infantil, do riso sem reservas nem subentendidos, embalsamado de pureza, e que me parece escutar, sabe?, de tempos a tempos, à noite, ao voltar para casa, numa rua deserta, ecoando nas minhas costas numa cascata de troça. (ANTUNES, 2003, p. 33)

O excesso de importância dada pelo personagem à visão do outro, neste caso a visão da família, transformou-o em um sobrevivente, alguém que sobrevive aos dias e que, além disso, tem a impressão de não estar vivendo sua própria vida. Isto se dá pelo desequilíbrio existente entre os dois modos de visão. Este personagem, desde a infância, no que diz respeito à ação, não tem um traço de diferenciação sequer, não há nada dele que o distinga da pertença comum a não ser sua interioridade. Entretanto, isto não parece ser simplesmente por escolha, mas devido a uma repressão da individualidade que evolui da família ao Estado.

A falta da infância, ou esta infância negligenciada, torna-se indelével na composição psicológica do personagem. Existem duas maneiras de se justificar, dentro da narrativa, os danos causados pela infância sequestrada: primeiro, como coloca Crosariol (2013), “é em razão disso [do trauma] que são justamente as imagens do negro, da morte e da solidão que ele já associa a seus tempos de menino”; ou seja, as imagens

da guerra, e da solidão com a qual vive são ligadas, sempre, à infância, representando uma espécie de saudosismo pelo que não foi vivido, ou remorso pelo que se viveu. Depois, é na figura da filha que ele idealiza a vida que poderia ter tido, e desta vez uma lembrança de quando estava no Chiúme:

E agora, encostado ao arame, sozinho, a fim de que me não vissem as lágrimas, encostado ao arame do Chiúme e assistindo ao descer do morro até à chana e, para lá da chana, à mata de morrer do Leste, à mata de morrer magra e pálida do Leste, pensava na minha filha desconhecida num berço de clínica, (...) Talvez que ela escrevesse um dia os romances que eu tinha medo de tentar e encontrasse para eles a cor e o ritmo exatos, talvez que ela lograsse com os outros a relação próxima e quente e generosa que eu ao mesmo tempo desejava e temia, talvez que nos fosse possível um entendimento pacientemente conquistado que de certa forma me justificasse, e que a mãe dela, durante anos, aguardara em vão. (ANTUNES, 2003, p. 86)

Ainda que o personagem não idealize sua infância, é a partir da imagem da filha recém-nascida que ele arquiteta a “vida inteira que poderia ter sido e que não foi”<sup>4</sup>. Concluímos, então, que o primeiro movimento que contribui para o esvaziamento da identidade do personagem é a construção de si pela visão do outro, que ocorre a partir da infância, quando se desloca a identidade de criança em detrimento da de guerreiro. E esta construção torna-se mais forte à medida que o tempo passa, com a diferença de que o Estado e sua violência principiam autoritariamente a construir a sua identidade. A preocupação

---

4 Verso do poema “Pneumotórax”, de Manuel Bandeira.

por esta filha, inclusive, acentuada pelos horrores da guerra, reflete-se em uma decadência não apenas psicológica, mas também física. Vejamos:

Despi as calças, desabotoei a camisa, o umbigo do buda troçava da minha magreza pálida e aflita, estendi-me no colchão, envergonhado do tamanho do meu pênis murcho que não crescia, não crescia, reduzido a uma tripa engelhada entre os pelos ruivos lá de baixo, a hospedeira pegou-lhe educadamente com dois dedos como num jantar de cerimônia não sei se com surpresa ou com desgosto, Entesa-te minha besta, ordenei-me eu dentro de mim, a minha filha suspendeu o biberão para arrotar e os olhos dela fitavam para dentro, desfocados, (...)Pela alminha de quem lá tens entesa-te, supliquei a mirar de viés a minha pila morta, não me deixes ficar mal e entesa-te, pela tua saúde entesa-te, entesa-te, foda-se, entesa-te, a minha mulher mudava fraldas de alfinete de ama na boca, o tenente devia falar na criada ao capelão aterrado que se benzia, os caixões na arrecadação aguardavam que eu me estendesse, obediente, no forro de chumbo, a rapariga parou de me beijar, apoiou-se no cotovelo como as figuras dos túmulos etruscos, passou-me a mão na cara e perguntou O que é que não vai bem, Olhos Azuis?, e eu encolhi os ombros, rodei até ficar de bruços no lençol e desatei a chorar. (ANTUNES, 2003, p. 117)

Evidencia-se desta forma que a construção do personagem pelo olhar do outro lhe acarreta consequências que perpassam o campo psicológico e desaguam no físico.

Esta decadência que, agora, não lhe permite reconhecer-se sequer como homem sexualmente ativo enfatiza um nível de repressão sofrido que ultrapassa o limite do suportado. Ora, se em determinado momento o narrador afirma que a masturbação era a “ginástica diária” dos soldados, hábito do qual ele partilhava, e agora, diante de todos os problemas que conscientemente enfrenta ele sofre uma falha erétil, isto quer dizer que sua natureza foi afetada pelo mundo objetivo, de tal forma que interferiu fortemente na realização de um ato corriqueiro, um hábito interrompido, um costume que marcava seu lugar no mundo como indivíduo de sexualidade ativa. Há de se observar dois aspectos importantes a partir desta cena: a) a masturbação, ato corriqueiro entre aqueles que estavam nas tropas, é a representação de um ato mecanizado e ilusório, além de enfatizar o aspecto de coletividade individualizada, a partir das solidões que se juntavam quando a masturbar-se pelos cantos; b) a imagem da disfunção erétil é utilizada, mais tarde, para metaforizar uma nação em decadência: “em Mangando e Marimbanguengo, vi a miséria e a maldade da guerra, a inutilidade da guerra nos olhos de pássaros feridos dos militares (...) a bandeira pendente do seu mastro idêntica a um pênis sem força, vi homens de vinte anos sentados à sombra, em silêncio, como os velhos nos parques”. Esta imagem já habilita a comparação, novamente, entre a decadência do personagem e, concomitante a ela, a queda do império Salazarista, a decadência portuguesa. Os dois vazios se refletem.

Pensando sobre a influência da segunda natureza na desconstrução da autonomia do personagem, observamos que ele se constrói a partir da visão do outro, desde a infância, e suprime suas aspirações pessoais; antes, talvez, por respeito à família, depois por obrigação do Estado. Assim, a supressão de sua autonomia passa a ser de ativa à passiva à medida que

sua idade aumenta. Um exemplo desta supressão passiva vem a seguir:

(...) a gente é quem somos de verdade resto tudo é mentira, lhe mostre a expressão séria da minha filha que não vi inchar na barriga crescida da mãe, a filha para quem eu era uma fotografia que se aponta com o dedo e me encarava com a raiva com que se recebem os intrusos, eu chegado de África deitado com ela no meu colo tardes a fio, sorrindo um para o outro o riso de entendimento antigo e sábio que as crianças de quatro meses herdaram dos álbuns e demoram anos e anos a perder (...) (ANTUNES, 2003, p. 106)

Percebe-se que mesmo um traço primário da identidade social, o da família, vai sendo desfeito em razão dos objetivos do Estado. O homem que já não se reconhece como si, agora não se reconhece como pai. Afinal, como ser pai de alguém que não se conhece, de fato, e de que se lembra apenas o nome, enquanto a fisionomia perde-se na metamorfose natural dos corpos? Não se reconhecer pai parece ser o golpe mais duro empreendido contra o personagem, um golpe capaz de abalar sua identidade ao ponto de deixá-lo perturbado, incapaz de ser, ao mesmo tempo, parente, homem e pai. No entanto, vale salientar, a consequência de não reconhecer-se como parente dá-se a partir da aceitação de uma vida militar imposta pela família – “de facto, pode-se sempre aceitar ou recusar as identidades que nos são atribuídas” (DUBAR, 2009, p. 9) – e a negação do eu, das aspirações subjetivas, realizam-se de forma consciente, ativa; no que diz respeito ao reconhecimento como homem, a falha no impulso biológico é, de certa forma, independente

da vontade do personagem, é uma incapacidade que existe apesar da vontade do protagonista, um desejo não realizado mas requerido, negado apenas pelo seu subconsciente que, por sua vez, está povoado de aspectos sociais, como a opressão do Estado e a filha que não vira nascer: em suma, um objetivo impossível de ser realizado independente do desejo; entretanto, o não reconhecimento como pai e a ira decorrente deste fato têm origem na opressão do Estado que tira-lhe este direito, por mantê-lo longe de seu lugar paterno: aqui nós temos um objetivo possível de ser realizado, desejado, mas impossibilitado pela barreira estatal. Ou seja, a repressão do Estado e a imposição das impossibilidades fazem com que a identidade social, a única a ser construída pelo narrador, seja esvaziada aos poucos. Se outrora o Estado massificou e unificou as famílias com um só pensamento, e estas, por sua vez, formaram seus parentes a partir destes preceitos, o mesmo Estado, agora, passa a desarticular a noção de família objetivando a manutenção das colônias, suas terras portuguesas em além-mar. Mais do que a decadência de um homem, o personagem, este momento capta bem o desespero do império em tempos de desmoronamento.

Ainda discorrendo sobre a identidade, talvez a marca mais significativa do personagem seja sua negação ou o seu não reconhecimento como português. O primeiro sinal desta despedida da identidade portuguesa dá-se na própria saída do personagem quando a embarcar para Angola: “E depois, sabe como é, Lisboa principiou a afastar-se de mim num turbilhão cada vez mais atenuado de marchas marciais em cujos acordes rodopiavam os rostos trágicos e imóveis de despedida, que a lembrança paralisa nas atitudes de espanto.” (ANTUNES, 2003, p. 21). E, com efeito, ao passar da narrativa a casa portuguesa torna-se alheia ao personagem, de modo que este chega a

não reconhecer-se como morador dela. O capítulo “P” retrata perfeitamente este não reconhecimento. Observemos:

Cá estamos. Não. Não bebi demais mas engano-me sempre na chave, talvez por dificuldade em aceitar que este prédio seja o meu e aquela varanda lá em cima, às escuras, o andar onde moro. Sinto-me, sabe como é, como os cães que farejam intrigados o odor da própria urina na árvore que acabaram de deixar, e acontece-me permanecer aqui alguns minutos, surpreendido e incrédulo, entre as caixas do correio e o elevador, procurando em vão um sinal meu, uma pegada, um cheiro, uma peça de roupa, um objeto, na atmosfera vazia do vestíbulo, cuja nudez silenciosa e neutra me desarma. Se abro o meu cacifo não encontro nunca uma carta, um prospecto, um simples papel com o meu nome que me prove que existo, que habito aqui, que de certa maneira este lugar me pertence. Não imagina como invejo a segurança tranquila dos vizinhos, a decisão familiar com que abrem a porta, o sobrolho proprietário com que consideram os títulos do jornal enquanto aguardam o elevador, a cúmplice amabilidade dos seus sorrisos: existe sempre em mim a suspeita tenaz de que me vão expulsar, de que ao entrar em casa encontrarei outros móveis no lugar dos meus móveis, livros desconhecidos nas estantes, uma voz de criança algures no corredor, um homem instalado no meu sofá a erguer para mim um olhar de perplexidade indignada. Uma noite, há pouco tempo, ao atender o telefone, perguntaram-me se falava de um número completamente diferente do meu. Julga que desfiz o engano e desliguei? Pois bem, dei por mim a tremer, de palavras enroladas

na garganta, úmido de suor e de aflição, sentindo-me um estranho numa casa estranha, a invadir em fraude a intimidade alheia, uma espécie de gatuno, percebe, do universo doméstico de um outro, pousado na borda da cadeira num excesso de cerimônia culpada. (ANTUNES, 2003, p. 142)

Como sentir-se parte de um país que lhe reprimiu a vida? O narrador é a figura de um português traumatizado, desde a infância, pelas histórias de guerra, seja estas ouvidas, seja presenciadas. O país ao qual pertence moldou-lhe a identidade, transformando-lhe num indivíduo decepcionante para a família, paternalmente não reconhecido, sexualmente complexado e solitário. O Estado o desumanizou objetivando os lucros, reificou suas relações de modo a esvaziar sua identidade, transformando-o, por fim, num homem vazio e impotente perante o mundo.

Junte-se a este esvaziamento também a zoomorfização por que passa o personagem-narrador e o grande Zoológico que inicia o romance, uma alegoria em tom de prolepse que se constrói a partir da descrição dos bichos enjaulados, privados da liberdade natural. Mais do que a regressão biológica que supõe as inúmeras comparações entre os combatentes e suas vidas cada vez mais animalizadas este processo (o de animalização) pressupõe a imposição da irracionalidade, manobra estatal àquela altura do Salazarismo que contribuiu para o alheamento das massas.

Como prova final deste autoritarismo do Estado, golpe de misericórdia empreendido sobre a vida do protagonista, pensemos na figura de Sofia. Ela parece ser a única conquista do narrador quando em Angola e a única *coisa* que o pertence.

Além disso, há entre eles uma certa afetividade que as relações inter-humanas reificadas ainda não haviam apresentado até então. E mesmo sendo esta a primeira e mais cintilante forma de autonomia do personagem, a única coisa que ele objetivou fazer e conseguiu – ficar com Sofia – tudo isto lhe é roubado pelo próprio Estado, e Sofia ganha, então, o “bilhete para Luanda”.

Podemos constatar no romance analisado que há um embate já citado entre sujeito e sistema (as duas naturezas) marcado pela incapacidade da ação que resultou em um aniquilamento da identidade. Esse paradigma é reforçado pela estética antirrealista da narrativa, obtendo-se assim um subjetivismo hipertrofiado que impossibilita uma maior identificação com o social, ou seja, uma representação de realidade mais objetiva. Procura-se ressaltar que a organização da linguagem e do enredo são indicadores desse conflito com a natureza objetiva, encontrando-se assim um narrador

Que trate a vida como matéria descontínua, não apenas nas situações enfocadas, mas na organização do próprio plano da linguagem e do foco narrativo, transgredindo a posição distanciada consagrada nos romances realistas. No plano externo à literatura, quanto menos as pessoas têm algo especial a dizer, maior é a crise de diálogo e aproximação entre elas, uma vez que a real individuação está corrompida pelos processos de massificação e mesmice. (ARAÚJO, 2010, p: 28)

A tentativa do protagonista do romance ao quebrar com essa coisificação relativa ao conflito com a segunda natureza resulta em reflexões e digressões que entravam o progresso tanto do plano da ação (enredo) como da linguagem, contudo,

como já foi dito, essa tentativa de se reestabelecer uma relação harmônica com o plano social não é bem sucedida, resultando da crise do indivíduo perante a objetividade. É possível elencar a figura de Sofia como uma tentativa de reestabelecer esse contato com a segunda natureza, mas, tal tentativa não pode se sobrepor ao totalitarismo do estado que reifica as relações humanas, então a segunda natureza é representada como intransigente e contrária a natureza do narrador de OCDJ. Assim, a subjetividade lírica, seja no relacionamento com Sofia, seja no plano da linguagem, funciona como retardamento da nulidade teleológica da ação na narrativa (como foi visto ao se dissertar sobre a natureza do herói problemático).

Provavelmente esta é a grande problemática do romance: a necessidade de desreificar suas relações faz o narrador procurar uma maior participação na vida social, em seus relacionamentos pessoais e familiares, pertencer a uma noção, mesmo que mínima, de coletividade. Contudo, há um total esvaziamento dessa noção social de pertencimento, coletividade ou de uma identidade minimamente coletiva. Esse esvaziamento está diretamente ligado à conquista militar, e, ao contrário do que o ideário português pregava até o século XIX, as empreitadas bélicas do suposto império português torna-se um mal, pelo menos para o personagem. Pois, o trabalho realizado em guerra tornou-o alheio (por motivos supracitados) a si a aos outros, fazendo-o buscar sem sucesso uma restauração desse contato humano nos anos que se seguem após a guerra.

## REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor. Palestra sobre lírica e sociedade. In: *Notas de Literatura I*. São Paulo: Editora 34, 2003, p.65-89.
- ANTUNES, António Lobo. *Os cus de Judas*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2003
- ARAÚJO, Arturo Gouveia. *Escritos Ardonianos*. João Pessoa: Ideia, 2010.
- BOSI, Alfredo. *Dialética da colonização*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992
- CABRAL, Eunice. Outras fronteiras da literatura portuguesa. In: *Carnets: revue électronique d'études françaises*, nº. 2 nº especial, 2010, pag. 131-140
- CARDINA, Miguel. *Guerra à guerra: violência e anticolonialismo na oposições ao Estado Novo*. Oficina do CES nº 334. 2009.
- CONTE, Daniel. *Portugal encalacrado ou do silêncio de uma geração*. Conexão Letras. 2006. v. 2, p. 146-175
- CROSARIOL, Isabelita Maria. *Identidades em questão em Os Cus de Judas, de António Lobo Antunes*. Disponível em: [http://www.ufsj.edu.br/portal2-repositorio/File/vertentes/v.%2019%20n.%201/Isabelita\\_Crosariol.pdf](http://www.ufsj.edu.br/portal2-repositorio/File/vertentes/v.%2019%20n.%201/Isabelita_Crosariol.pdf). Acesso em: 05 de fev de 2014.
- DUBAR, Claude. *A crise das identidades – A interpretação de uma mutação*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2009.
- HALL, Stuart. *Identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2004 historiografia contemporânea. Lusotopie 2002, p.123-139
- MATOS, Sergio Campos. *História e identidade nacional: A formação de Portugal na*
- NETO, Aristóteles de Almeida Lacerda. A natureza do herói problemático. In: GOUVEIA, Arturo; AZEREDO, Genilda (org.).

*Estudos comparados: análises de narrativas literárias e fílmicas.*  
João Pessoa: Editora Universitária/UFPB, 2012.

PIMENTEL, Manuel Cândido. O mito de Portugal nas suas raízes culturais. In: *Portugal: percursos de interculturalidade*. v. 3. 2008. p. 8-52

# O RUGIDO DAS LEOAS: O ANVERSO E O VERSO DAS PERSONAGENS FEMININAS EM MIA COUTO

Jéssica Rodrigues FÉRRER  
Geovanna D. Bezerra SILVA

*“Ora ingênuas, ora muito avisadas, as mulheres, como novas fiandeiras dos tempos modernos, tecem palavras para com elas romper velhos silêncios.” (Laura Padilha)*

De acordo com Russel G. Hamilton (1999), a literatura africana, nos cinco países de língua oficial portuguesa, pode ser dividida em três momentos: o primeiro, de protesto social e reivindicação cultural. Em seguida, passada as vitórias dos movimentos de libertação, a literatura que surge celebra a derrota do regime colonial e proclama a revolução social. No terceiro momento, aparece uma literatura mais intimista, que visa re-escrever e re-inventar a África: “Reescrever e re-mitificar o passado é, de certo modo, uma estratégia estético-ideológica que tem em vista protestar contra as distorções, mistificações e exotismos executados pelos inventores colonialistas da África.” (HAMILTON, 1999: p. 18)

O escritor moçambicano Mia Couto, notavelmente, insere-se na terceira fase dessa literatura. Através de uma (re)criação mítica, o escritor busca enaltecer os elementos naturais que compõem o espaço de suas obras, mesmo que esta recriação não ocorra de forma pacífica. Podemos destacar como elementos corriqueiros em suas narrativas a evidente

personificação dos elementos da natureza, a linguagem poética com expressões locais e neologismos e a presença de personagens femininas fortes, mas com diferentes graus de autonomia (ou tentativa desta).

Em *A Confissão da leoa* (2012), são notáveis as rupturas presentes no estilo coutiano. Surpreende, ao leitor acostumado aos neologismos à Guimarães Rosa dos livros anteriores (tal como em *Antes de Nascer o Mundo* (2009)), a inexistência destes. Também notamos um sugerido protagonismo feminino, denotado na primeira frase “Deus já foi mulher” (COUTO, 2012, p. 13), que não é corroborado apenas pela presença marcante e fundamental das mulheres – leoas, mas pela voz feminina “materializada” na narradora-personagem Mariamar e nas atitudes de Hanifa e Naftalinda.

O presente artigo se propõe a analisar o supracitado romance, partindo da categoria personagem feminina, dando enfoque as personagens Mariamar, Hanifa e Naftalinda. Nosso objetivo será problematizar a ação transgressora dessas personagens, em diferentes graus e situações, que vão de encontro à tradicional passividade feminina no contexto africano. Diante disso, torna-se inerente considerar, além dos aspectos estruturais do romance, as questões históricas, sociais e culturais de Moçambique, visto que a citada obra fomenta as discussões pós-coloniais acerca do discurso identitário, dando ênfase a posição ocupada pela mulher numa sociedade hierarquicamente dividida em gênero. Como respaldo teórico serão utilizados alguns dos conceitos de Stuart Hall e Zygmunt Bauman que nortearão a nossa pesquisa.

## ANÁLISE DAS PEWRSONAGENS FEMININAS NA OBRA

Um dos temas centrais do romance *A confissão da leoa* é a condição feminina. Em Kulumani, lugar em que se passa a maior parte da narrativa, quem nasce mulher, nasce inferior. Se buscarmos associar esse aspecto interno da obra à realidade histórica e cultural de Moçambique, observamos que a estrutura patriarcal, falocêntrica, presente na tribo Kulumani (que, na obra, situa-se ao Norte do país), está profundamente arraigada à própria organização social dessa nação. Segundo Silva (2013):

Na sociedade moçambicana, o feminino, além dos resíduos da cultura judaico-cristã e do patriarcalismo, conjuga rastros da cultura islâmica, dando à mulher um papel ainda mais complexo. (2013: p. 26)

Desse modo, vemos que a hierarquia patriarcal está internalizada na obra. Lemos ainda no primeiro capítulo, correspondente à versão de Mariamar:

Num instante, estava refeita a ordem do universo: nós, mulheres, no chão; o nosso pai passeando-se dentro e fora da cozinha, a exhibir posse da casa inteira. De novo nos regíamos por essas leis que nem Deus ensina nem o Homem explica. (COUTO, 2012: p.26)

Esse trecho denota que, por mais que as mulheres se imponham e, momentaneamente, assumam o poder diante do homem, as regras que regem a sociedade local, patriarcalista, se sobrepõem. Não se sabe de onde surgiram tais leis, pois Deus não ensinou; entretanto, o homem estabelece e as faz valer, não cabendo explicação do que as motiva. Mas, embora

regidas por essas leis e submissas a elas, as mulheres atuam na narrativa de forma ambivalente, demonstrando, em diferentes graus, seus desejos de autonomia. Destacamos, a partir desse caráter duplo, as personagens Mariamar Mpepe, Hanifa Assulua, Naftalinda Makwala, uma vez que estas surgem como porta-vozes da situação feminina em Moçambique.

Mariamar Mpepe, nascida e criada na aldeia Kulumani, narra a sua história num diário que compõe os capítulos do romance, intercalados com os escritos do caçador Arcanjo Baleiro, pelo qual ela nutre uma antiga paixão.

A trajetória dessa personagem, segundo o que ela mesma narra sobre si em suas *versões*, é permeada de conflitos, doenças, violência, esterilidade e abuso sexual. Para compensar seu sofrimento, ela escreve. Por vivenciar uma morte em vida: “(...) talvez eu, sem saber, já estivesse enterrada.” (COUTO, 2012: p. 44), Mariamar busca encontrar no uso do verbo uma forma de atacar, de denunciar o sistema opressivo em que ela está inserida: “Num mundo de homens e caçadores, a palavra foi a minha primeira arma.” (COUTO, 2012: p. 89) Entretanto, apesar de expressar o desejo de utilizar-se desse conhecimento para denunciar as injustiças cometidas, tanto em sua própria casa, como em todo contexto da aldeia, a personagem – predominantemente - permanece inerte, resignada com seu estado de constante dominação.

O fato de Mariamar, embora estando numa posição inferiorizada, possuir o domínio da escrita, gera um estranhamento e um incômodo por parte dos outros moradores: “Em Kulumani, muitos se admiram da minha habilidade de escrever. Numa terra em que a maioria é analfabeta, causa estranheza que seja exatamente uma mulher que domina a escrita.” (COUTO, 2012: p. 88)

A ‘arma’ citada por Mariamar – a aquisição da escrita – é fruto de sua condição de assimilada. A assimilação cultural, prática comum entre grupos dominantes, a fim de sujeitar minoras étnicas, buscava aniquilar as diferenças conferindo aos assimilados certos privilégios em troca de lealdade. Esse processo é apontado por Bauman como uma estratégia que visava neutralizar as resistências:

Nessa guerra (...), duas estratégias alternativas, mas também complementares, foram intermitentemente desenvolvidas. Uma era antropofágica: aniquilar os estranhos devorando-os e depois, metabolicamente, transformando-os num tecido indistinguível do que já havia. Era esta a estratégia da assimilação: tornar a diferença semelhante; abafar as distinções culturais ou linguísticas; proibir todas as tradições e lealdades.” (1998:p. 29)

Vê-se essa marca identitária na personagem ainda nas primeiras páginas do livro, quando Mariamar narra o enterro de sua irmã Silência: “No chão sagrado do nosso cemitério figurava mais uma cruz a mostrar que éramos distintos, entre muçulmanos e pagãos.” (COUTO, 2012: p. 14) Esse trecho evidencia que a prática religiosa de sua família era distinta. Mas não apenas isso, a própria arquitetura da casa demonstra os privilégios da família Mpepe, haja vista que o seu material é superior as outras da aldeia:

A nossa casa era diferente das outras demais palhotas. Era feita de cimento, com telhado de zinco, apetrechada de quartos, sala e cozinha interior. Sobre o chão espalhavam-se tapetes e nas janelas pendiam poeirentos cortinados.

Nós também éramos diferentes dos demais habitantes de Kulumani. (COUTO, 2012: p.14)

Por vivenciar esse processo de assimilação, Mariamar, apesar de ter nascido em Kulumani e de ser negra, é considerada distinta. A Missão Católica onde morou por alguns anos foi a responsável, não apenas pelo ensino da leitura e da escrita, mas por expandir sua identidade para além dos limites e tradições de sua aldeia de origem. Sobre essa experiência transcultural, Naftalinda, antiga colega da Missão, atual esposa do administrador de Kulumani, afirma muitos anos depois: “- Sabes, Mariamar? Tenho saudades de nós, na Missão. A Missão não era apenas uma casa religiosa: era um país. Entendes? Nós duas vivemos no estrangeiro. Somos mais brancas que esse Arcanjo.” (COUTO, 2012: p. 218)

Entretanto, embora diferente da maioria, observamos nas ações de Mariamar e de alguns membros de sua família, que essa assimilação cultural só é dada em parte: “Éramos assimilados, mas pertencíamos demasiado a Kulumani.” (COUTO, 2012: p. 16) Pode-se explicar esse fato a partir do conceito de Stuart Hall de *diáspora cultural*. Para esse autor, a cultura contemporânea é constitutivamente diaspórica, e, dessa maneira, não há possibilidade de conservar uma identidade ‘pura’ na pós-modernidade: “na situação da diáspora, as identidades se tornam múltiplas.” (HALL, 2003: p. 27)

Sendo assim, determinadas ações de Mariamar e sua família demonstram bem esse hibridismo identitário. Observemos o diálogo da protagonista com o seu avô:

- Por amor de Deus, avô! Acredita mesmo nisso?

-Não importa o que eu penso. Importa o que os mortos pensam. Sem isto – e fez rodar a madeira entre as mãos - , sem isto os antepassados ficam longe de Kulumani. E você fica longe do mundo.

- O avô me perdoe: mas o senhor, um assimilado de nascença, já devia estar muito longe dessas crenças...

Um sorriso vago e bondoso: era a sua resposta. (COUTO, 2012: p. 86)

Fica nítido o caráter híbrido do avô em sua crença e prática religiosa. Ao ser questionado pela neta, que joga contra ele a sua condição de assimilado de nascença, o velho silencia e a responde com um sorriso. Existe aí uma fusão entre as tradições culturais, muito típica numa época em que “o sujeito previamente vivido como tendo uma identidade unificada e estável, está se tornando fragmentado; composto não de uma única, mas de várias identidades, algumas vezes contraditórias ou não resolvidas.” (HALL, 2002: p. 9) Esse hibridismo é traço inerente na concepção pós-moderna de identidade.

A segunda personagem feminina que mais se destaca na obra é Hanifa Assulua, sendo, ao nosso ver, a mais ambivalente: não se sabe, por exemplo, o real sentimento que a mãe nutre pela filha até o fim da obra, haja vista o seu caráter rude. No início da narrativa, deparamo-nos com uma mulher acometida pela recente morte da filha Silência, onde nota-se o primeiro choque cultural da família com a tradição local: “No regresso do funeral reparei como era bela: mesmo com o cabelo raspado, em obediência ao luto, o seu rosto vencia a tristeza (...) – Por que rapou o cabelo? Não somos cristãos?” (COUTO, 2012: p. 15)

Enquanto, na voz de Genito Mpepe, Hanifa está a evidenciar um costume religioso de Kulumani, para ela, outra coisa não importa, que não esta: ela quer externar ao mundo sua tristeza, sua dor diante da morte de sua terceira filha. Ainda assim, Hanifa emerge, mesmo no âmbito familiar, como uma figura transgressora do regime vigente. Ao pronunciar o nome da sua filha, ela rompe com o costume de não pronunciar o nome dos mortos. Mais a frente, notamos como é demarcada a outra face de Hanifa, que atinge seu ápice quando insiste em fazer sexo com Genito durante o período de luto, proibido na aldeia:

- Vamos fazer amor./ - Agora?/ - Sim. Agora!/  
- Você está muito desencadeada, Hanifa. Não sabe o que está a dizer./ - Recusa-me, marido? Não quer fazer um agorinha comigo?/ - Você sabe que não podemos. Estamos de luto, a aldeia vai ficar suja./ - É isso mesmo que eu quero: sujar a aldeia, sujar o mundo. (COUTO, 2012: p. 20)

Esse trecho denota o espírito transgressor de Hanifa. Ter relações sexuais durante o período de luto acarreta não a maldição de um, mas da aldeia toda. É justamente isso que ela quer: que toda aldeia sofra e seja extinta, que sinta a maldição que caiu sobre a sua família desde a morte de suas filhas gêmeas. Mais adiante, a mulher continua atentando o marido, pois “Já nua, ela o abraçou por trás e Genito Mpepe deixou-se sucumbir perante aquele aconchego de serpente. (COUTO, 2012: p. 20). A todo custo Hanifa quer sujar a aldeia, quer provocar a ira dos espíritos dos antepassados, ou seja, sujar a memória constitutiva de um povo. Sua ânsia é tão grande que, ao ser recusada pela marido, ela entra em uma espécie de delírio e começa a se masturbar, “galopando na sua própria garupa” e, findado o ato,

vai até o quintal da casa e brada: “ – Matei este lugar! Matei Kulumani!”. Neste momento da narrativa, nota-se um mito deslocado, quando associamos Hanifa à Eva e Genito a Adão, uma vez que Hanifa tenta Genito para amaldiçoar toda a população de Kulumani. Assim como a Eva bíblica, a mulher assume o papel de tentadora do homem, acarretando na maldição de ambos e de todas as gerações seguintes. Enquanto mulher, que tem o poder de gerar, dar a vida, Hanifa assume outro poder: matar, mesmo que simbolicamente, todo um povo.

O grau de transgressão feminina se acentua e tem seu ápice na figura de Naftalinda Makwala. É ela a personagem da obra que mais se faz ouvir. Seu verbo ecoa na aldeia, ainda que sua condição de mulher, tradicionalmente, seja inferiorizada e rechaçada. Diferente de Hanifa, Naftalinda emerge como a figura transgressora que interfere no meio social: “Inesperadamente, uma voz feminina se faz escutar, herética e imprevista: - A caçada devia ser outra. Os inimigos de Kulumani estão aqui, estão nessa assembleia.” (COUTO, 2012: p. 114). Neste trecho, é demonstrada a imponência de Naftalinda. Ela transgride as regras, os costumes seculares da aldeia irrompendo a assembleia. Atenta para o fato de que não são os leões que ameaçam as mulheres de Kulumani, mas os próprios homens da aldeia, que desde sempre as subjugaram. Neste sentido, é como se os homens fossem piores que os próprios animais, uma vez que abusam e maltratam as mulheres de forma cruel. Naftalinda surge como uma voz que clama a Vida para as mulheres, há muito mortas pela herança sociocultural: é o rugido da leoa na busca pela independência feminina. A partir desta reflexão, classificamos a transgressão de Naftalinda de cunho externo, contrapondo-se ao de Hanifa, que se dá no âmbito interno.

A busca por justiça pela morte de sua empregada Tandi é a mola propulsora de suas ações. Tendo vivido na Missão Católica,

assim como Mariamar, Naftalinda pode abrir seus horizontes ideológicos e culturais. Seu regresso à aldeia em situação de suposta superioridade – por ser mulher do administrador -, lhe dá mais segurança para agir contra os opressores de Kulumani:

Em contraste com o marido, Naftalinda está desfeita. A certo momento, quer tomar da palavra. O choro, porém, impede-a de falar. Recom põe-se, enxuga a lágrima e, aos poucos, assume a gloriosa pose de exaltação: - Os leões cercando a aldeia e os homens continuam a mandar as mulheres vigiarem as machambas, continuam a mandar as filhas e as esposas coletar lenha e água de madrugada. Quando é que dizemos que não? Quando já não restar nenhuma de nós?/ Esperava que as demais mulheres a seguissem naquele convite à revolta mas elas encolhem os ombros e afastam-se, uma por uma. A primeira-dama é a última das mulheres a abandonar a cerimônia. Por dentro, ela sente-se a derradeira das mulheres. (COUTO,2012: p. 195-196)

Como podemos notar a partir deste trecho, a atitude de Naftalinda é imponente mas, a certa altura, torna-se impotente pois, quando espera o mínimo de apoio daquelas que estão sendo simbolicamente mortas todos os dias em Kulumani, vê-se isolada perante a tradição do silêncio feminino.

A partir de tais exposições das personalidades femininas em *A confissão da leoa*, podemos inferir os seguintes aspectos como constitutivos das mesmas no enredo: identidade, transgressão e meta.

A respeito da identidade, definimos a protagonista, Mariamar, como um sujeito híbrido, devido ao seu caráter de assimilada na aldeia. A sua transgressão é limitada, pois só vai ao limite das palavras de sua versão. Além disso, sua meta

restringe-se a esperar por Arcanjo Baleiro, em espasmos de lucidez e loucura - não se sabendo, portanto, a veracidade de sua história. Hanifa, por sua vez, também é classificada como híbrida (assimilada) e sua transgressão ocorre apenas no âmbito interno, ou seja, no contexto familiar. Por mais que aja, por vezes, de encontro à tradição e enfrente o marido, quanto este a rebate, ela recua. Sua meta não é definida claramente, apesar de que indica o interesse em levar Mariamar para longe de Kulumani. Naftalinda é a personagem com o mais alto grau de transgressão. Sendo híbrida e tendo convivido com outro contexto socio-cultural fora de Kulumani, transgride de forma ilimitada, enfrentando, sem temor, não apenas seu marido, mas todo o panteão ancestral que solidifica a cultura patriarcal na aldeia. Sua meta é denunciar e fazer justiça pela morte de Tandi, fruto dos estupros e abusos cometidos pelos homens.

## REFERÊNCIAS

BAUMAN, Zygmunt. *O mal-estar da pós modernidade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998.

CANDIDO, Antônio, ROSENFELD, Anatol, PRADO, Décio de Almeida Prado & GOMES, Paulo Emílio Salles. *A Personagem de Ficção*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1976, 5ª edição.

COUTO, Mia. *A confissão da leoa*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

\_\_\_\_\_. *Que África escreve o escritor africano?* Pensatempos – textos de opinião. 2. ed. Lisboa: Caminho, 2005.

FRYE, Northrop. *Anatomia da Crítica*. Trad. de Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo, Ed. Cultrix, 1973

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2002.

\_\_\_\_\_. A questão multicultural. In. HALL, Stuart. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: UFMG, 2003.

HAMILTON, Russel. *A literatura dos PALOP e a Teoria Pós-colonial*. in. Anais IV Encontro de Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa. São Paulo: Centro de Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa, 1999.

SILVA, Maria Laura Miller. *As fronteiras híbridas da África pós-colonial*. Interfaces. Guarapuava, Vol.4 n. 2 (dez.2013)

# AS REVERSÕES NARRATIVAS: UMA ANÁLISE DO CONTO “O COBRADOR”, DE RUBEM FONSECA

*Gabriel Domício Medeiros Moura FREITAS*

## INTRODUÇÃO

Esta análise é parte de nossa dissertação de mestrado, intitulada *Aproveitamentos de rupturas estéticas de vanguarda em contos de Rubem Fonseca*. Ela foi defendida em 2012 juntamente ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal da Paraíba, tendo sua elaboração a orientação do Prof. Dr. Arturo Gouveia de Araújo. Durante sua realização, nosso trabalho contou ainda com bolsa de pesquisa financiada pelo Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq).

A seguinte percepção surgiu como premissa para o desenvolvimento de nossa pesquisa: as rupturas de causalidade encontradas em determinadas obras de Rubem Fonseca não encontram a devida repercussão na fortuna crítica deste autor. No ensaio “A nova narrativa”, Candido (1989) comenta sobre a possibilidade de algumas narrativas do referido escritor poderem ser lidas de diferentes modos. Entretanto, o ensaísta não desenvolve tal constatação, deixando de especificar também o que permitiria a variedade de leituras nestes casos.

A partir destas constatações, escolhemos cinco contos de Rubem Fonseca para analisarmos as diferentes rupturas de causalidade configuradas em cada caso. As narrativas escolhidas, segundo a ordem de publicação, foram as seguintes: "O Quarto Selo" (1969); "Passeio noturno – Parte I" (1975); "Passeio noturno – Parte II" (1975); "Livro de ocorrências" (1979); "O Cobrador" (1979). Neste texto, analisaremos as configurações daquela categoria analítica no último conto mencionado.

## **AS REVERSIBILIDADES ESTRUTURAIS EM "O COBRADOR"**

"O Cobrador", de Rubem Fonseca, publicado em 1979 na coletânea de contos homônima, é reconhecido como um dos contos que mais trouxeram inovações no século XX. Seu caráter inventivo já pode ser observado no próprio modo de construção das cenas na primeira metade do conto: até o aparecimento da personagem Ana Palindrômica, estas são dispostas de forma aleatória, sem uma relação de causalidade entre elas. Deste modo, não somente a distribuição das cenas poderia ter sua sequência alterada, mas também muitas delas poderiam ser eliminadas, ou até mesmo outras novas serem adicionadas, sem, com isso, modificar o entendimento do conjunto da narrativa.

Esta reversibilidade entre as cenas na primeira metade do conto é demonstrada pela possibilidade de se permutar, por exemplo, a posição da cena inaugural desta narrativa, ocorrida no consultório de um dentista, com a cena do muambeiro, a do assassinato do tenista ou a do encontro sexual entre o Cobrador e uma mulher solitária. Isto se torna possível graças à flexibilidade estrutural presente na composição deste trecho da trama.

Além de tais características relativas às cenas da primeira parte desta narrativa, observamos também que estas podem ser interpretadas como contos autônomos, dispondo cada uma delas de um clímax ao final. Neste sentido, a ausência de causalidade entre as cenas na primeira metade de “O Cobrador” e o surgimento de um liame causal entre elas na metade final deste conto evidenciam uma funcionalidade. Esta, por sua vez, pode ser explicada a partir da seguinte premissa analítica: os aspectos formal e material do conto sendo analisados segundo uma abordagem dialética e, portanto, indissociáveis um do outro.

Assim, a inexistência de causalidade entre as cenas na primeira parte do conto aqui analisado está relacionada com importante circunstância de seu protagonista. Neste contexto, ele não evidencia uma meta que confira alguma possibilidade de articulação causal na cadeia de suas ações. Ironicamente, tal ausência de finalidade ocorre apesar de este personagem demonstrar uma profunda consciência relativa à sua condição de socialmente marginalizado. Disto decorre, portanto, a percepção dele sobre a necessidade de cobrar as dívidas que a sociedade lhe deve em razão disso. Entretanto, nenhum plano definido surge em meio a estas circunstâncias (muito menos voltado para ações coletivas que possibilitem uma transformação efetiva do *status quo* vigente).

Consequentemente, nada resta mais ao seu protagonista a não ser desempenhar uma série de ações fragmentadas, atomizadas, apartadas umas das outras e sem relação de causa e efeito entre elas. Logo, podemos perceber que todas estas cenas decorrem da situação de desagregação e invisibilidade sociais vivenciadas por aquele personagem no respectivo meio social.

A própria escolha do protagonista em atribuir a si mesmo o epíteto de ‘o Cobrador’ também reforça, ironicamente, o rebaixamento e a desorientação experimentados por ele

naquele contexto. Na tradição antiga clássica, os epítetos eram reservados apenas aos deuses e heróis, em razão da elevação da natureza de ambos. Aqui, o herói procura se conferir uma importância que não é confirmada em razão de sua condição de extrema marginalização social. Esta, por sua vez, produz duas consequências: torna este personagem socialmente invisível e, portanto, reificado ao ponto de não conseguir elaborar uma meta capaz de engendrar ações coesas, articuladas, coletivas, transformadoras do estado de coisas ali configurado.

Determinada passagem, ao final da cena em que o Cobrador mata o casal de grã-finos na praia da Barra da Tijuca, ilustra bem a natureza problemática deste herói. Neste sentido, a descrição poética daquele instante em que o protagonista está prestes a decapitar o pescoço de seu refém representa, de forma sutil, a impassibilidade da amplidão cósmica perante aquele momento. Tal efeito decorre da aparente grandiosidade épica ali estabelecida pela rima visual entre o iminente gesto homicida daquele personagem e as estrelas brilhando no firmamento infinito.

Curva a cabeça, mandei.

Ele curvou. Levantei alto o facão, seguro nas duas mãos, vi as estrelas no céu, a noite imensa, o firmamento infinito e desci o facão, estrela de aço, com toda minha força, bem no meio do pescoço dele. (FONSECA, 2001, p. 497).

Na cena imediatamente anterior a do assassinato do casal de grã-finos, há uma passagem que ilustra a invisibilidade social do protagonista. Ela é representada pelo comentário do próprio Cobrador acerca das notícias veiculadas nos jornais relativas à morte do 'bacana do Mercedes com roupa de tenista', assassinado por ele na Rua Miguel Couto. Interessa-nos aqui, portanto, destacar o seguinte: embora o herói demonstre orgulho

pelo assassinato cometido, a grande imprensa, ironicamente, acaba atribuindo a autoria daquele crime a outro criminoso já conhecido, o 'Boca Larga'. Como podemos perceber, esta situação compromete o reconhecimento daquele personagem pela sociedade onde vive. Além disto, os comentários dele demonstram que os referidos veículos de comunicação estão interessados em noticiar somente acontecimentos relativos aos interesses da classe social de sua sustentação, a qual se relaciona ao grande capital.

Leio os jornais. A morte do muambeiro da Cruzada nem foi noticiada. O bacana do Mercedes com roupa de tenista morreu no Miguel Couto e os jornais dizem que foi assaltado pelo bandido Boca Larga. Só rindo. (FONSECA, 2001, p. 495).

Após verificarmos estes aspectos relacionados à caracterização do herói do conto, podemos perceber, com mais clareza, de que modo se estabelece a relação entre forma e conteúdo construída na primeira metade da narrativa. Assim, a ausência de nexos causais entre as cenas ali dispostas está relacionada à natureza problemática de seu protagonista. Apartado de seu meio social e sem qualquer amparo de ordem cosmológica, ele apresenta-se reificado de tal forma que não consegue estabelecer uma meta capaz de aglutinar o conjunto de suas ações em direção a um *telos* comum.

A aparição da personagem Ana Palindrômica representa uma mudança no modo como a narrativa vinha se estruturando até então do ponto de vista formal. Esta alteração na forma de articulação entre as cenas, decorrente do surgimento daquela personagem, deve ser analisada também sem desconsiderarmos uma relação dialética entre forma e conteúdo. Neste caso, a

modificação de um destes aspectos está indissociavelmente relacionada à transformação do outro.

O próprio nome da personagem Ana Palindrômica remete à possibilidade de reversibilidade entre as cenas configuradas na primeira metade do conto. O palíndromo é definido como uma palavra, frase ou sequência de palavras caracterizada pela capacidade de ser lida em diferentes direções e, ainda assim, manter o mesmo significado. Assim, de forma semelhante ao nome daquela personagem (Ana), as cenas daquele primeiro segmento da narrativa, conforme já comentamos, podem ter suas posições alternadas com outras, não acarretando isto nenhuma mudança no entendimento da trama.

O surgimento de Ana Palindrômica na narrativa ocorre subitamente, de forma semelhante ao advento de um *deus ex-machina* nas antigas tragédias gregas, ou seja, como uma solução externa, artificial, que aparece com a finalidade de resolver o conflito existente. Aquela personagem, por sua vez, reúne algumas características típicas das pessoas odiadas pelo Cobrador: pele branca, belos dentes (bonitos a ponto de ele desejar lamber dente por dente da boca daquela mulher) e posição social privilegiada (os índices de condição econômica privilegiada são representados, metonimicamente, pelo prédio de mármore onde ela mora e pelo Puma conversível de sua propriedade).

O envolvimento amoroso do Cobrador com Ana Palindrômica não deixa de representar uma grande ironia. Deste modo, aquele personagem não somente se sente atraído por uma mulher que reúne as características mais odiadas em seus inimigos. Mais do que isto, ela também o inspira de forma decisiva, a ponto de ele descobrir já ser portador de uma missão, cuja descoberta considera apenas ter sido possível graças ao encontro com aquela jovem.

Esta contradição entre o perfil de Ana Palindrômica e as convicções anteriormente evidenciadas pelo Cobrador não é gratuita na narrativa, nem, muito menos, fere sua verossimilhança. Ao contrário, ela pode ser entendida como uma crítica relacionada ao contexto sócio-político do período histórico ali representado esteticamente: a ditadura militar no Brasil. Por outro lado, seus fundamentos remontam às raízes históricas de nossa formação social.

Neste sentido, Ana Palindrômica, ao se envolver afetiva e ideologicamente com o Cobrador, pode ser entendida como uma crítica dirigida a um segmento da esquerda daquele período que não conseguiu mobilizar a atenção, o interesse e a participação das classes populares na luta armada empreendida contra a ditadura militar de então. Esta falta de engajamento popular no referido confronto armado pode ser aferida ao verificarmos duas informações relativas à Guerrilha do Araguaia. Elas são encontradas, por exemplo, nos estudos de Gorender (1987) e Gaspari (2003), ambos dedicados à pesquisa deste episódio histórico.

A primeira delas indica que a grande maioria de seus participantes era composta de ex-estudantes universitários e profissionais liberais, os quais foram eliminados nos combates travados na selva ou exterminados depois de serem presos pelos militares; a outra informação aponta que, ao contrário das previsões iniciais, os guerrilheiros não obtiveram nem o apoio da população da localidade onde combatiam, nem dos segmentos populares rurais e urbanos de outras regiões do Brasil. Além disto, aqueles combatentes não conseguiram obter a mobilização dos próprios pares em outras localidades do país.

Deste modo, analisando como o *externo* (os registros históricos) torna-se *interno* (reconfigurado esteticamente) na narrativa, verifica-se que o modo de aparição daquela

personagem ao Cobrador, com ares de divindade, não é um episódio gratuito para a economia da trama. Ela representa uma entidade de um universo tão diferente do seu que chega a ser considerada extraordinária, proveniente de alguma outra dimensão desconhecida ao herói.

Por outro lado, aquela mesma personagem também poderia ser entendida como representação de um anseio, recorrente em uma parcela considerável da população brasileira ao longo de nossa formação cultural (incluindo-se aí as classes populares): o surgimento de um 'salvador da pátria' que, finalmente, possibilitasse a 'redenção' tão esperada para suas dificuldades de ordem econômico-social. Assim, o Cobrador seria uma representação simbólica de um indivíduo pertencente às classes populares, evidenciando profunda consciência crítica acerca das desigualdades sociais existentes na sociedade onde vive. Todavia, ele aguarda, em nível inconsciente, o surgimento de alguma figura 'messiânica', 'iluminada', pronta a oferecer alguma solução imediata e definitiva no sentido de reverter sua situação de socialmente marginalizado. Em termos psicanalíticos, estamos diante de um típico exemplo de recalque que acaba vindo à tona, o qual estaria, em última análise, na raiz deste encantamento do herói por aquela mulher surgida de forma providencial.

Uma pergunta surge ao descrevermos Ana Palindrômica: haveria outra relação simbólica entre o nome dela e a função que desempenha na respectiva narrativa? Esta personagem, como comentamos anteriormente, seria responsável por despertar a consciência do Cobrador para a missão pública que ele desconhecia já possuir. Em razão disto, torna-se sua grande parceira na aparente publicização desta meta em uma escala sem precedentes, por meio de ações terroristas. Tais circunstâncias parecem-nos ser a reelaboração de um arquétipo

encontrado no Novo Testamento da *Bíblia*, mais especificamente no “Evangelho segundo Lucas”, capítulo 2, versículos 21-39.

Encontramos, nesta passagem bíblica, a narração da ida de José e Maria com o menino Jesus ao templo. O objetivo de ambos ali era apresentar seu filho recém-nascido a Deus e, em razão disto, realizar o sacrifício de dois animais (“duas rolinhas ou dois pombinhos”) ao Senhor, conforme a prescrição estabelecida pela lei divina. Quando os pais de Jesus trazem seu filho para lhe fazerem as obrigações prescritas por aquela legislação religiosa, encontram Simeão, um homem justo e piedoso.

Ele fora advertido pelo Espírito Santo de que não morreria antes de conhecer o Messias. Logo após este encontro, aquele homem toma a criança nos braços, louva a Deus e revela a Maria que seu filho tem como destino causar a queda e o soerguimento de muitos em Israel, constituindo-se, portanto, em sinal de contradição (de tal forma que o pensamento de muitos corações acabará sendo revelado). Frente a tudo isto, completa Simeão, caberá àquela mulher ter sua alma atravessada por uma espada.

No momento em que estas revelações estão sendo pronunciadas por Simeão, chega a profetisa Ana (ou Hannah, em hebraico, cujo nome originalmente também apresenta caráter palindrômico), filha de Fanuel, da tribo de Aser. Ela é uma mulher muito idosa que convivera com seu marido durante sete anos após o casamento, mantendo-se, desde então, viúva até a idade de oitenta e quatro anos. Dedicada a adorar a Deus, jejuar e orar dia e noite, nunca abandonava o templo. Depois de ouvir aquelas palavras, Ana dá graças ao Senhor e fala sobre aquele menino a todos os que aguardavam a redenção de Jerusalém. Assim, esta profetisa, neste episódio do “Evangelho segundo Lucas”, desempenha a função de tornar Jesus e sua missão

publicamente conhecidos, ao anunciar a existência do Messias para a comunidade a qual pertence.

Percebemos, portanto, que o nome de Ana Palindrômica, em "O Cobrador", não está relacionado apenas ao caráter de reversibilidade entre as cenas apresentadas na primeira metade do conto. Nesta narrativa, aquela personagem é descrita pelo Cobrador como responsável por desempenhar uma dupla função em relação a ele: torná-lo consciente a respeito de sua verdadeira missão e o auxiliar com o plano de conferir ampla publicidade às ações terroristas, a serem executadas por ambos.

Neste sentido, Ana Palindrômica desempenha um papel semelhante àquele exercido pela respectiva profetisa no "Evangelho segundo Lucas", pois atuaria no sentido de publicizar a missão 'redentora' de outra pessoa que não tardará a acontecer. Entretanto, devem-se destacar as diferenças entre os modos de publicização observados em ambas as narrativas: se, por um lado, a personagem da narrativa evangélica promove a difusão da missão de Jesus sozinha, Ana Palindrômica, por sua vez, tornaria pública a missão do Cobrador em colaboração com ele, tanto na elaboração do manifesto a ser divulgado nos jornais quanto na iminente execução das ações terroristas planejadas.

Importante destacarmos também que, de forma semelhante ao conteúdo das palavras proferidas por Simeão a Maria acerca da missão do menino Jesus, o Cobrador se percebe detentor, graças à aparição de Ana Palindrômica, de uma meta 'messiânica' de natureza semelhante. Neste sentido, esta provocaria 'a queda e o soerguimento de muitos', bem como representaria, a seu modo, 'um sinal de contradição', a ponto de revelar 'o pensamento de muitos corações'. Deste modo, a decisão do herói de iniciar a nova etapa de sua vida com um ataque a bomba no Baile de Natal ou Primeiro Grito de Carnaval, a ser realizado na noite do dia 24 de dezembro, não é gratuita em

relação à lógica interna da narrativa aqui analisada. Tal escolha aponta para a natureza soteriológica deste novo propósito na existência do protagonista, cuja concretização visa a conseguir a eliminação dos ricos espoliadores e, conseqüentemente, a ascensão daqueles em situação semelhante a do herói, ou seja, de grandes privações sociais.

Transcreveremos, a seguir, um trecho, encontrado no último fragmento do conto analisado, em que o Cobrador comenta acerca da importância de Ana Palindrômica em relação à descoberta de sua missão. Além disto, este personagem destaca quem ele deseja que sejam os 'exaltados' e os 'humilhados', para usarmos dois termos encontrados em outra passagem do Novo Testamento (cf. Lucas 14: 11), como decorrência das ações a serem realizadas pelo herói e por sua nova companhia.

Meu ódio agora é diferente. Tenho uma missão. Sempre tive e não sabia. Agora sei. Ana me ajudou a ver. *Sei que se todo fodido fizesse como eu o mundo seria melhor e mais justo.* Ana me ensinou a usar explosivos e acho que já estou preparado para essa mudança de escala. Matar um por um é coisa mística e disso eu me libertei. No Baile de Natal mataremos convencionalmente os que pudermos. Será o meu último gesto romântico inconseqüente. *Escolhemos para iniciar a nova fase os compristas nojentos de um supermercado da Zona Sul.* Serão mortos por uma bomba de alto poder explosivo. Adeus, meu facão, adeus, meu punhal, meu rifle, meu Colt Cobra, adeus, minha Magnum, hoje será o último dia em que vocês serão usados. *Explodirei as pessoas, adquirirei prestígio, não serei apenas o louco da Magnum. (...)* O mundo inteiro saberá quem é você, quem so-

mos nós, diz Ana. (FONSECA, 2001, p. 503-504, grifos nossos).

O processo de reavaliação do Cobrador relativo às suas condutas anteriores, proporcionado pelo súbito encontro e posterior convivência com Ana Palindrômica, relaciona-se à mudança da estruturação composicional da trama. Neste sentido, as cenas da primeira metade da narrativa são caracterizadas por não apresentar uma relação de causalidade entre elas. Isto decorreria da então incapacidade do herói de elaborar uma meta que oriente suas ações no sentido de determinada finalidade comum. Sem perspectiva de uma transformação efetiva em sua vida naquele período, somente lhe restava então, algumas vezes, no intervalo entre alguma ação e outra, entregar-se a uma resignação contemplativa e sonhadora, bem ao gosto romântico<sup>5</sup> (de forma semelhante àquela encontrada em célebres personagens desta corrente estética, tais como o Werther, dos *Sofrimentos do jovem Werther*, de Goethe, e Frédéric Moreau, de *A educação sentimental*, de Flaubert).

(...) Também não sairei mais pelo parque do Flamengo olhando as árvores, os troncos, a raiz, as folhas, a sombra, escolhendo a árvore que eu queria ter; que eu sempre quis ter; num pedaço de chão de terra batida. Eu as vi crescer no parque e me alegrava quando chovia e a terra se empapava de água, as folhas lavadas de chu-

---

5 Embora não tenhamos escolhido o conceito de herói em "O Cobrador" como categoria analítica para estudo do respectivo texto literário, pensamos ser necessário um breve comentário a esse respeito. Aqui se estabelece, mais uma vez, uma importante relação entre forma e conteúdo que fundamenta a composição estrutural desta narrativa. Neste sentido, o Cobrador se configuraria, de acordo com a classificação de Lukács (2000), como um herói da maturidade viril, uma vez que alterna, de forma equilibrada, momentos de ação e pensamento ao longo da trama. O processo de transformação pessoal vivenciado pelo protagonista, o qual é desencadeado pelo surgimento de Ana Palindrômica e está relacionado com a modificação da estruturação do conto a partir de sua segunda metade, permite-nos compreender o conjunto desta obra como um 'conto de formação'. Retomaremos esta reflexão ao final de nosso artigo.

va, o vento balançando os galhos, enquanto os carros dos canalhas passavam velozmente sem que eles olhassem para os lados. *Já não perco meu tempo com sonhos.* (FONSECA, 2001, p. 504, grifo nosso).

Por outro lado, verificamos uma importante modificação na composição das cenas da segunda metade deste conto, as quais não se mostram mais intercambiáveis ou reversíveis como antes. Tal mudança surgiria graças aos novos acontecimentos que não apenas permitem a seu herói perceber a si mesmo como detentor de uma missão. Neste contexto, ele também seria capaz de inspirar muitas outras pessoas, tão socialmente marginalizadas quanto ele, a seguirem seu exemplo. Esta inspiração, por sua vez, tornaria possível a superação do *status quo* mediante a *práxis*, a ação coletiva.

Leio para Ana o que escrevi, nosso manifesto de Natal para os jornais. Nada de sair matando a esmo, sem objetivo definido. Eu não sabia o que queria, não buscava um resultado prático, meu ódio estava sendo desperdiçado. Eu estava certo nos meus impulsos, meu erro era não saber quem era o inimigo e por que era inimigo. Agora eu sei, Ana me ensinou. *E o meu exemplo deve ser seguido por outros, muitos outros, só assim mudaremos o mundo.* É a síntese do nosso manifesto. (FONSECA, 2001, p. 504, grifo nosso).

Já podemos perceber, portanto, que o Cobrador investe a si mesmo de um papel messiânico ao final da narrativa, a ponto de se conceber como representante da promessa do triunfo definitivo dos oprimidos sobre seus exploradores (em outras palavras, do 'Bem sobre o Mal'). Logo, verificamos aqui

a reelaboração do arquétipo apocalíptico, originário do “Livro das Revelações de João” ou do “Apocalipse de João”, também encontrado na *Bíblia*. Este último livro bíblico descreve os terríveis acontecimentos que anunciam o derradeiro embate entre as potências divina e demoníaca. Ao término deste confronto, ocorrerá o retorno de Cristo, daí decorrendo o Julgamento Final, no qual haverá a separação definitiva entre os justos e os ímpios. Em decorrência disto, o paraíso celestial eterno será reservado aos primeiros e a danação infernal perpétua para os últimos.

O “Apocalipse”, apesar de trazer a promessa de que os justos finalmente serão recompensados em sua esperança, não revela quando esta redenção terá lugar, pois a narrativa ali desenvolvida está relacionada a um tempo mítico. Como lembra Bakhtin (1988), tal temporalidade mítica é definida como sendo da ordem da indeterminação caótica, a qual não é, por natureza, passível de previsão segundo critérios temporais cronológicos. A impossibilidade de se determinar historicamente o advento do apocalipse não impediu que diversos cristãos estivessem convictos da iminência do ‘fim dos tempos’ em diferentes épocas históricas. Tais previsões ocorrem desde os primeiros momentos do cristianismo no contexto do Império Romano.

Segundo Nietzsche (2004), a profecia apocalíptica surgiu como uma alegoria cristã para a destruição da sociedade romana, tão ansiada por aqueles que não conseguiam confrontar diretamente seus oponentes romanos. Assim, restaram-lhes delegar a satisfação de sua sede de vingança a um poder divino superior, o qual se encarregaria de recompensar os cristãos com a eternidade do paraíso e de punir os pagãos com eternos castigos no inferno.

Para Kermode (1997), as previsões irrealizadas relativas ao advento do ‘fim dos tempos’, embora já viessem ocorrendo

anteriormente em diferentes épocas e sociedades no Ocidente, foram potencializadas na modernidade, em especial ao longo do século XX. Neste período, diversos acontecimentos ou determinadas conjecturas foram entendidos como sinais de que ‘o fim dos tempos’ se aproximava. Logo, as duas guerras mundiais, a Solução Final nazista, a explosão de bombas atômicas em Hiroshima e Nagasaki, a constante ameaça de destruição da humanidade por um holocausto nuclear durante a Guerra Fria e a esperada vitória do comunismo sobre o capitalismo foram entendidos (em alguns casos, ainda o são por algumas pessoas) como sinais de que o apocalipse estaria na iminência de se realizar<sup>6</sup>.

Apesar de todos estes indícios de iminência do apocalipse, o ‘fim dos tempos’ acabou por não se realizar, frustrando, repetidamente, a expectativa de quem anseia pela ‘redenção final’ que trará fim aos seus sofrimentos. A recorrente frustração de tal esperança acarreta um desgaste psíquico cada vez mais crescente entre estes indivíduos, a ponto de eles se tornarem impotentes em sua capacidade de usufruir do paraíso conquistado, caso chegassem a ter possibilidade de desfrutar desta oportunidade.

Kermode (1997) acredita que este paradigma apocalíptico pode ser encontrado em obras literárias representativas do século XX, a exemplo dos romances, contos e novelas de Kafka, cujos protagonistas buscam, sem êxito, a solução de alguma

---

6 Um dos mais recentes ‘espectros apocalípticos’ é o aquecimento global, profetizado pelas ciências da natureza como uma séria ameaça climática que apresenta grandes chances de eliminar todas as formas de vida na Terra. Entretanto, a falta de consenso na comunidade científica acerca da existência deste fenômeno climático e a alegada possibilidade de serem concebidas estratégias capazes de contornar seus efeitos acabam relativizando o perigo representado por esta ‘profecia do fim dos tempos’ - talvez a ponto de estarmos diante de outra previsão apocalíptica que acabará se mostrando frustrada. Outro prenúncio desta natureza ainda mais recentemente em evidência foi a suposta previsão do calendário maia relacionada ao ‘fim do mundo’ no ano de 2012. Episódio notório semelhante a este caso decorreu da febre milenarista criada em torno das profecias de Nostradamus na década de 1990. Segundo determinadas interpretações, ele teria previsto a extinção da vida em nosso planeta no primeiro ano do século XXI, provocada pela queda de um grande asteroide em algum ponto do globo terrestre.

angústia motivada por uma grande dúvida, dilema ou impasse existente em suas vidas. Outro caso deste tipo são os textos de Samuel Beckett, como a peça *Esperando Godot*, na qual dois homens esperam indefinidamente pela chegada do personagem-título.

Neste sentido, o desfecho de "O Cobrador" pode ser entendido como uma representação simbólica daquele paradigma apocalíptico em composição estrutural. Assim, o conto termina com a esperança manifestada pelo herói de que sua figura redentora inspirará muitos outros marginalizados. Esta inspiração provocaria neles a iniciativa de superar a realidade social opressiva por meio da mobilização coletiva. Contudo, podemos verificar uma contradição entre a convicção do protagonista acerca da proximidade de concretização daquele novo tempo e a forma aberta como a trama se encerra ("Fecha-se um ciclo da minha vida e abre-se outro").

Deste modo, o retorno da possibilidade de que novas cenas sejam acrescentadas indefinidamente a partir do final da narrativa problematiza: por um lado, a certeza do protagonista relativa à iminência de tal 'Juízo Final'; por outro, a plausibilidade mesma de este efetivamente acontecer. Esta segunda problematização seria decorrência daquele traço estrutural representar um distanciamento permanente e progressivo em relação a uma meta 'salvífica', considerada pelo Cobrador como certa, de concretização iminente.

Este aspecto composicional, portanto, parece-nos estar relacionado à insuficiência do caráter soteriológico demonstrado pelo herói e por sua companheira no final da trama. Neste caso, embora o primeiro afirme possuírem ambos um plano de transformação social abrangente, nada sabemos, no fim das contas, a respeito de quais seriam as estratégias concebidas para se conseguir alcançar o objetivo pretendido.

Logo, o texto literário aqui analisado estabelece, em sua totalidade, uma crítica às pretensões destes dois personagens. Sob este aspecto, eles exibem uma participação bastante precária e exígua na trama, decorrente da extrema unilateralidade de suas pretensões. Comparativamente, no conto “O Quarto Selo”, também de Rubem Fonseca, o Exterminador e a organização terrorista da qual faz parte não apresentam um plano de transformação daquela sociedade do futuro. Entretanto, o respectivo protagonista, ao menos, desempenha uma ação vinculada a um determinado grupo de insurgentes que alcança um objetivo concreto (a morte do Governador Geral). Por outro lado, o desfecho aberto da narrativa demonstra uma problematização aos efeitos supostamente transformadores desta iniciativa, à semelhança do observado em “O Cobrador”.

Por outro lado, podemos vislumbrar um caráter labiríntico e trágico<sup>7</sup> no desfecho de “O Cobrador”. O herói, apesar do processo de transformação pessoal vivenciado por ele e da esperança daí decorrente no advento de uma ‘nova era’, torna a vivenciar uma experiência aporética. Esta aporia (ou ausência de saída) não se evidencia caso a convicção deste personagem seja considerada isoladamente, sem a necessária relação com a estruturação configurada no desfecho do conto.

O processo de transformação pessoal alegadamente experimentado pelo protagonista, refletido no modo de composição estrutural da fatura de “O Cobrador”, permite-

---

7 A ação trágica deve ser aqui entendida como aquela decorrente de um erro voluntário ou involuntário cometido por um determinado agente, conforme a descrição de Aristóteles (2003) em sua Poética. No conto “O Cobrador”, o herói incorre em erro inconsciente, sem nenhum tipo de peripécia que venha elucidá-lo neste sentido. Ele acredita estar prestes a alcançar, rápida e efetivamente, seu objetivo de superar o estado de coisas opressivo mediante uma mobilização coletiva, de alcance internacional, inspirada nas ações terroristas a serem empreendidas por ele em parceria com Ana Palindrômica. Como explicamos acima, as declarações esperançosas do Cobrador contrapõem-se à composição estrutural adotada no desfecho da narrativa. Tal contraposição autoriza, assim, a possibilidade de problematização da aparente iminência de concretização das previsões ‘proféticas’ explicitadas pelo protagonista.

nos ainda entender esta obra como um 'conto de formação'. Este herói, de forma semelhante aos heróis dos romances de formação, vivencia uma série de acontecimentos até chegar a uma espécie de momento de maturidade, considerado o ponto culminante de todo o conto. Aquele personagem, por sua vez, não obstante convencido da natureza transformadora de sua missão, mantém seu caráter problemático ao final da trama, o que é evidenciado pela nova possibilidade de acréscimo infinito de cenas a partir de então.

Assim, entendemos haver a configuração da ironia estrutural em "O Cobrador". Neste sentido, baseando-nos na definição de Lukács (2000) acerca desta categoria no gênero romanesco, entendemos que a natureza problemática do herói permeia o modo de composição estrutural da respectiva narrativa. Logo, este caráter problemático constitui-se em aspecto fundamental do conto analisado. Por sua vez, entendemos que o conceito aqui apresentado pode ser relacionado com o estado do problema definido por Adorno (1982) na *Teoria estética*.

Segundo Gouveia (2010, p. 123), este conceito relaciona-se com aquilo que as forças produtivas concebem em seu estágio mais avançado. Neste contexto, as obras de arte revelam a capacidade própria de não somente preservar, mas também potencializar posições críticas relativas à realidade e até mesmo à fatura da arte. Como consequência disto, configuram-se rupturas com padrões ou modelos estéticos já consagrados. Deste modo, a articulação entre os dois conceitos demonstra uma questão desconsiderada pelos teóricos do conto: o potencial de tais produções literárias disporem de uma forma proteica ou 'permanentemente em causa', conforme as definições apresentadas, respectivamente, por Bakhtin (1988) e Lukács (2000) em suas teorizações sobre o romance.

Gouveia (2009) denomina esta questão ainda inexplorada pela Teoria do Conto de ‘potencialidades romanescas do conto’. As concepções unitárias de Poe (1999) e Moisés (1978), assim como as constantes (significação, intensidade e tensão) defendidas por Cortázar (1974), não se sustentam frente aos aspectos proteicos e problemáticos que uma narrativa deste tipo é capaz de evidenciar. Já o paradigma da dupla fabulação de Piglia (1994) também tem sua viabilidade comprometida, pois tais narrativas podem apresentar potenciais fabulares não somente múltiplos, mas, inclusive, infinitos.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em nossa dissertação de mestrado, desenvolvemos as análises de determinadas narrativas de Rubem Fonseca segundo dois eixos. O primeiro deles, como já comentamos na introdução deste trabalho, está relacionado com a ausência de respectivos estudos críticos que discutam a categoria analítica por nós escolhida. Já o segundo foi discutido ao final desta análise e problematiza conceitos reducionistas encontrados na chamada Teoria do Conto.

Como destaca Gouveia (2009), embora se pretendam modernos, tais teóricos do conto acabam se revelando tributários do legado aristotélico encontrado na *Poética*. Assim, estes autores defendem, dogmaticamente, serem as unidades de ação, tempo, espaço e tom indispensáveis na composição de qualquer narrativa deste tipo. A propósito, eles postulam um dogmatismo inexistente naquele filósofo grego, o que os torna, em razão disto, ainda mais regressivos. Segundo Luna (2005), Aristóteles (1993) defende a necessidade de determinadas

categorias unitárias na tragédia grega pelo seguinte motivo: as limitações então existentes de encenação das peças teatrais.

Por outro lado, esta análise se articula com as pesquisas que estamos desenvolvendo no Grupo de Pesquisa em Estudos de Literatura e Sociedade Contemporânea (GELISC). Neste contexto, pesquisamos e discutimos sobre obras literárias em língua portuguesa produzidas desde 1990. Ao relacionarmos nossas análises relativas a Rubem Fonseca com estas produções estéticas, percebemos a importância do legado das obras literárias de Rubem Fonseca nestes casos. Exemplos disto são autores brasileiros como Paulo Lins (*Cidade de Deus*) e Patrícia Melo (*O matador*). Além deles, podemos mencionar o escritor português António Lobo Antunes (cujo primeiro romance é *Os cus de Judas*, de 1979) e o autor angolano José Eduardo Agualusa (*Barroco Tropical*).

## REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor. *Teoria estética*. Lisboa: Edições 70, 1982.
- ARISTÓTELES. *Poética*. Trad. Eudoro de Souza. São Paulo: Ars Poética, 1993.
- BAKHTIN, Mikhail. Epos e romance. In: \_\_\_\_\_. *Questões de literatura e estética: a teoria do romance*. São Paulo: Hucitec, 1988. p. 397-428.
- BÍBLIA. Português. *Bíblia Sagrada*. Nova versão internacional. São Paulo: Sociedade Bíblica Internacional, 2000.
- BÜRGER, Peter. *Teoria da vanguarda*. Trad. José Pedro Antunes. São Paulo: Cosac Naify, 2008.
- CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. 11. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2010.

\_\_\_\_\_. Vanguarda: renovar ou permanecer. In: DANTAS, Vinicius (Org.). *Textos de intervenção*. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2002. p. 214-225.

\_\_\_\_\_. A nova narrativa. In: CANDIDO, Antonio. *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1989. p. 199-215.

CORTÁZAR, Julio. *Valise de cronópio*. Trad. Davi Arrigucci Jr. e João Alexandre Barbosa. São Paulo: Perspectiva, 1974.

FONSECA, Rubem. O Cobrador. In: SCHNAIDERMAN, Boris (Org.). *Contos reunidos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001, p. 491-504.

GASPARI, Elio. *A Ditadura Escancarada: As Ilusões Armadas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

GORENDER, Jacob. *Combate nas Trevas*. São Paulo: Ática, 1987.

GOUVEIA, Arturo. A ironia estrutural no romance. In: REBELLO, Lúcia Sá; SCHNEIDER, Liane (Orgs.). *Construções literárias e discursivas da modernidade*. Porto Alegre: Nova Prova, 2008, p. 105-120.

\_\_\_\_\_. A consagração da impertinência. In: \_\_\_\_\_. (Org.). *Machado de Assis desce aos infernos*. João Pessoa: Ideia, 2009, p. 09-68.

\_\_\_\_\_. Palavras mutiladas: Borges e Osman Lins à luz de Adorno. In: \_\_\_\_\_. *Escritos adornianos*. João Pessoa: Ideia, 2010. p. 123-138.

KERMODE, Frank. *A sensibilidade apocalíptica*. Lisboa: Século XXI, 1997. (Fundamentos 4)

LUKÁCS, Georg. *Teoria do romance*. Trad. José Marcos Mariani Macedo. São Paulo: Editora 34, 2000 (Coleção Espírito Crítico).

LUNA, Sandra. *Arqueologia da ação trágica: o legado grego*. João Pessoa: Ideia, 2005.

MOISÉS, Massaud. O conto. In: \_\_\_\_\_. *A criação literária*. 9. ed. São Paulo: Cultrix, 1978, p. 15-54.

NIETZSCHE, Friedrich. *Genealogia da moral: uma polêmica*. Trad.: Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

PIGLIA, Ricardo. Tese sobre o conto. In: \_\_\_\_\_. *O laboratório do escritor*. Trad. Josely Viana Baptista. São Paulo: Iluminuras, 1994, p. 34-41.

POE, Edgar Allan. Filosofia da composição. In: \_\_\_\_\_. *Poemas e ensaios*. Trad. Oscar Mendes e Milton Amado. 3. ed. rev. São Paulo: Globo, 1999.

# **A INCIDÊNCIA DOS ASPECTOS PALOPIANOS NO CONTO – *O CACHIMBO DE FELIZBENTO* – DE MIA COUTO**

*Aline Souza* MELCHIADES

## **INTRODUÇÃO**

A literatura moçambicana, surgida do grito de independência causado pelo fim do rígido controle do colonialismo, consegue retratar, com autonomia e qualidade literária, parte da diversidade da cultura africana. Mia Couto é, de fato, um referencial latente para a transmissão desses valores africanistas através de suas obras, como ocorre no conto *O cachimbo de Felizbento*, *corpus* adotado neste trabalho. Logo, objetiva-se abordar esse texto literário, enfatizando as principais características da literatura pós-colonialista. Escrita em língua portuguesa e próxima à oralidade, segundo Chaves (2005), é uma literatura capaz de abarcar parte do repertório cultural próprio dos africanos. Nesse conto, alguns dos elementos primordiais desse perfil pós-colonialista e, ao mesmo tempo, particulares do estilo utilizado pelo autor, colaboram para a tentativa de “re-escrever e re-mitificar o passado” (HAMILTON, 1999, p.18). A questão da identidade; a valorização da cultura; as tradições e crenças são resgatadas por Mia Couto, quando a personagem Felizbento, diante da imposição das ordens opressoras, reluta

em sair de sua terra, revelando a preocupação do escritor em criar ficções que realcem a importância das raízes culturais, baseadas no contexto histórico de Moçambique.

## **A LITERATURA PALOPIANA – MIA COUTO, UM OLHAR SOBRE MOÇAMBIQUE**

Falar sobre a literatura pós-colonial é lembrar as variedades que cada uma das ex-colônias teve em suas lutas particulares. Moçambique, ainda sob a condição de colônia, a partir dos anos 40, já apresentava “grupos relativamente pequenos porém significativos de intelectuais e escritores negros, mestiços e brancos uniam-se sob a bandeira do anti-colonialismo” (HAMILTON, 1999, p16). Esse já era o embrião de uma literatura que olha para o passado, mas caminha para o futuro, tendo em vista, a autonomia; a qualidade literária e a herança colonialista, a língua portuguesa - considerada como sendo um troféu utilizado para servir de veículo oficial para a transmissão de histórias que promovessem uma consciência cultural própria africana, que se libertava das sombras do imperialismo.

Em realce ao que foi exposto sobre essa literatura insurgente, dotada de autonomia e expressividade africana, é válido acrescentar que nela está presente também um cunho mobilizador, o que colabora para a tentativa do fortalecimento ou resgate de identidade, conforme é enunciado a seguir por Said (1995):

As narrativas de emancipação na Africana de língua portuguesa, por exemplo, terminaram tornando-se elementos de forte mobilização de

povos e forte forma de resistência, além de uma tentativa de fortalecimento ou de resgate das identidades, até porque a literatura é fonte de cultura e cultura é fonte de identidade. (*apud* TUTIKAN, 2006, p. 15)

Dessa forma, dá-se margem a noção de que a literatura serviu no embate às imposições imperialistas/colonialistas, tornando-se símbolo de uma resistência capaz de canalizar a busca da identidade. Afinal, é possível afirmar que a valoração das raízes, bem como o enfoque à tradição, mitos e folclores, são fatores que corroboram a identidade de uma nação.

E diante de um panorama bem diversificado que é o da África, com as muitas histórias de cada território, é dito que o colonialismo foi prejudicial, no que se refere também à proximidade dos distintos povos desse continente, conforme avalia Chaves (2006). Assim sendo, por causa dessas diversidades geradas como consequências do imperialismo, em Moçambique, um pouco mais tarde do que em Angola, é que a escrita teve sua forma de denunciar injustiças, e assim, a literatura pode ir intensificando-se cada vez mais.

Mia Couto, em seu livro *Estórias abensonhadas*, obra pós-colonialista, escreve contos sobre ao período da transição entre guerra e paz de Moçambique. É criada uma atmosfera em que são aludidas situações de conflitos e diversidades com o intuito de resgatar esse passado, reiventando-o e remitificando-o, através da ficcionalidade. Essas criações literárias alcançam a função de entender as influências culturais, que servem para ajudar explicar o retrato atual de Moçambique, por meio de belíssimas narrativas, nas quais se mistura a beleza literária e um pouco de historicidade como pano de fundo.

São perceptíveis elementos fantasiosos, que vão surgindo durante a história. Esses elementos configuram o fantástico, que seria um tipo de “vacilação experimentada por um ser que não conhece mais que as leis naturais, frente a um acontecimento, aparentemente, sobrenatural” (TODOROV, 1980, p.16). Esse viés, que sem sombra de dúvidas está presente no livro em destaque do autor moçambicano, é um dos fatores que mais colaboram para ganhar a atenção dos leitores, deixando, consequentemente, a narrativa mais intrigante.

Logo, no conto em destaque, *O cachimbo de Felizbento*, é perceptível esse viés de fantasia e ao mesmo tempo realismo, pois preserva os aspectos sociais na narrativa, visto que é contada a história de um camponês chamado Felizbento que é forçado a se retirar da sua terra de origem. Ele decide cavar um buraco perto de uma árvore para ali ficar até o seu fim, atitude que demonstra acentuada resistência, em relação aos militares que desejam expulsá-lo, dando um desfecho sobrenatural ao conto, pois naquele lugar brota do cachimbo uma árvore que fumará tal qual uma chaminé, fazendo surgir a figura do mito.

O leitor pode ficar pensativo, e hesitar um pouco, perante a situação sobrenatural ocorrida na história, visto que a tendência do leitor é ligar os fatos acontecidos na narrativa ao parâmetro da realidade ou às leis naturais. Entretanto, é ressaltado sobre a ficcionalidade o seguinte: “(...) temos de admitir que, para nos impressionar, nos perturbar, nos assustar ou nos comover até com o mais impossível dos mundos, contamos com nosso conhecimento do mundo real” (ECO, 1994, p 89), e para que se entre no chamado “bosque da ficção”, é necessário “assinar um acordo ficcional” (ECO, 1994, p. 83), ou seja, o mudo real serve como inspiração para o ficcional, e, mesmo diante de toda fantasia criada pelo autor, em sua obra, é preciso que se esteja disposto a aceitá-la.

Por conseguinte, por mais fantástica que seja a narrativa *O cachimbo de Felizbento*, ela não perde a validade e a importância no que concerne à questão histórica. Para tanto, o autor utiliza o mundo real em que vive como pano de fundo, isto é, há uma alusão ao cenário do passado moçambicano, com um episódio que demonstra a imposição de forças repressoras ao direito e vontade dos nativos de algum território da África.

Conforme em nota de prefácio do livro *Estórias Abensonhadas*, é dito: “Onde restou o homem sobreviveu semente, sonho a engravidar o tempo. Esse sonho se ocultou no mais inacessível de nós, lá onde a violência não podia golpear, lá onde a barbárie não tinha acesso.” Assim, é possível deduzir que há um processo de resiliência e esperança por parte do povo resistente, quando se tornam conscientes de sua autonomia e identidade, fato que ecoa na memória social.

## **O CACHIMBO DE FELIZBENTO – O CONTO E SUAS NUANCES**

Antes de detalhar a narrativa, faz-se necessário dizer um pouco sobre a história do conto literário. De acordo com Gotlib:

A história do conto, nas suas linhas mais gerais, pode se esboçar a partir deste critério de invenção, que foi se desenvolvendo. Antes, a criação do conto e sua transmissão oral. Depois, seu registro escrito. E posteriormente, a criação por escrito de contos, quando o narrador assumiu esta função: de contador-criador-escrito de contos, afirmando o seu caráter *literário*. (2004, p.13)

Nessa citação genérica, sobre a história do conto literário, já se pode observar a passagem da oralidade para a escrita. E, de fato, a oralidade é fonte da literatura. No conto miacoutiano, que reflete essa literatura insurgida no século XX, evidentemente, há um resgate da oralidade, para manter essa atmosfera em respeito às tradições o território africano.

Se para os povos africanos a palavra falada chega até a ser associada a uma origem divina, sendo o homem o único ao utilizá-la, conseqüentemente, chega-se ao seguinte questionamento: “Daí a necessidade de se fazer uso da palavra exata (...) E qual seria a palavra exata? Aquela que segue a tradição e o conhecimento legados pelos ancestrais.” (MACHADO et al, 2012, p. 127).

Como resposta a indagação, pode-se observar que é perceptível, já no início do conto, essa preocupação com a utilização da palavra expressada pelo viés da oralidade, consoante os costumes cultuados por tais povos. Assim, leia-se a passagem da abertura da narrativa:

Toda a estória se quer fingir verdade. Mas a palavra é um fumo, leve de mais para se prender na vigente realidade. Toda a verdade aspira ser estória. Os factos sonham ser palavra, perfumes fugindo do mundo. Se verá neste caso que só na mentira do encantamento a verdade se cada à estória. O que aqui vou relatar se passou em terra sossegada, dessa que recebe mais domingos que dias de semana. (COUTO, 2012, p.47)

Nesse trecho, ocorre uma espécie de metalinguagem, porque o narrador explica um pouco sobre a “estória” que vai contar, deixando um pouco de mistério quando compara a palavra ao fumo, que é leve demais para ser preso. Portanto,

de certo modo, nos antecipa a ideia de que ao menos parte da história será ficcional (a mentira do encantamento), e haverá algum diferencial, visto que não é possível contar totalmente os fatos como são através da palavra falada, ou seja, do relato. Isso aproxima mais o conto da oralidade, visto que muito se perde na passagem da oralidade para escrita.

Além do mais, quando é lido “terra sossegada, dessa que recebe mais domingos que dias de semana” (COUTO, 2012, p.47) é passada uma impressão de ditado, ou provérbio, fenômeno muito comum de acontecer na, oralidade, quando a palavra é falada. Essa frase, em destaque, é utilizada como um recurso para indicar a calma que mais adiante será quebrada quando a seguinte problemática acontece:

Vieram da Nação apressados funcionários. Os delegados da capital sempre cumprem pressas quando estão longe de sua origem. E avisaram que os viventes tinham que sair, convertidos de habitantes em deslocados. Motivos da segurança. Chamaram um por um em ordem analfabética. (COUTO, 2012, p. 47- 48)

Nesse episódio mencionado, já é denotada a expulsão dos moçambicanos da sua terra de origem, em detrimento da guerra brutalmente gerada pelas divergências entre aqueles que simbolizam as forças repressoras – os “apressados funcionários” – e os povos nativos habitantes de um determinado território. Então, é nítida a imposição daqueles que oprimem e expulsam tais nativos, modificando inclusive a condição de habitantes para o status de deslocados. A ordem analfabética é um neologismo empregado para transmitir a imagem de atordoamento ou bagunça do episódio.

Logo, haverá uma perturbação nesse lugar onde outrora havia a calma e a certeza de fertilidade – “o chão ainda estava a começar, recém-recente. As sementes ali se davam bem, o verde se espalhando em sumarentas paisagens. A vida se atrelava no tempo as árvores escalando alturas.” (COUTO, 2012, p.47). Portanto, há uma referência à situação do ambiente do lugar, aparentemente rural, podendo-se deduzir que existe uma forte ligação do homem com a natureza através do cultivo da terra, onde são germinadas as sementes, e pelas árvores grandes.

Essa ambientação do lugar não é gratuita. Conforme MACHADO (et al., 2012, p. 175), “seja pela variedade geográfica encontrada e cultura, os povos africanos, em sua maioria, cultuam a Mãe Natureza. Na verdade, os africanos são movidos por essas crenças e respeito do solo em que vivem, criando uma consciência que visa preservar o ambiente que habitam. Há a valoração do lugar como se fosse algo sublime, sendo esse um dos motivos pelo qual Felizbento reluta em deixar o seu solo. Assim a personagem não obedece a ordem direta do funcionário, diferente dos outros habitantes, que são mais passivos e logo são levados pelos camiões, conforme demonstrada a inércia da personagem adiante:

– Não ouviu a ordem? Agora, implementa.

Felizbento deu uma segunda demão no silêncio, esfregou um pé no outro. Puxava lustro em pé descalço? Ou apontava o chão, lugar único de sua existência? Sempre calara suas dores, mais fornecido de paciência do que de idade. Finalmente, apontou a vaga mata e falou:

– *Se vou sair daqui tenho que levar todas essas árvores.* (COUTO, 2012, p.48)

Diante da ordem imposta, a personagem reflete em silêncio que não irá se ausentar do solo em que habita. Tal atitude assume uma carga representativa da resistência do nativo, cujo modo de vida encontra-se ameaçado pelas forças opressoras da guerra.

Promove-se então, o nascimento da consciência moçambicanidade, visto que ao chão, isto é, ao solo em que o camponês pisa com os pés descalços, é destinada uma valorização suprema, já que esse mesmo chão será igualmente considerado como o único lugar da existência de Felizbento. Nesse caso, a terra está assumindo um dos significados mencionados por Chevalier (2009) que é o de doadora da vida, pois, a ideia de existência atrela-se à figura da maternidade.

Somando-se a isso, é observada a importância também das árvores, quando a personagem declara sua vontade em querer levá-las consigo. Essa situação alude à visão sagrada que têm os nativos sobre esse assunto, pois eles carregam muitas tradições oriundas das lendas do folclore africano, como o fato de enaltecer a figura da árvore, porque perto dela contavam-se histórias, a palavra era enunciada e a sabedoria era parte desse lugar comum. Assim, anuncia Hobsbaw (1997) sobre a “invenção da tradição” como forma de construção e de identidades:

...conjunto de práticas, normalmente reguladas por regras tácita ou abertamente aceitas, tais práticas, de natureza ritual ou simbólica, visam a inculcar certos valores e normas de comportamento através da repetição, o que implica, automaticamente, uma continuidade em relação ao passado. (*apud* FRY 2001, p.171)

Desse modo, há um exagero na atitude de Felizbento, a fim de que seja representado o desejo do indivíduo que está

fortemente ligado às tradições da terra, do culto à árvore. A tradição acontece e com o passar do tempo irá sendo retomada e readaptada de gerações em gerações, e, assim, verifica-se uma tentativa de reverenciar a própria identidade moçambicana, a partir do momento em que, ele decide desenterrar as árvores, ou seja, querer ter pra si algo pertencente ao solo, em que vive, considerando-as sagradas:

No dia quente, o homem, pôs-se a desenterrar as árvores, escavando pelas raízes. Começou pela árvore sagrada do seu quintal. Trabalhou fundo: lá onde ia covando já se desabria um escuro total. Para dar seguimentos na fundura passou a levar um petromax, desses que trouxera o Johnne. E tempo após tempo, se demorou nesse serviço. (COUTO, 2012, p.48)

Na passagem acima mencionada, é elencado o comprometimento da personagem em resolver desenterrar as árvores, começando pela árvore sagrada do quintal. Então, o camponês começa a “covar” (neologismo utilizado pelo autor que antecipa a ideia de morte) e logo abre um buraco profundo na terra, passando a necessitar de luz para auxiliar o trabalho árduo arrastado por tempo após tempo.

Em realce da visão sagrada que se tem sobre as árvores, ressaltemos a probabilidade da árvore sagrada do quintal ser um baobá, pois esta espécie é encontrada muito facilmente no continente africano. O baobá serve de elo entre povos de línguas, religiões e culturas distintas. Existe uma lenda africana que conta sobre o orgulho desse tipo de árvore, “os deuses lhe impuseram um castigo, deixando-o de cabeça para baixo: as raízes ficaram no lugar da copa e a copa ficou enterrada”

(MACHADO et al., 2012, p.177). Essa lenda é apenas um reflexo das crenças que incidem para o cultivo de tradições.

Por todo esse respeito às tradições, a personagem direciona um olhar de cuidado para as árvores, pois acima de tudo, existe um sentimento de resgate da riqueza do patrimônio da própria cultura, pois fica implícito que há o respeito, por parte de Felizbento, às lendas, hábitos ou rituais atrelados a esse elemento da natureza.

Além de tudo, no que se refere aos aspectos simbólicos da árvore destacados por Chevalier (2009), ela seria um tipo de entidade que recebe culto e reúne o ar, a água e o fogo. Isso ocorre, por causa das folhas, da seiva, e do atrito dos galhos, respectivamente. Há ainda, segundo aspectos do viés simbólico, a comunicação com o nível subterrâneo através das raízes; com a superfície da terra por meio do tronco e dos galhos inferiores, e a comunicação com a parte superior, pois os galhos superiores estão mais perto do “céu”.

Por esses inúmeros motivos, é existente o apego exagerado às árvores. Pode-se até dizer que o velho fica inebriado pelo dever de viver em prol delas, tanto que sua mulher fica seriamente desesperada e logo tenta seduzir o homem, para que ele volte ao que era antes, um sujeito que não estava entregue a tal labuta infundável, que o absorvia cada vez mais e mais.

Ademais, a mulher veste-se com uma saia de flores, sapatos de bico e ponta, e propõe ao velho camponês: “– Esta noite fique comigo. Deixe as árvores, Felizbento.” (COUTO, 2012, p.49). Nesse momento, ele quase se deixa seduzir pela mulher, que se envolve nele “em dedilhar de trepadeira” (COUTO, 2012, p.49), quando ela passa a ser enxergada por ele tal qual uma planta que tocava o seu corpo, um comparativo que só reforça o exagero da visão e a familiarização do velho em relação às árvores.

Porém, a tentativa de seduzir o marido é falha, conforme fica constatado a partir da seguinte reação por ele tida – “Foi como pico em balão. O camponês recuou, resolvido. Machado de volta à mão ele reentrou no escuro.” (COUTO, 2012, p. 49-50). Isso ocorre quando ele sente tocar no pé descalço, o bico do sapato de ponta da mulher.

É possível dizer também que o pé descalço já repassa a ideia de contato direto com as origens, através do chão/terra. E nesse sentido, vemos que nem mesmo os sapatos servem para o velho, a partir do seguinte trecho: “Os sapatos já nem lhe cabiam. Os pés tinham tomado a disforme forma da descaldião.” (COUTO, 2012, p.50). Cada vez mais, é acentuado o envolvimento da personagem com seu território, considerando a questão identitária. Dando continuidade, a entrada da personagem àquela terra, eis que surge a figura emblemática do cachimbo, conforme é destacado a seguir:

O cachimbo! Remexeu os interiores da roupa. Tirou o velho cachimbo e revirou-o sob a luz trêmula do candeeiro. Depois, com gesto desanimado, atirou-o fora. Era como se atirasse toda a vida. (COUTO, 2012, p.50)

O cachimbo é atirado como forma de Felizbento deixar algo que lhe era pessoal às vistas de todos, como se fosse um rastro da sua estadia na superfície da terra, fato que sugere também a ideia de abdicar da própria vida. Segundo Chevalier (2009), o cachimbo poderia funcionar como um emblema sagrado ou um remédio utilizado para questões de assunto sério ou importância. Então, já que para Felizbento o assunto já estava resolvido, ele iria a todo custo enfiar-se na terra de uma vez, resolve deixar o cachimbo para trás, visto que a questão

estava aparentemente resolvida. Logo, ele deixa a pista de que viveu na superfície:

O cachimbo lá ficou, remoto e esquecido, meio enterrado na areia. Parecia a terra aspirava nele, fumando o inutensílio. Felizbento ingressou no buraco, desaparecendo. (COUTO, 2012, p.50)

Finalmente o velho resolve entrar no buraco de vez. Agora a terra aparece com o outro tipo de simbologia assegurada por Chevalier (2009), a terra como sendo aquela que tira a vida, pois agora a personagem foi para dentro do buraco para sempre. A imagem da terra fumando o “inutensílio”, o cachimbo que não serviria mais para o camponês no mundo material. A figura da fumaça também transmite um aspecto simbólico analisado também por Chevalier (2009), ela seria a separação entre a alma e o corpo, ou seja, de fato essa atitude de entrar no buraco, era o caminho para a morte.

Contudo, há uma ressalva, a morte, dessa maneira, não é vista como o fim da personagem, mas como uma forma que o velho Felizbento encontrou para se libertar do plano material, onde acontecia a guerra e a imposição de ordens por forças opressoras que tentam quebrar a harmonia do nativo com seu território de origem. Somando-se a tudo, no final, a figura da árvore reaparece como sendo sinônimo de renascimento, visto que, de algum modo, o velho fica eternizado naquele cenário, conforme podemos apreender do trecho seguinte:

Os que voltaram ao lugar dizem que, sob a árvore sagrada, cresce agora uma planta ferverosa de verde, trepando em invisível suporte. E

asseguram que tal arvorezinha pegou de estaca, brotando de um qualquer cachimbo remoto e esquecido. E, na hora dos poentes, quando as sombras já não se esforçam, a pequena árvore esfumaça, igual uma chaminé. Para a esposa, não existe dúvida: em baixo da Moçambique, Felizbento vai fumando em paz o seu velho cachimbo. Enquanto espera a maiúscula e definitiva Paz. (COUTO, 2012, p.51)

Dessa forma, pressupõe-se o teor fantástico, em que emerge o sobrenatural, reflexo do mito que se criou a respeito do ingresso de Felizbento no buraco. Sugere-se a simbiose da personagem com a árvore sagrada, devido ao surgimento de uma planta verde diferente, brotada de um cachimbo (objeto pessoal do velho), que fumava igual a uma chaminé. Então, aqui, muito provavelmente a personagem, em baixo da terra pode ter se tornado a própria planta, ou fez com nascesse essa nova planta. Assim, surge a ideia de renascimento oriunda do caráter mítico da história narrativa do camponês.

Para a esposa, ele está lá embaixo da terra, fumando, enquanto espera a definitiva Paz, ou seja, o final de sua história. Esse tipo de conto, onde o fantástico está presente, o sobrenatural provoca a hesitação do leitor, em determinado momento, segundo Todorov (1980), porque possui elementos que refletem situações que não aconteceriam de acordo com as leis naturais, como foi no fechamento: com árvores que brotam de cachimbos e podem fumar que nem chaminé. Esses elementos reforçam a existência do mito dentro da narrativa e posicionando-se a respeito do mito, é assinalado o seguinte:

Os mitos são meios utilizados para interpretar questões ou fenômenos passíveis de inibirem o

desenvolvimento normal e desejado das relações sociais que não encontram explicações científicas plausíveis. Representam a busca de explicações últimas, tais como o início e o fim do mundo e outros fenômenos que possam orientar o comportamento dos agentes sociais num determinado universo cultural. Por isso, o tipo de questionamento que recorre à explicação mítica varia de cultura para cultura. O que em uma sociedade desenvolvida cientificamente é compreendido por meio da razão, em outras culturas só pode ser explicado através de mitos. (FRY, 2001, p.176)

Diante do exposto a respeito da questão mítica, pode-se dizer que não é preciso uma explicação científica, com pertinência às leis naturais no que diz respeito aos elementos inseridos na história. Então, em detrimento dessa prerrogativa relativa ao mito, esses elementos fantásticos utilizados no conto encontram substrato, pois nesse caso, se relacionam com a existência de crenças e espiritualidade operantes de um determinado passado, e explicam, dessa forma, o contexto do presente de determinada cultura, estimulando a memória social e a questão identitária.

Sobre a busca da identidade, Tutikian (2006) admite que ela decorre da recuperação de certos valores autóctones de raízes específicas, mas para novos objetivos como, por exemplo, o regaste da tradição ou de mitos. Isso seria possível por meio dessa tentativa de re-escrita e re-mitificação realizada pela literatura pós-colonialista, como foi feita pelo presente conto analisado.

Tem-se, então, por meio de *O cachimbo de Felizbento*, a contribuição para a preservação da memória social que vai sendo construída através do resgate de mitos e ou pela tradição,

gerando o fortalecimento da identidade nacional ou cultural de Moçambique, diante do cenário contemporâneo.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

O presente estudo contribuiu para o entendimento sobre a literatura pós-colonialista que surge na contemporaneidade, que expressa a autonomia e a rica produção literária dos países que conquistaram a independência, após a dissolução do domínio do regime imperialista sob eles.

Mia Couto, representando o cenário de Moçambique, consegue alcançar a autonomia e um realce aos aspectos culturais, objetivos tão visados por esses países africanos, no que diz respeito ao campo da literatura. Em realce a isso, vê-se que o conto *O cachimbo de Felizbento* consegue enfocar o contexto histórico moçambicano, através de uma narrativa em que o ficcional consegue resgatar aspectos de um passado histórico, para promover um entendimento do cenário presente.

Dessa maneira, é possível dizer que ocorre no conto em destaque, a valorização da cultura africana, através do mito, tradições e outros elementos que fortalecem a questão identitária. Portanto, aspectos como: a consagração da natureza – representada pela terra e árvore; a importância dada a tradições e a palavra oralizada (em que se preservam os ditos, os provérbios e relato de “estórias”) e, por fim, a existência do aspecto mítico, a partir da figura do homem que decide ir viver embaixo da terra de origem, exaltando a sensação de pertencimento, são os elementos encontrados na narrativa que irão confirmar os aspectos principais da literatura palopiana.

## REFERÊNCIAS

- COUTO, Mia. *Estórias abensonhadas*. Ed 1. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- CHAVES, Rita. *Angola e Moçambique: experiência colonial e territórios literário*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2005.
- CHEVALIER, GHEEBRANT. *Dicionário de símbolos: (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números)*. 23ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2009.
- ECO, Umberto. *Seis passeios pelos bosques da ficção*. 6ª reimpressão. Tradução Hildegard Feist- São Paulo: Companhia das Letras, 1994
- FRY, Peter. *Moçambique: ensaios*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2001.
- GOTLIB, Nádía Batella. *Teoria do Conto*. 10ª edição. São Paulo: Editora Ática, 2004.
- HAMILTON, Russel G. *A literatura dos PALOP e a Teoria Pós-colonial*. In: IV Encontro de Estudos Comparados de Literaturas, USP, 1999.
- Lusofonia plataforma de apoio ao estudo da língua portuguesa no mundo. *Mia Couto*. Disponível em: [http://lusofonia.com.sapo.pt/mia.htm#NOTA\\_BIOBIBLIOGRÁFICA](http://lusofonia.com.sapo.pt/mia.htm#NOTA_BIOBIBLIOGRÁFICA), acessado em: 14/06/2014.
- MACHADO, Emília (et al). *Da África e sobre a África: textos de lá e de cá*. Ed.1. São Paulo: Cortez. 2012.
- MIRANDA, Maria Geralda de; CARMOV, Ricardo do; AMBRÓSIO, Aneliza. *O percurso da identidade nacional em Mia Couto*. Revista Mulemba. Disponível em: [http://setorlitafrica.letras.ufrj.br/mulemba/artigo.php?art=artigo\\_6\\_7.php](http://setorlitafrica.letras.ufrj.br/mulemba/artigo.php?art=artigo_6_7.php), acessado em: 14/06/2014.
- SANTOS, Alexsandra Machado da Siva. *Mia Couto e a Memória ancestral: “uma força invisível”*. Disponível em: <http://apl.unisumam>.

edu.br/semioses/pdf\_edicoes\_anteriores/n4/Semioses\_n4\_Artigo3.pdf, acessado em: 14/06/2014.

TUTIKIAN, Jane. *Velhas identidades novas – o pós-colonialismo e a emergência das nações de Língua Portuguesa*. 1ª edição. Poto Alegre: Sagra Luzzatto, 2006.

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. 1ª edição. México: Editora Perspectiva, 1980. Disponível em: <http://pt.slideshare.net/RodrigoRocha19/todorov-introduco-literatura-fantstica-pdfrev>, acessado em: 14/06/2014.

# SILVESTRE VITALÍCIO VENTURA

*Sara Regina Carvalho LACERDA*

## ANTES DE NASCER O MUNDO

Silvestre Vitalício vai morar em um ex-acampamento de caçadores, ao qual dá o nome de Jerusalém, juntamente com seus filhos, Mwanito e Ntunzi, o agregado Zacarias, a jumenta Jezibela, e o Tio Aproximado, que os visita com certa regularidade. Silvestre cria um mundo novo, conferindo, inclusive, nomes novos aos seus moradores, salvo apenas Mwanito que, como diz, ainda não tinha demônios por ter apenas três anos de idade. E é através da criação de uma nova identidade que Vitalício tenta apagar as lembranças de seu passado, envolvendo a todos neste processo. Comportando-se como um carrasco, o patriarca proíbe os filhos de rezar, de cantar e até de ter memórias. Contudo, o próprio Silvestre mostra-se contraditório, visto que é flagrado fazendo o que diz para os outros não fazerem.

Neste artigo, para apreendermos – o mais possível – o personagem Vitalício em sua totalidade, veremos as diferenças e semelhanças quanto ao tratamento dispensado por ele aos filhos, seu modo de encarar a Deus, e seu comportamento e opinião no que concerne às fêmeas, sendo elas: Jezibela, a burra, Marta, a portuguesa, e Dordalma, a esposa falecida. Como aporte teórico para tal análise, utilizaremos “A personagem do romance”, de Antonio Candido, e “Ensaio de uma tipologia da forma romanesca”, de Georg Lukács.

## AS MUITAS FACES DA VENTURA

Segundo Antonio Candido, “a personagem é um ser fictício” (1976, p.55) e se constrói sobre esse paradoxo: um ente criado pela fantasia que se assemelha a um ser real. Todavia, parece ser mais “fixo” do que uma pessoa visto ser mais lógico e apreensível. E isso não ocorre gratuitamente: o autor oferece-nos os mais diversos elementos e características a fim de que possamos apreender o máximo sobre o modo de ser do personagem. Como afirma o próprio Candido, na vida somos submetidos a uma visão fragmentária dos seres, mas com o personagem somos mais exigentes: queremos “traços” que sustentem seus comportamentos e ações.

“No romance, podemos variar relativamente a nossa interpretação da personagem; mas o escritor lhe deu, desde logo, uma linha de coerência fixada para sempre, delimitando a curva da sua existência e a natureza do seu modo-de-ser [sic]. Daí ser ela relativamente mais lógica, mais fixa do que nós. E isto não quer dizer que seja menos profunda; mas que a sua profundidade é um universo cujos dados estão todos à mostra, foram pré-estabelecidos pelo seu criador, que os selecionou e limitou em busca de lógica”. (CANDIDO, 1976, p.58-59).

O narrador constrói o personagem Silvestre pouco através de características físicas e mais a partir de ações, sendo a primeira a fundação de Jerusalém, que, concomitantemente, revela a posição de Vitalício em relação a Deus: “Eu vivia num ermo habitado apenas por cinco homens. Meu pai dera um nome ao lugarejo. Simplesmente chamado assim: ‘Jerusalém’. Aquela

era a terra onde Jesus haveria de se descrucificar” (COUTO, 2011, 2011, p.11).

A relação de Silvestre com Deus, como podemos perceber na citação acima, é bem controversa. Tanto é assim que Vitalício realiza uma cerimônia de rebatismo de todos os moradores de Jerusalém, visando, como afirma o narrador, isentá-los de passado.

“Quando nos mudamos para Jerusalém, meu pai nos conferiu outros nomes. Rebaptizados, nós tínhamos outro nascimento. E ficávamos mais isentos de passado.

“A mudança dos nomes não foi uma decisão de implementação ligeira. Silvestre preparou um ritual com pompa e circunstância. Assim que o Sol poentou, Zacaria começou a tocar um tambor e a apregoar, aos berros, uma incompreensível ladainha. Concentramo-nos na pequena praceta eu, o Tio e o mano. De pé em silêncio aguardámos pelo motivo da convocatória. Foi então que Silvestre Vitalício, envolto num lençol, deu entrada na praça” (COUTO, 2011, p.37).

Como podemos observar já nas primeiras páginas do romance, Silvestre empreende uma tentativa de abandonar seu passado: primeiro mudando-se para o ex-acampamento de caçadores, e segundo passando de Mateus Ventura a Silvestre Vitalício. Silvestre vem do latim *silvestris* e significa selvagem. Mas esta selvageria evocada não remete à brutalidade, e sim à pureza. É como se o personagem quisesse esquecer toda a sua vida anterior à criação de Jerusalém e de sua nova identidade: “No princípio, ele queria um lugar onde ninguém se lembrasse do seu nome. Agora, ele próprio já não se lembrava de quem era” (COUTO, 2011, p.22). Vitalício apresenta, porquanto, uma postura que remete ao tipo de personagem que Georg Lukács

chamou de “romantismo da desilusão”, no qual “[...] existe mais uma tendência à passividade – a tendência de esquivar-se de lutas e conflitos externos, e não acolhê-los, a tendência de liquidar na alma tudo quanto se reporta à própria alma” (LUKÁCS, 2006, p.118).

Ao criar Jerusalém e um “segundo eu”, Silvestre tenta esquivar-se do sofrimento e da vergonha decorrentes da “traição” de Dordalma. A partir disso, inferimos que Jerusalém torna-se, para Vitalício, uma extensão de sua mente, onde ele se refugia de seu passado e de tudo o que poderia lhe causar dor. A personagem cria então uma barreira psicológica, renegando o mundo no entorno do acampamento e chamando-o de “Lado-de-Lá”. Além disso, envolve a todos em sua loucura, como reitera o narrador:

“Meu velho, Silvestre Vitalício, nos explicara que o mundo terminara e nós éramos os últimos sobreviventes. Depois do horizonte, figuravam apenas territórios sem vida que ele vagamente designava por “Lado-de-Lá”. Em poucas palavras, o inteiro planeta se resumia assim: despido de gente, sem estradas e sem pegada de bicho. Nessas longínquas paragens, até as almas penadas já se haviam extinto” (COUTO, 2011, p.11).

Não obstante este movimento de esquecer o mundo e tudo o que ele encerra e apregoa, uma das primeiras atitudes de Silvestre é instalar um crucifixo na entrada do acampamento, contradizendo a cena do rebatismo. Antes de ser uma afronta, soa como pedido, como podemos ver nas palavras do narrador:

“De um único labor ele se ocupou: à entrada do acampamento havia uma pequena praceta com

um mastro onde, antes, se hasteavam bandeiras. Meu pai fez do mastro um suporte para um gigantesco crucifixo. Por cima da cabeça de Cristo ele fixou uma tabuleta onde se podia ler: ‘Seja bem-vindo, Senhor Deus’. Esta era a sua crença:

“— *Um dia, Deus nos virá pedir desculpa*” (COUTO, 2011, p.20, grifos do autor).

Em outra passagem é possível também identificar um desencanto com a divindade:

“— *Vou dizer um pecado: deixei de rezar quando você nasceu.*

“[...]

“E prosseguiu: os falsos tristes, os maus solitários acreditam que os lamentos sobem às alturas.

“— *Mas Deus está surdo* – disse.

“[...]

“— *Mesmo que não estivesse surdo: que palavra há para falar a Deus?*” (COUTO, 2011, p.18).

As citações supracitadas trazem um Silvestre aparentemente cético, mas que, ao mesmo tempo, espera desculpas de Deus. É como se ele quisesse punir a Deus com sua aparente indiferença e, apesar do ceticismo que Vitalício exterioriza, Mwanito flagra o pai chorando e rezando, duas coisas que o patriarca proibia os demais de fazerem.

“Foi quando, de súbito, o vi tombar sobre os joelhos. Fraquejava, atingido por relampejo interior? Aproximei-me, com vontade de o ajudar; mas o receio do castigo me guardou das suas vistas. Foi então que entendi: Silvestre Vitalício

rezava. E ainda hoje me arrepio quando regresso a esse momento. Porque não sei se invento ou se com verdade lembro a sua súplica: ‘Meu Deus, guarda meus filhos como não soubeste guardar-me a mim. Agora, que nem anjos tenho, vem a Jerusalém para me dares forças...’ (COUTO, 2011, p.107-108).

Como podemos verificar, no decurso da obra, Silvestre resguarda-se, mostra-se indiferente à divindade, porém, num momento de grande tristeza, ignora suas próprias proibições e busca a Deus, “pois o homem é assim: poderia recusar cem vezes um artigo de fé, mas se dele tiver necessidade, não deixa de o considerar ‘verdadeiro’” 8.

Silvestre Vitalício, portanto, revela traços do que Forster (*apud* CANDIDO, p.63) chama de “personagem esférica”. Nas palavras de Candido, “as personagens esféricas [...] concluímos que as suas características se reduzem essencialmente ao fato de terem três, e não duas dimensões; de serem, portanto, organizadas com mais complexidade e, em consequência, capazes de nos surpreender”. E as transformações sofridas por Silvestre não se restringem à sua relação com Deus, o que torna o seu caráter esférico mais evidente.

“Neste mundo fictício, diferente, as personagens obedecem a uma lei própria. São mais nítidas, mas conscientes, têm contôrno [sic] definido – ao contrário do caos da vida – pois há nelas uma lógica pré-estabelecida pelo autor, que as torna paradigmas e eficazes.” (CANDIDO, 1976, p.67). Levando esta citação ao extremo, Silvestre é o próprio Deus de Jerusalém, como afirma o narrador: “Era ele que conferia nome às coisas, era ele que baptizava árvores e serpentes, era ele que previa ventos

---

8 NIETZSCHE, Friedrich. *A Gaia Ciência*. São Paulo: Martin Claret, 2003.

e enchentes. Meu pai era o único Deus que nos cabia” (COUTO, 2011, p.32). E é sobre Mwanito, o narrador-protagonista, que essa aura mítica de Vitalício (e por extensão de Jerusalém) tem maior peso.

A propósito, a relação entre Silvestre e os filhos é bastante divergente: enquanto Mwanito cala suas feras interiores, como o “afinador de silêncios” que é, Ntunzi o faz recordar de “espinhos do antigamente”. O tratamento dos meninos para com o patriarca também é diverso: Mwanito, por ser criança, revela-se mais envolto pela aura mítica que Vitalício cria para si e demonstra um devotamento e uma admiração maior pelo pai: “Ele se convertera em Deus desde que era meu pai” (COUTO, 2011, p.18). Já Ntunzi, desmistifica-o:

*“— Você pensa que tem medo? Pois saiba que o pai tem muito mais medo.*

*“— O pai?*

*“— O pai não o quer lá no quarto dele, sabe porquê? Porque morre de medo de ser surpreendido a falar durante o sono.*

*“— Falar o quê?*

*“— Coisas inconfessáveis. (idem, p.31)*

E tenta tornar Silvestre mais humano aos olhos do irmão caçula:

*“— Outra vez essa treta do silêncio?*

*“— Não diga isso, Ntunzi.*

*“— Esse velho enlouqueceu. E o pior é que o gajo não gosta de mim.*

*“— Gosta.*

*“— Por que nunca me chama a mim?*

*“— Ele diz que sou um afinador de silêncios.*

*“— E você acredita? Não vê que é uma grande mentira?”*

*“— Não sei, mano, que hei-de fazer se ele gosta que eu fique ali, todo caladito?”*

*“— Você não percebe que isso é tudo conversa?”*  
(*ob. cit.*, p.15)

Não obstante qualquer sentimento de mágoa ou de rebeldia que Ntunzi pudesse nutrir pelo pai, é com o pequeno Mwanito que Silvestre se mostra mais afável. Ao fim de cada dia, o patriarca chama o caçula para – juntos, fiquem em silêncio: “Este é o silêncio mais bonito que escutei até hoje. Lhe agradeço, Mwanito” (COUTO, 2011, p.14). Silvestre desvela cuidados quase maternos para com Mwanito, embora fizesse questão de ressaltar o lado masculino, como na passagem abaixo:

*“Recordo que ele me afastava, com firme delicadeza, quando eu o abraçava:*

*“— Você fecha os olhos quando me abraça?”*

*“— Nem sei, pai, nem sei.*

*“— Não deve fazer isso.*

*“— Fechar os olhos, pai?”*

*“— Me abraçar”. (COUTO, 2011, p.21)*

Como afirma o próprio Mwanito, “[...] esse zelo era a negação de tudo o que ele apregoava” (*idem*). Cabe ressaltar aqui que o caçula contribui para que Silvestre exteriorize seus afetos ao mostrar-se obediente às suas regras e proibições e por não levantar a voz para o patriarca; ao contrário de Ntunzi, que o afronta:

*“— Sabe o que lhe digo? Durante muito tempo pensei que o senhor tinha assassinado a minha*

*mãe. Mas agora sei que foi o inverso: foi ela que o matou a si.*

*“— Cale-se ou lhe arrebento as fuças.*

*“— O senhor está morto, Silvestre Vitalício. Cheira a podre, já nem o atrasado desse Zacaria consegue suportar o seu cheiro.*

*“O braço de Silvestre Vitalício se ergueu e falcou no ar para fulminar o rosto de Ntunzi. O sangue saltou e eu me atirei de encontro ao corpo de meu pai”. (COUTO, 2011, p.160)*

Aqui está explícito o devotamento de Mwanito pelo pai: ao invés de socorrer o irmão, ele se lança sobre o progenitor. É como se apenas o caçula tivesse a capacidade de aplacar a fúria do “deus”, mostrando o quão ele está envolvido com a interioridade do pai. Quanto a Ntunzi, apesar dos pequenos atritos entre ele e Silvestre, os quais permeiam todo o romance, quando o primogênito adoece e passa a ter “ataques”, o patriarca restitui-lhe a vida, como na cena que se segue:

*“A terapêutica era simples e eficaz. De cada vez que Ntunzi sofresse de convulsões, meu pai assentava-lhe os dois joelhos sobre o peito e, usando os dedos como gumes de faca, aplicava sobre a garganta uma pressão crescente. Parecia que o ia asfixiar mas, de repente, meu irmão vazava como um balão furado [...] Quando Ntunzi já estava vazio, meu pai se inclinava até lhe roçar o rosto, e sussurrava, solene:*

*“— Este é o sopro da Vida”. (COUTO, 2011, p.58)*

Como um bom personagem esférico, complexo e profundo, Silvestre quebra as nossas expectativas ao revelar tamanho desvelo por Ntunzi, ainda mais depois de tê-lo surrado.

“Por sobre o meu pranto, ainda escutei as pancadas que Silvestre destinava no seu próprio filho [...] Nessa noite, Ntunzi dormiu amarrado ao curral. Quando amanheceu ele estava doente, tremendo de febre”. (ob. cit., p.48)

Apesar das diferenças no tratamento que Silvestre dispensa aos filhos, havia regras que valiam para ambos (e para todos em Jerusalém), como não poder cantar nem rezar; assistir ao nascer do sol e abraçar a terra ao final do dia.

“— *Aqui ninguém reza!*

“— *Mas, pai, qual é o mal?* – questionou Ntunzi.

“— *Rezar é chamar visitas.*

“— *Mas que visitas, se ninguém mais há no mundo?*

“[...]

“O braço erguido de Silvestre não deixava margem para dúvidas: a conversa já tinha ultrapassado os limites. Ficava claro, nunca mais haveria oração. Era o ponto final, a resolução única e indiscutível”. (COUTO, 2011, p.44-45)

“Os ciclos da luz e do dia eram assunto sério num mundo onde se perdera a noção do calendário. Todas as manhãs, nosso velho inspecionava-nos os olhos, espreitando bem dentro das nossas pupilas. Queria confirmar se havíamos assistido ao nascer do Sol. Essa era a primeira obrigação dos vivos: ver emergir o astro criador. Pela luz que guardávamos nos olhos, Silvestre Vitalício sabia quando mentíamos e nos deixávamos tempo demasiado entre os lençóis.

“— *Essa pupila está cheia de noite.*

“No final do dia, as obrigações eram outras, igualmente sagradas. Quando nos vínhamos despedir, Silvestre inquiria:

“— *Já abraçou a terra, filho?*

“— *Já, pai.*

“— *Os dois braços abertos sobre o chão?*

“— *Um abraço como o pai ensinou.*

“— *Então, vá-se deitar*”. (*idem*, p.35-36)

É evidente que Silvestre cria uma atmosfera mítica em torno de Jerusalém, suscitando entre os moradores, principalmente entre os filhos, uma ligação muito forte com a terra e com a natureza como um todo. E, para manter a “veracidade” de sua criação, só Silvestre detém o conhecimento do tempo. Tanto é assim que Vitalício destrói o muro no qual Ntunzi registrava os dias (COUTO, 2011, p.66). Quanto a isso, Lukács (2006, p.126) afirma: “A maior discrepância entre ideia e realidade é o tempo: o decurso do tempo como duração”. As lembranças, tão combatidas por Silvestre, são um registro do transcorrer do tempo. Logo, sem lembranças não há passado. E o objetivo de Vitalício, ao criar Jerusalém, era mantê-la “fora do tempo”, tanto que não há calendário nem relógio nesta; apenas os ciclos de dia e noite.

Apesar dos esforços de Silvestre em criar um mundo novo e “puro” (em comparação à cidade), o encanto de Mwanito por ele também se esvai:

“Sentado na poltrona, cerrou os olhos e deixou tombar os braços como se tivessem deixado de lhe pertencer. Quase tive pena de Silvestre. No entanto, não podia deixar de pensar que aqueles mesmos braços tinham repetidamente espancado meu pobre irmão. E tinham sido, quem sabe, aqueles os braços que haviam es-

trangulado Dordalma, minha querida mãe”.  
(COUTO, 2011, p.180)

É a partir da descoberta da forma como Dordalma morreu que Mwanito passa a enxergar a humanidade de Silvestre Vitalício e o caçula, junto com o leitor, descobre o porquê de tamanha raiva do patriarca pelas mulheres.

“[...] as mulheres eram assunto interdito, mais proibido que a reza, mais pecaminoso que as lágrimas ou o canto” – afirma Mwanito (COUTO, 2011, p.33). A relação de Silvestre com as mulheres mostra-se, ao longo da obra, conturbada. Para ele, “são todas umas putas”. Tanto é assim que, ao flagrar Ntunzi dramatizando os trejeitos de uma mulher, faz uso de violência física para coibir tal ato.

“Certa vez o pai entrou no nosso quarto e surpreendeu o meu irmão fazendo teatro, em animada imitação daquilo que chamou de uma ‘farfulhada mulher’. Os olhos de Silvestre se avermelharam, em injeção de ódio:

“— *Você está a imitar quem? Hem, quem?*

“E bateu-lhe com tal violência que o mano se apartou dos sentidos”. (*idem*, p.57)

Esta raiva das mulheres ganha proporções maiores e melhor delineadas com a chegada da portuguesa Marta em Jerusalém; trazida pelo Tio Aproximado. A primeira atitude de Silvestre é rejeitar toda e qualquer ideia de permanência dela ali, porém Marta fica – com o pretexto de fotografar as garças.

“A verdade é que a presença da portuguesa, só por si, era uma insuportável intrusão. Uma única pessoa – ainda por cima uma mulher – desmornava a inteira nação de Jerusalém. Em

escassos momentos, tombava em estilhaços a laboriosa construção de Silvestre Vitalício. Afinal, havia, lá fora, um mundo vivo e um enviado desse mundo se instalara no coração do seu reino. Não havia tempo a perder: Aproximado que embalasse tudo de novo e conduzisse a intrusa de volta” (COUTO, 2011, p.128).

Dentro de alguns dias, porém, Silvestre manda Ntunzi e Mwanito transmitirem uma ordem de expulsão à portuguesa e, ante a desobediência dos meninos, vai ele próprio transmiti-la:

“— *Entrem. Não tenho cadeiras.*

“— *Não vamos ficar nenhum tempo, senhora.*

“— *Chamo-me Marta.*

“— *Não chamo mulher pelo nome.*

“— *Como chama então?*

“— *Não terei tempo de lhe chamar nada. Porque a senhora vai-se daqui já embora.*

“— *O meu nome, senhor Mateus Ventura, é como o seu: uma espécie de doença de nascença...*

“Ao escutar o seu nome antigo, meu pai foi atingido por uma invisível chicotada. Os dedos dele apertaram-me a mão, tensos como arcos de zagaia” (*ob. cit.*, p.149)..

Marta suscita os mais diversos sentimentos nos homens de Jerusalém, sacudindo as estruturas do “paraíso” criado por Vitalício: em Ntunzi, a portuguesa desperta os primeiros desejos sexuais e, em contrapartida, inspira um sentimento materno em Mwanito. Com relação a Silvestre, que, inclusive, adoece depois de sua chegada, Marta traz-lhe o pressentimento de seu declínio e o provoca verbalmente:

“— Mateus...

“— Já lhe disse que não me chamasse esse nome.

“— Não se pode esquecer tudo tanto tempo. Não existe viagem assim tão longa...” (COUTO, 2011, p.160)

Como diz a própria Marta, não é possível fugir tanto tempo, ou seja, refugiar-se para sempre dentro de si mesmo, “[...] pois, mesmo que o queira, a vida lhe nega toda a satisfação dessa sorte: ela (a vida) a força (à interioridade) a lutas e, com estas, a derrotas inevitáveis, previstas pelo escritor, pressentidas pelo herói” (LUKÁCS, 2006, p.124). E Silvestre sabe que seu “mundo perfeito” começou a ruir quando Marta sobe em uma árvore, o que o afeta sobremaneira. E, ao ser perguntado qual o problema da atitude da portuguesa, Vitalício responde:

*“— O que é que tem? Vocês já esqueceram que eu... que sou uma árvore?*

*“— Pai, o senhor não está a falar sério...*

*“— Essa mulher subia era contra mim, pisava-me com os pés dela, o peso todo dela assentava nos meus ombros.*

*“[...]*

*“— Amanhã isto vai acabar.*

*“— Acabar o quê?*

*“— Amanhã termina o prazo para essa tipa ficar aqui. Amanhã é o último dia dela”. (COUTO, 2011, p.156)*

E Marta, ao expor a humanidade de Silvestre, modifica a visão que os meninos têm do pai, como podemos perceber nas palavras do narrador:

“Aquilo era doloroso de testemunhar. Ela era uma mulher, uma mulher branca, e estava desafiando a autoridade do velho, expondo perante os filhos a sua fragilidade de pai e de homem”. (*idem*, p.151)

Por fim, depois de provocar uma revolução em Jerusalém, a portuguesa decide ir embora. Mas, antes, alfineta Vitalício:

“— *Diga-me apenas uma coisa. Ela se ia embora, não é verdade?*

“— *Como?*

“— *No autocarro, Dordalma. Ela ia fugir de casa...*

“— *Quem lhe disse?*

“— *Eu sei, eu sou mulher.* (COUTO, 2011, p.195)

O ato de Marta em evocar Dordalma é a “gota d’água” para Silvestre Vitalício e ele determina a morte da portuguesa. A propósito, é através de uma carta de Marta que Mwanito, juntamente com o leitor, descobre o que aconteceu com sua mãe. Antes da revelação, porém, Alminha aparece apenas esporadicamente no romance, sua lembrança geralmente evocada por Ntunzi ou Mwanito.

“— *Pai, a mãe morreu?*

“— *Quatrocentas vezes.*

“— *Como?*

“— *Já vos disse quatrocentas vezes: a vossa mãe morreu, morreu toda, faz de conta que nunca esteve viva.*

“— *E está enterrada onde?*

“— *Ora, está enterrada em toda a parte.*” (*ob. cit.*, p.31-32)

Silvestre empreende os mais diversos esforços para enterrar Dordalma dentro si; ora desconversando, quando a esposa é trazida à superfície por um dos filhos, ora coibindo tais lembranças de forma mais enérgica:

*“— Vou dizer uma coisa, nunca mais vou repetir: vocês não podem lembrar nem sonhar nada, meus filhos.*

*“— Mas eu sonho, pai. E Ntunzi se lembra de tanta coisa.*

*“— É tudo mentira. O que vocês sonham fui eu que criei nas vossas cabeças. Entendem?*

*“— Entendo, pai.*

*“— E o que vocês lembram sou eu que acendo nas vossas cabeças”. (COUTO, 2011, p.17)*

Não obstante, se o patriarca revela-se indisposto a trazer a verdade sobre Dordalma e sua morte, Marta supre esta carência numa carta de despedida que escreve para Mwanito:

*“A verdade é que, de acordo com as esquivas testemunhas, Dordalma foi arremessada ao solo, entre babas e grunhidos, apetites de feras e raivas de bicho. E ela foi-se afundando na areia como se nada mais que o chão protegesse o seu frágil e trêmulo corpo. Um por um, os homens serviram-se dela urrando como se se vingassem de uma ofensa secular.*

*“Doze homens depois, a tua mãe restou no solo, quase sem vida.*

*“[...]*

*“Por fim, já em pleno escuro, surgiu o teu pai, furtivo como um gato entre as telhas. Olhou em redor, encheu o peito e tomou a esposa nos braços.*

*“[...]*

“Com o pé fechou a porta atrás de si e a casa dos Vitalícios escureceu para sempre. Silvestre depositou o corpo de tua mãe na mesa da cozinha e ajeitou-lhe a cabeça entre sacos e panos.

“[...]

“— *Consegue ouvir-me?*

“— *Consigo.*

“— *Pois escute bem o que vou lhe dizer: nunca mais me envergonhe dessa maneira. Escutou bem?*

“[...]

“O teu pai despertou alarmado, como se uma voz interior o chamasse. O peito arfava, o suor escorria como se ele fosse feito só de água. Foi à janela, correu os cortinados e viu a esposa pendurada na árvore. Os pés estavam a pouca distância do chão. Entendeu de imediato: essa pouca distância era o que separava a vida da morte”. (*idem*, p.243-245)

Silvestre, na tentativa de criar um mundo ao qual seus fantasmas não tivessem acesso e onde pudesse refugiar-se da vergonha “que Dordalma lhe fez passar”, revela um processo de autodefesa cujo objetivo era manter sua dignidade como homem, o que não conseguiria se continuasse na cidade, sob uma sociedade patriarcal, tendo de se submeter aos olhares “de esguelha” e comentários dos vizinhos. Por isso, a criação de Jerusalém e de um “segundo eu”, é a tentativa desesperada de criar uma realidade paralela, na qual pudesse ficar até sanar suas feridas.

“[...] a elevação da interioridade a um mundo totalmente independente não é um mero fato psicológico, mas um juízo de valor decisivo sobre a realidade: essa auto-suficiência [sic] da

subjetividade é o mais desesperado gesto de defesa, a renúncia de toda a luta por sua realização no mundo exterior – uma luta encarada já *a priori* como inútil e somente como humilhação”. (LUKÁCS, 2006, p.119)

É a consciência da inutilidade desta luta contra os valores patriarcais e preconceitos da sociedade em que vivia – além desta dor d’alma –, o que leva Silvestre a refugiar-se do mundo e de si mesmo em Jerusalém. E aqui voltamos ao início de tudo, para o antes de nascer o mundo.

Em Jerusalém, contudo, após a “traição” de Dordalma, Vitalício volta a confiar em uma fêmea: Jezibela. Ele dispensa um carinho e um desvelo tamanho para com a jumenta – maior até que para com os filhos em alguns momentos – tanto que a deixa dormir com ele no quarto quando uma leoa aproxima-se do curral:

“— Coitada, está toda a tremer. Esta noite ela vai dormir lá em casa.

“— Lá em casa? – se admirou Ntunzi.

“— Dormirá esta noite e as noites que forem precisas”. (COUTO, 2011, p.104)

É com Jezibela, inclusive, que Silvestre sacia suas necessidades fisiológicas no concernente ao sexo. O namoro com a burra ganha todo um ar ritualístico, tendo um dia certo e até roupa definida para a ocasião, como vemos na seguinte passagem:

“Os namoros sucediam aos domingos [...] com um ramo de flores na mão e envergando gravata vermelha, Silvestre marchava em passo solene para o curral. O homem estava desfilando

para cumprir aquilo a que ele chamava ‘fins de infinito’. A uma certa distância do curral, meu velho se anunciava, respeitoso:

“— *Dá licença?*

“A jumenta se dobrava para trás, com um indecifrável olhar cheio de pestanas, e o meu pai aguardava, mãos cruzadas à frente do ventre, à espera de um sinal”. (*ob. cit.*, p.100)

E a afeição pela jumenta torna-se ainda mais manifesta – e também o ciúme – quando Vitalício descobre que ela está grávida. A fim de descobrir quem foi o “engravidante”, Silvestre reúne todos os homens de Jerusalém (Mwanito, Ntunzi, Zacaria e o Tio Aproximado) na praceta do crucifixo e dispara:

“— *A verdade é só uma: ela está grávida. E o sacana do engravidante está aqui, entre nós.*

“— *Juro, Silvestre, eu nunca sequer olhei para Jezibela* – declarou, pungente, o militar Zacaria.

“— *Quem sabe o que ela tem é simples inchaço de doença?* – inquiriu tímido, Aproximado.

“— *É uma doença que foi causada por um filho da puta que tem três pendentes entre as pernas* – rosnou meu velho.

“[...]”

“— *Seja quem for: eu ponho-lhe os tomates zaro-lhos!*” (COUTO, 2011, p. 105)

A “traição” de Jezibela deixa Silvestre transtornado: a única fêmea em quem ele (ainda) confiava agora o decepcionava também. E a decepção, mesclada com raiva e amor ferido, impelem Vitalício a fazer uma loucura com o “fruto” dessa traição: “Parecia que acariciava o recém-nascido. Afinal, o que as suas mãos faziam era asfixiar a frágil criatura, a zebra-mulatinha. Tomou o pequeno animal já sem vida nos braços e

se afastou para longe do curral. Ele mesmo o enterrou, junto ao rio” (COUTO, 2011, p. 107).

O ocorrido com Jezibela afeta tanto Silvestre que ele vai ao rio rezar e pedir a Deus para cuidar de seus filhos como não soube cuidar dele, expondo para o leitor sua fragilidade e contradizendo a visão de deus que Mwanito tinha dele. E este é apenas o início da transformação de Vitalício.

## O RESTO É SILÊNCIO<sup>9</sup>

Cada uma das relações de Silvestre Vitalício – com Deus, com os filhos ou com as fêmeas –, estamos cientes, daria um artigo à parte, pois o romance oferece material suficiente para isso. Optamos, todavia, por trabalhar com uma visão panorâmica dessas relações, por ser nosso objetivo construir uma noção da complexidade e riqueza da personagem Silvestre, a fim de suscitar a curiosidade do leitor e o interesse por produzir novos trabalhos sobre o próprio Vitalício, bem como sobre Mia Couto e *Antes de nascer o mundo*.

## REFERÊNCIAS:

CANDIDO, Antonio. A personagem no romance in: \_\_ *A personagem de ficção*. 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 1976, 126p. (Série Debates – Literatura).

COUTO, Mia. *Antes de nascer o mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011, 280p.

---

9 Frase dita por Hamlet na hora de sua morte, na peça homônima de William Shakespeare.

LUKÁCS, Georg. Ensaio de uma tipologia da forma romanesca in: \_\_  
*Teoria do romance*. Tradução, posfácio e notas de José Marcos  
Mariani de Macedo. São Paulo: Editora 34, 2006, 240p.

# ANÁLISE CRONOTÓPICA DO ROMANCE *CAIM*, DE JOSÉ SARAMAGO<sup>10</sup>

*Siméia de Castro Ferreira NEVES*

*Suélien Rodrigues Ramos da SILVA*

*Vanessa Riambau PINHEIRO* (Orientação)

## CRONOTOPOANÁLISE: ESTUDO SOBRE ESPAÇO E TEMPO EM *CAIM*

Osman Lins (1987, p. 63) trata das características de espaço e tempo como indissociáveis ao estudarmos tais categorias na análise do texto literário. O referido autor vê a narrativa com um “objeto compacto”, no qual “todos os fios”, portanto, os diferentes componentes narrativos, “se enlaçam entre si e cada um reflete todos os outros”, sendo “artificial” o isolamento de cada categoria quando nos dispomos a estudá-las, o que é feito apenas metodologicamente.

A estrutura deste estudo segue tal entendimento. Apesar de concordamos com a visão de Lins, semelhante a dos autores Carlos Reis e Ana Cristina Lopes (1988, p. 208), que também apontam a estreita articulação entre *tempo* e *espaço*, fazendo referência ao conceito bakhtiniano de “cronotopo”, ordenamos nossa análise privilegiando, num primeiro momento, o estudo

---

10 Este artigo foi publicado originalmente na Revista Letrônica (PUCRS), v.7, n.2, 2014.

das transgressões espaciais no romance *Caim* (2009), de José Saramago, e, em seguida, passamos a focar questões relativas à categoria tempo.

Para Bakhtin (1998, p. 211), o cronótopo é a “interligação fundamental das relações temporais e espaciais, artisticamente assimiladas em literatura”. Termo empregado pelas ciências matemáticas, fundamentado na teoria da relatividade de Einstein, é transportado para a crítica literária “quase como uma metáfora (quase, mas não totalmente); nele é importante a expressão de indissolubilidade de espaço e de tempo”, entendendo-se o cronótopo como “categoria conteudística-formal da literatura”.

A opção por realizar uma cronotopoanálise sobre o romance de Saramago, no qual o autor faz uma releitura de acontecimentos bíblicos do Velho Testamento, a partir da criação literária ficcional, deu-se devido à importância estrutural das transgressões espaço-temporais que ocorrem com *caim*<sup>11</sup>.

## CONCEPÇÕES LITERÁRIAS E BREVE APRESENTAÇÃO DO ESPAÇO EM *CAIM*

Borges Filho (2008) propõe um estudo do espaço relacionado à composição literária. Segundo o teórico, a topoanálise tem em vista toda e qualquer espacialidade representada na obra de ficção. O autor utiliza a terminologia proposta por Bachelard (1989); entretanto, diverge com relação à definição, pretendendo ampliar o alcance de sentido. Desta forma, disserta sobre algumas das mais relevantes funções do

---

<sup>11</sup> Merece atenção enfatizar que em nosso estudo utilizaremos nomes próprios em minúsculas, de acordo com a forma utilizada no romance saramaguiano, e inicial maiúscula quando se tratar da narrativa bíblica.

espaço, além das relações entre espaço e enredo, conceituando-o do ponto de vista da topoanálise, como:

um conceito amplo que abarcaria tudo o que está inscrito em uma obra literária como tamanho, forma, objetos e suas relações. Esse espaço seria composto de cenário e natureza. A idéia de experiência, vivência, etc., relacionada ao conceito de lugar segundo vários estudiosos, seria analisada a partir da identificação desses dois espaços sem que, para isso, seja necessário o uso da terminologia ‘lugar’. Dessa maneira, não falaríamos de lugar, mas de cenário ou natureza e da experiência, da vivência das personagens nesses mesmos espaços (BORGES FILHO, 2008, p. 1).

Na narrativa de Saramago, com relação à representação do espaço, o protagonista contempla as três gradações propostas por Borges Filho (2008), ou seja, em seu trajeto, caim oscila entre espaços *realistas* – que se assemelham à realidade cotidiana; *imaginativos* – espaços que não existem no mundo real; e *fantasistas* – espaços que divergem da realidade e possuem suas próprias regras (BORGES FILHO, 2008, p. 3).

Sobre a apresentação inicial do romance, vemos que o enredo se desenvolve, no capítulo 1, em um único espaço, ou seja, no jardim do éden, também chamado “paraíso terrestre” e “floresta do universo” (SARAMAGO, 2009, p. 11). O narrador descreve o lamentável esquecimento de deus que criou adão e eva desprovidos do uso da fala.

No capítulo 2, expulsos do jardim do éden, adão e eva vagueiam em busca de abrigo e fixam moradia em uma “estreita caverna, em verdade mais cavidade que caverna, de tecto baixo,

descoberta num afloramento rochoso ao norte do jardim do éden” (SARAMAGO, 2009, p. 18).

No capítulo 3, é descrita a habitação própria de adão e eva, além da apresentação do espaço de convívio familiar. A fraternidade entre os irmãos caim e abel é evidenciada, bem como a distinção de seus afazeres.

Cedo se viu que as vocações dos dois pequenos não coincidiam. Enquanto abel preferia a companhia das ovelhas e dos cordeiros, as alegrias de caim iam todas para as enxadas, as forquilhas e as gadanhas, um, fadado para abrir o caminho na pecuária, outro, para singrar na agricultura (SARAMAGO, 2009, p. 27-28).

Essa diferença de tarefas acaba provocando sérias desavenças, pois deus aceita a oferta de abel e rejeita a de caim, culminando no homicídio de abel e o castigo de caim, como veremos no esquema a seguir:

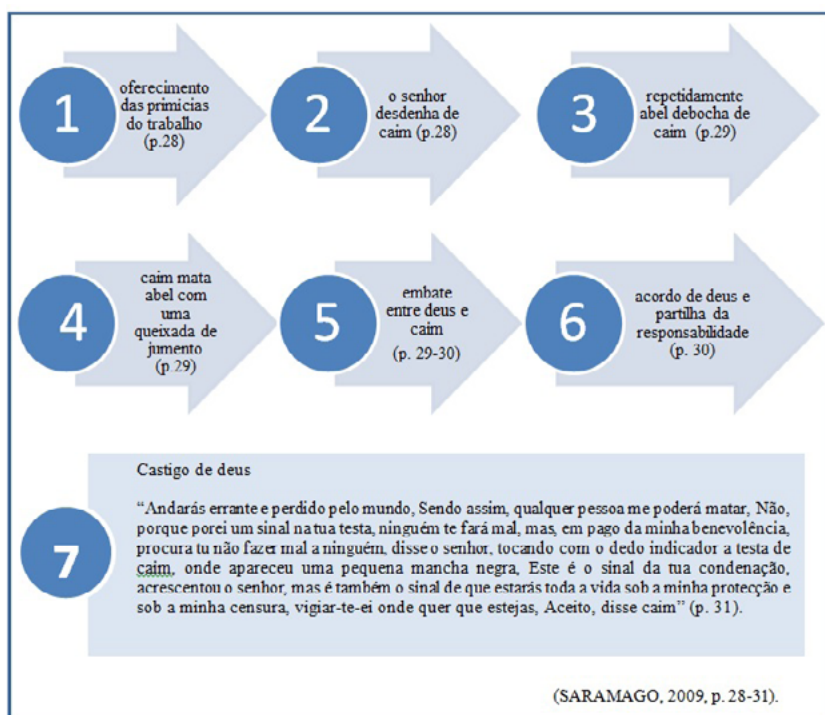


Figura 1 - Sequência dos fatos (do homicídio de Abel ao castigo divino).

A partir dos acontecimentos evidenciados, constatamos que o motivo principal das errâncias de caim ocorre devido ao homicídio de Abel, que finda com o castigo divino. Dentre as movimentações do protagonista, há uma recorrência de deslocamentos que transgridem o espaço, provocando uma mudança espacial que gradativamente sai da esfera *realista* e alterna para ambientes *imaginativos* e/ou *fantasistas*.

## Mapeamento dos deslocamentos em que caim transgride o espaço

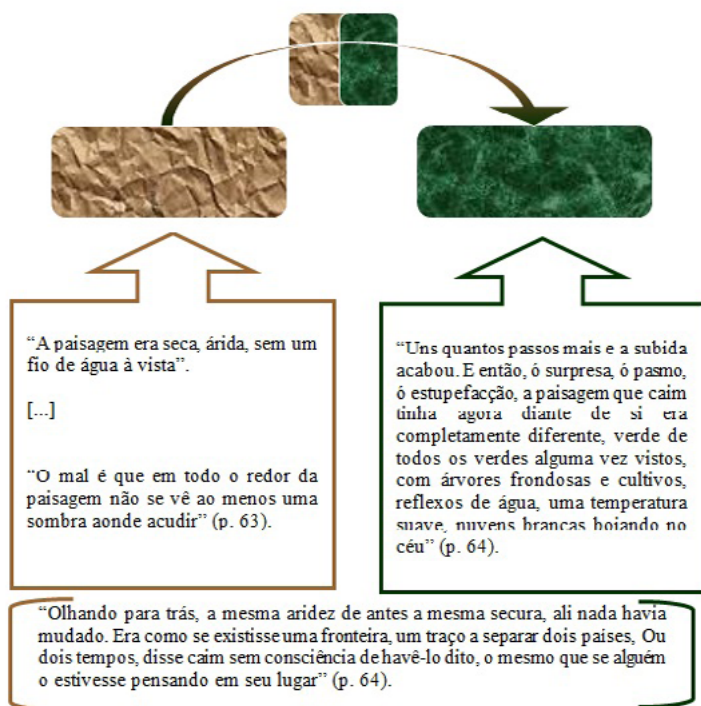
Ao caminhar por alguns dias (capítulo 5), caim, que veio do poente (oeste), encontra um velho que levava duas ovelhas atadas em uma corda e este o direciona para a terra de nod, cuja senhora chamava-se lilith e seu marido noah.

Segundo a descrição bíblica, a terra de Node, lugar de peregrinação, ficava a leste do Éden (Gn 4.16).

Ainda no capítulo 5, caim está na terra de nod e, no término deste, parte do palácio e continua a sua peregrinação.

Depois de virar a próxima esquina deixaria de ver o palácio. O velho das ovelhas não estava ali, o senhor, se era ele, dava-lhe carta branca, mas nem um mapa de estradas, nem um passaporte, nem recomendações de hotéis e restaurantes, uma viagem como as que faziam antigamente, à ventura, ou, como já então se dizia, ao deus-dará. Caim tocou outra vez o jumento e em pouco tempo encontrou-se em campo aberto (SARA-MAGO, 2009, p. 63).

Nesse momento, há uma mudança na paisagem e caim migra para o que Borges Filho (2008) denominaria de espaço *fantasista*.



(SARAMAGO, 2009, p. 63-64).

Figura 2 – Mudança na paisagem (indeterminação espacial).

Como destacado no esquema, caim depara-se com uma dupla espacialidade. Em seguida, viaja no tempo e encontrar-se com abraão.

Conforme a descrição bíblica, nesse contexto de nascimento e infância de Isaque, Abraão habitava em Berseba, terra dos filisteus (Gn 21: 31-34).

Após salvar isaac de ser sacrificado pelo pai abraão, devido às ordens do senhor, caim desperta nas proximidades da torre de babel.

Estou a sonhar, disse também caim quando abriu os olhos. Havia adormecido em cima do jumento e de repente despertou. Estava no meio de uma paisagem diferente, com algumas árvores raquíticas dispersas e tão seca como a terra de nod, porém seca de areia, não de cardos. Outro presente, disse. Pareceu-lhe que este devia ser mais antigo que o anterior, aquele em que havia salvo a vida ao rapazito chamado isaac, e isto mostrava que tanto poderia avançar como voltar no tempo, e não por vontade própria, pois, para falar francamente, sentia-se como alguém que mais ou menos, só mais ou menos, sabe onde está, mas não aonde se dirige (SARAMAGO, 2009, p. 69-70).

Na narrativa bíblica, a Torre de Babel foi construída nas proximidades da planície de Sinear, na Babilônia (Gn 11: 2 e 8).

Ao contemplar a obra inacabada da torre de babel, caim vê o alvoroço e recrimina a decisão de deus de interromper a construção. Logo após, faz nova viagem.

Sem precisar do estímulo dos calcanhares do cavaleiro arrancou [o jumento] num trote vivo e logo num galope em tudo inesperados, vista a sua natureza asinina, de animal seguro mas a quem, em princípio, não se podia pedir pressa. Os assaltantes tiveram de resignar-se a vê-lo desaparecer no meio de uma nuvem de pó, a qual viria a ter outra importante consequência, a de fazer passar caim e a sua montada a outro presente futuro neste mesmo lugar (SARAMAGO, 2009, p. 72-73, acréscimo nosso).

Ao sair, possivelmente, da região da Babilônia, caim encontra-se com abraão. Logo após, deus, abraão e caim rumam para sodoma (SARAMAGO, 2009, p. 76).

Num instante, aquele mesmo caim que havia estado em sodoma e voltara aos caminhos encontrou-se no deserto do sinai onde, com grande surpresa, se viu no meio de uma multidão de milhares de pessoas acampadas no sopé de um monte [...] Uma coisa já era certa, o nome de um tal de moisés andava na boca de toda a gente, uns com antiga veneração, com certa impaciência recente a maioria (SARAMAGO, 2009, p. 82).

Após esse evento, nova transgressão espacial ocorre: “O lugar é o mesmo, mas o presente mudou. Caim tem diante dos olhos a cidade de jericó, onde, por razões de segurança militar, não lhe haviam permitido que entrasse” (SARAMAGO, 2009, p. 91).

Caim sai de jericó e depara-se com um lugar desconhecido ou, quem sabe, um espaço *imaginativo*: “Caim não sabe onde se encontra, não percebe se o jumento o estará levando por uma das tantas vias do passado ou por algum estreito carreiro do futuro, ou se, simplesmente vai andando por um qualquer outro presente que ainda não se deu a conhecer” (SARAMAGO, 2009, p. 102).

Caim agora, guiado pelo jumento, regressa ao palácio de lilith:

Sem precisar de que lho ordenassem, o jumento avançou para a porta do palácio e aí se deteve. Caim deixou-se escorregar da albarda, entregou a arreata a um escravo que tinha acudido e perguntou-lhe, Está alguém no palácio,

Sim, está a senhora, Vai dizer-lhe que chegou um visitante, Abel, chamas-te abel, murmurou o escravo, lembro-me bem de ti, Vai, então (SARAMAGO, 2009, p. 104).

Ao sair de nod, caim chega a terra de us cujo proprietário é job:

De súbito, viu-se a entrar pela porta de uma cidade onde nunca havia estado. Imediatamente pensou que não levava um cêntimo consigo nem via modo imediato de o conseguir, uma vez que ali ninguém o conhecia [...] Os homens olharam-no de alto a baixo, não lhe encontraram pinta de mendigo ou de vagabundo, só se detiveram um nada a olhar-lhe a marca da testa, e o segundo disse, O proprietário mais rico destes sítios e de todo o oriente chama-se job, vai pedir-lhe que te dê trabalho, talvez tenhas sorte (SARAMAGO, 2009, p. 110).

Quando caim deixa a terra de us, pouco andou e viu-se “rodeado de verdejantes montanhas, de luxuriosos vales onde discorriam riachos da mais pura e cristalina água que os olhos humanos alguma vez haviam visto e a boca saboreado. Isto, sim, poderia ter sido o jardim do éden de saudosa memória” (SARAMAGO, 2009, p. 121).

Nessa nova saída, encontra-se com noé na construção da barca:

Caim resolveu deixar-se de rodeios e atacou, E isto que estão a fazer, que é, um barco, uma arca, uma casa, perguntou. O mais velho do grupo, um homem alto, robusto como sansão, limitou-se a dizer, Casa não é, E arca também não,

cortou caim, porque não há arca sem tampa, e a tampa desta, se existisse, não haveria força humana que conseguisse levantar. O homem não respondeu e fez menção de se retirar, mas caim reteve-o no último instante, Se não é casa nem arca, então só pode ser um barco, disse, Não respondas, noé, disse a mais velha das mulheres, o senhor irá ficar enfadado contigo se falares mais do que a conta (SARAMAGO, 2009, p. 122).

No último capítulo, aparentemente, as errâncias de caim terão um desfecho: “Fosse como fosse, porém, a grande viagem aproximava-se do fim, era tempo de começar a preparar a conclusão, o desembarque ou o que tiver de suceder” (SARAMAGO, 2009, p. 141).

## **A REPRESENTAÇÃO DO TEMPO EM *CAIM***

Mikhail Bakhtin (1998, p. 211) destaca o tempo, em literatura, enquanto “o princípio condutor do cronotopo”. Borges Filho (2011, p. 60) discorda da visão do teórico russo, considerando que não se justifica a hierarquização entre as categorias espaço e tempo na concepção de tal conceito.

Pensamos mais numa relação dialética e equânime entre essas duas categorias. Com efeito, já os gregos afirmaram que nada existe fora das categorias de espaço e de tempo. Se imaginarmos alguém ou algo, esse ser obrigatoriamente estará situado em algum lugar em determi-

nado tempo. Mesmo que essas categorias não apareçam explicitamente em algum trecho do texto literário, elas são sempre pressupostas. Além disso, por uma questão de lógica, a ideia de indissociabilidade pressupõe a igualdade de importância entre espaço e tempo. (BORGES FILHO, 2011, p. 60).

*Caim* permite o estudo da categoria tempo a partir de diferentes perspectivas, exatamente pela imbricação de tempos de naturezas distintas na estruturação da narrativa. Retrato dos episódios do Velho Testamento, o tempo bíblico, que demonstra progressão cronológica, distinto do nosso tempo histórico, é referenciado, principalmente, no início do enredo, inclusive com ponderações do narrador.

Ponto de ordem à mesa. Antes de prosseguirmos com esta instrutiva e definitiva história de caim a que, com nunca visto atrevimento, metemos ombros, talvez seja aconselhável, para que o leitor não se veja confundido por segunda vez com anacrônicos pesos e medidas, introduzir algum critério na cronologia dos acontecimentos. Assim faremos, pois, começando por esclarecer alguma maliciosa dúvida por aí levantada sobre se adão ainda seria competente para fazer um filho aos cento e trinta anos de idade. A primeira vista, não, se nos ativermos apenas aos índices de fertilidade dos tempos modernos, mas esses cento e trinta anos, naquela infância do mundo, pouco mais teriam representado que uma simples e vigorosa adolescência que até o mais precoce dos casanovas desejaria para si. Além disso, convém lembrar que adão viveu até aos novecentos e trinta anos, pouco lhe faltando, portanto, para morrer afogado no

dilúvio universal, pois finou-se em dias da vida de lamec, o pai de noé, futuro construtor da arca. (SARAMAGO, 2009, p. 12-13).

A partir do fragmento, notamos que o narrador evidencia sua posição de ser aquele que conduz a história e dirige-se diretamente ao leitor, postura adotada em vários momentos do romance. Em tom didático, distingue do tempo histórico, no qual ele e o leitor estão inseridos, o tempo bíblico, em que adão, aos 130 anos, teria seu primeiro filho, caim.

O narrador ainda alerta o leitor para as possíveis anacronias que podem surgir caso esse tempo da história, que, em *Caim*, possui uma natureza mítica, seja visto a partir das referências temporais contemporâneas.

Nova ponderação a ser feita a partir do trecho destacado é que o tempo de vida do personagem adão, 930 anos, findando-se já “em dias de vida de lamec, o pai de nóe, futuro construtor da arca” (SARAMAGO, 2009, p. 13), é uma referência à duração do tempo diegético, considerando que, após diversas transgressões cronotópicas, a história protagonizada por caim avança até o término do dilúvio bíblico.

Em outro momento do romance, o narrador dirige-se mais uma vez ao leitor com o intuito de esclarecer o que poderia, também, ser considerado anacronismo, chamando a atenção para a deliberada atualização da linguagem narrativa. Nitidamente, suspende a descrição da cena em que caim, após conversar com o velho que caminha com duas ovelhas amarradas a um barço, caminha para entrar na cidade de nod.

Enquanto o falso abel vai andando em direcção à praça onde, no dizer do velho, se encontrará com o seu destino, atendamos à pertinentíssima observação de alguns leitores vigilantes,

dos sempre atentos, que consideram que o diálogo que acabámos de registar como acontecido não seria historicamente nem culturalmente possível, que um lavrador de poucas e já nenhuma terras, e um velho de quem não se conhecem ofício nem benefício, nunca poderiam pensar e falar assim. Têm razão esses leitores, porém, a questão não estará tanto em dispor ou não dispor de ideias e vocabulário suficiente para as expressar, mas sim na nossa própria capacidade de admitir, que mais não seja por simples empatia humana e generosidade intelectual, que um camponês das primeiras eras do mundo e um velho com duas ovelhas atadas a um barço, apenas com o seu limitado saber e uma linguagem que ainda estaria a dar os primeiros passos, fossem impelidos pela necessidade a provar maneiras de expressar premonições e intuições aparentemente fora do seu alcance. Que eles não disseram aquelas palavras, é mais do que óbvio, mas as dúvidas, as suspeitas, as perplexidades, os avanços e recuos da argumentação, estiveram lá. O que fizemos foi simplesmente passar ao português corrente o duplo e para nós irresolúvel mistério da linguagem e do pensamento daquele tempo. Se o resultado é coerente agora, também o seria na altura porque, ao final, almocreves somos e pela estrada andamos. Todos, tanto os sábios como os ignorantes. (SARAMAGO, 2009, p. 39-40).

É possível estendermos tal reflexão a distintas passagens da narrativa, pseudo-anacronismos presentes no romance que só se tornam construções plausíveis a partir da ponderação do narrador a respeito da deliberada atualização da linguagem.

Um exemplo é a fala do personagem adão, que diz não poder cavar nem lavrar a terra por lhe faltarem “a enxada e o arado” (SARAMAGO, 2009, p. 23), ferramentas às quais não poderia conhecer sendo o primeiro e único homem existente na terra, ou mesmo, as reflexões do narrador sobre nod, ao afirmar ter sido exagero chamá-la de cidade, pois

qualquer cidade que se preze desse nome nunca se reconhecerá na cena primitiva que temos diante dos olhos, faltam aqui os automóveis e os autocarros, os sinais de tráfego, os semáforos, as passagens subterrâneas, os anúncios nas frontarias ou nos telhados das casas, numa palavra, a modernidade, a vida moderna. (SARAMAGO, 2009, p. 40).

Está, portanto, evidenciado na própria obra, por uma opção estilística de seu autor, o tempo histórico no qual se insere. A referência a um dado temporal do universo não ficcional, referente ao mundo externo à obra, encontra-se também em outras passagens do romance, a exemplo da referência feita logo após set, o terceiro filho de adão e eva, ser mencionado:

Ao terceiro, como também ficou dito, chamaram-lhe set, mas esse não entrará na narrativa que vamos compondo passo a passo com melindres de historiador, por isso aqui o deixamos, só um nome e nada mais. Há quem afirme que foi na cabeça dele que nasceu a ideia de criar uma religião, *mas desses delicados assuntos já nos ocupámos avonde no passado, com recriminável ligeireza na opinião de alguns peritos*, e em termos que muito provavelmente só virão a prejudicar-nos nas alegações do juízo final

quando, quer por excesso quer por defeito, todas as almas forem condenadas. (SARAMAGO, 2009, p. 13, *grifo nosso*).

O trecho em destaque é uma referência de Saramago à polêmica causada a partir da publicação do livro *O Evangelho Segundo Jesus Cristo* (1991), obra anterior, também de sua autoria, que se constitui como recriação ficcional paródica, em tom irônico e destoante dos episódios bíblicos do Novo Testamento, assim como ocorre em *Caim*.

Percebe-se, portanto, que o narrador situa o momento de sua narração na contemporaneidade. É principalmente a partir desse tempo presente, compartilhado com o seu leitor, que retoma para aquelas narrativas bíblicas a fim de recontá-las.

Tal percepção leva-nos à divisão de tempo bastante difundida em estudos de teoria narrativa enquanto *tempo da história* e *tempo do discurso*, *tempo da enunciação* e *tempo do enunciado* ou mesmo *tempo do narrado* e *tempo do narrar*:

Nas teorias surgidas sob o impacto dos vários estruturalismos, o tempo é focalizado através da organização lógica dos episódios narrativos. Se narrar é relatar o passado, há que se considerar, pelo menos, dois planos temporais: o tempo do narrar a história (o discurso) e o tempo do narrado (o vivido). Afinal, os eventos passados são transmitidos por uma voz presente. A teorização sobre o tempo passa, necessariamente, pelo confronto destes dois planos. (MACHADO, 1995 apud BORGES FILHO, 2011, p. 65-66).

Esse “confronto”, portanto, dá-se em *Caim*, entre o presente contemporâneo, tempo do discurso, no qual se

posiciona o narrador, e o tempo bíblico, diegético, no qual se dão os acontecimentos. Contudo, o tempo da narrativa não transcorre de forma linear. Durante a sua trajetória, o protagonista não apenas transita entre diversos espaços, mas também em tempos, épocas diferentes.

Concordamos com a visão de Borges Filho (2011) a respeito da impossibilidade de hierarquizar a importância do tempo enquanto categoria superior ao espaço na análise cronotópica, principalmente ao focarmos as especificidades de *Caim*. No romance, a própria estrutura narrativa aponta para o estudo associativo das duas categorias devido às constantes transgressões de espaço e tempo, ocorrendo repentinamente, sem que o protagonista provoque-as, tenha controle sobre elas ou ao menos compreenda de que modo sucedem.

Já nos momentos finais do romance, durante a construção da arca que abrigaria a família de noé e os pares de animais, por ocasião do dilúvio, caim tem um diálogo com deus que em nada esclarece a natureza de suas viagens:

Não me disseste que vieste aqui fazer, disse deus,  
Nada de especial, senhor, aliás não vim, encontrei-me cá, Da mesma maneira que te encontraste em sodoma ou nas terras de us, E também no monte sinai, e em jericó, e na torre de babel, e nas terras de nod, e no sacrifício de isaac, Tens viajado muito, pelos vistos, Assim é, senhor, mas não que fosse por minha vontade, pergunto-me até se estas constantes mudanças que me têm levado de um presente a outro, ora no passado, ora no futuro, não serão também obra tua, Não, nada tenho que ver com isso, são habilidades primárias que me escapam, truques para épa-ter le bourgeois, para mim o tempo não existe, Admites então que haja no universo uma outra

força, diferente e mais poderosa que a tua, É possível, não tenho por hábito discutir transcendências ociosas, mas uma coisa ficas sabendo, não poderás sair deste vale, nem te aconselho que o tentes, a partir de agora as saídas estarão guardadas, em cada uma delas haverá dois querubins com espadas de fogo e com ordem de matar quem quer que se aproxime (SARAMAGO, 2009, p. 124).

Apesar da afirmação divina sobre a permanência de caim no vale, em meio à conversa com dois anjos, dá-se uma súbita transgressão cronotópica do personagem:

Não me admira, começou caim a dizer, mas a frase ficou-lhe no ar, suspensa, enquanto uma espécie de vento lhe açoitava os ouvidos e de repente se encontrou no interior de uma tenda. Havia um homem deitado, nu, e esse homem era noé a quem a embriaguez submergira no mais profundo dos sonos. Havia outro homem que com ele estava a ter trato carnal e esse homem era cam, o seu filho mais novo, pai, por sua vez, de canaã [...] Quando noé acordar e perceber o insulto que lhe havia sido feito por cam, dirá, fazendo cair sobre o filho dele a maldição que ferirá todo o povo cananeu [...] Caim já ali não estará, o mesmo rápido sopro de vento o trouxe à porta da arca no preciso momento em que se vinham acercando noé e o seu filho cam com as últimas notícias, Partimos amanhã, disseram, os animais já estão todos na arca, os comestíveis armazenados, podemos levantar ferro. (SARAMAGO, 2009, p. 131-132).

Assim como ocorre sobre a relação entre o tempo do discurso e o tempo da história, mais uma vez, o próprio narrador situa o leitor a respeito da natureza do tempo em seu

romance, pronunciando-se sobre as transgressões temporais que acontecem na trajetória de caim.

O narrador direciona a interpretação do leitor para a percepção de que não haveria uma ida ao passado ou ao futuro, mas, sim, o fluxo do presente em que estava para um “outro presente”, estimulando a compreensão de que caim estaria em uma espécie de “presente contínuo”, o que poderíamos aproximar de uma suspensão temporal.

No fragmento a seguir, é possível observar o posicionamento do narrador sobre as transgressões cronotópicas vividas pelo protagonista:

Olhou para trás, a mesma aridez de antes, a mesma secura, ali nada havia mudado. Era como se existisse uma fronteira, um traço a separar dois países, Ou dois tempos, disse caim sem consciência de havê-lo dito, o mesmo que se alguém o estivesse pensando em seu lugar. Levantou a cabeça para olhar o céu e viu que as nuvens que se moviam na direcção donde viemos se detinham na vertical do chão e logo desapareciam por desconhecidas artes. [...] Bem, tudo isso pode ser certo, mas o que ninguém me explica é a razão de as nuvens não poderem passar de lá para cá. A não ser, diz a voz que fala pela boca de caim, que o tempo seja outro, que esta paisagem cuidada e trabalhada pela mão do homem tivesse sido, em épocas passadas, tão estéril e desolada como a terra de nod. Então estamos no futuro, perguntamos nós, é que temos visto por aí uns filmes que tratam do assunto, e uns livros também. Sim, essa é a fórmula comum para explicar algo como o que aqui parece ter sucedido, o futuro, dizemos nós, e respiramos tranquilos, já lhe pusemos o rótu-

lo, a etiqueta, mas, em nossa opinião, entender-nos-íamos melhor se lhe chamássemos *outro presente*, porque a terra é a mesma, sim, mas os presentes dela vão variando, uns são presentes passados, outros presentes por vir, é simples, qualquer pessoa perceberá. (SARAMAGO, 2009, p. 64-65).

Além da ideia de trânsito de caim a partir de um “presente contínuo”, a obra abriga ainda uma trajetória cíclica do personagem, que sai da terra de nod quando engravida lilith, o que representaria o “término” de seu tempo naquele espaço:

Qualquer um diria que a paz social e a paz doméstica reinavam finalmente no palácio, a todos envolvendo no mesmo amplexo fraternal. Não era assim, decorridos alguns dias caim havia chegado à conclusão de que, agora que lilith estava à espera de um filho, o seu tempo terminara. (SARAMAGO, 2009, p. 59).

Após percorrer diversos outros tempos e espaços, “outros presentes”, caim inicia um trajeto de retorno à cidade de nod. O transcorrer do tempo é sinalizado por meio da descrição das mudanças espaciais a partir da degradação de um dos lugares em que caim esteve:

Caim passou por aqui, isso sim, é certo. Vai descobri-lo quando de súbito lhe aparecer o que resta da casa arruinada onde em tempos se resguardou da chuva e onde não poderia abrigar-se hoje porque o que ainda havia de tecto caiu já, agora não se vêem mais que uns troços de muros esboroados que, com a passagem de mais dois ou três invernos, definitivamente se

confundirão com o chão onde se erguiam, terra que tornou à terra, pó que tornou ao pó. (SARAMAGO, 2009, p. 103).

O período que o protagonista esteve fora da cidade de nod, aproximadamente dez anos, é posto na narrativa a partir da informação da idade de enoch, seu filho, representando uma demarcação cronológica linear na diegese.

O escravo subiu a escada e voltou daí a pouco acompanhado por um rapazinho que devia ter uns nove ou dez anos, É o meu filho, pensou caim. [...] Que andaste a fazer durante todos estes anos, foi a pergunta e caim respondeu, Vi coisas que ainda não aconteceram, Queres dizer que adivinhaste o futuro, Não adivinhei, estive lá, Ninguém pode estar no futuro, Então não lhe chamemos futuro, chamemos-lhe outro presente, outros presentes, Não percebo, Também a mim ao princípio me custou a compreender, mas depois vi que, se estava lá, e realmente estava, era num presente que me encontrava, o que havia sido futuro tinha deixado de o ser, o amanhã era agora, Ninguém vai acreditar em ti, Não penso dizer isto a mais ninguém, O teu mal é que não trazes contigo nenhuma prova, um objecto qualquer desse outro presente, Não foi um presente, mas vários (SARAMAGO, 2009, p. 104-106).

A passagem de caim por esses “vários presentes” não segue a ordem de sucessão dos acontecimentos bíblicos do Velho Testamento. Apesar de sabermos que a Bíblia não está organizada em sequência cronológica, e sim temática, o enredo de *Caim* só atende à disposição que está no livro sagrado

até o início da errância do protagonista, não havendo mais correspondência entre a ordem de sucessão dos eventos quando se iniciam as transgressões cronotópicas.

Então caim contou a lilith o caso de um homem chamado abraão a quem o senhor ordenara que lhe sacrificasse o próprio filho, depois o de uma grande torre com a qual os homens queriam chegar ao céu e que o senhor com um sopro deitou abaixo, logo o de uma cidade em que os homens preferiam ir para a cama com outros homens e do castigo de fogo e enxofre que o senhor tinha feito cair sobre eles sem poupar as crianças, que ainda não sabiam o que iriam querer no futuro, a seguir o de um enorme ajuntamento de gente no sopé de um monte a que chamavam sinai e a fabricação de um bezerro de ouro que adoraram e por isso morreram muitos, o da cidade de madian que se atreveu a matar trinta e seis soldados de um exército denominado israelita e cuja população foi exterminada até à última criança, o de uma outra cidade, chamada jericó, cujas muralhas foram deitadas abaixo pelo clamor de trombetas feitas de cornos de carneiro e depois destruído tudo o que tinha dentro, incluindo, além dos homens e mulheres, novos e velhos, também os bois, as ovelhas e os jumentos. (SARAGAMA, 2009, p. 106-107).

Pela ordem linear do texto bíblico teríamos primeiro a narração da construção da arca e a ocorrência do Dilúvio (Gn 6-9), que no momento dessa conversa entre lilith e caim ainda não aconteceu no romance saramaguiano. Posteriormente, a conquista de Jericó pelo povo hebreu liderada por Josué,

auxiliar de Moisés (Gn 10); a construção da Torre de Babel (Gn 11: 1-8); a destruição de Sodoma e Gomorra (Gn 19); a provação de Abraão para sacrifício do seu filho Isaac (Gn 22); a construção do bezerro de ouro pelo povo liderado por Arão quando Moisés está no Monte Sinai (Gn 32); a vingança contra os midianitas (Nm 31); e a provação pela qual passa Jó (Jó 3).

E não apenas no caminhar de caim através dos diversos espaços pelos quais transita desde a saída de junto de sua família, ao assassinar o irmão abel, até deixar a arca, após o dilúvio que atinge toda a terra, não há uma linearidade temporal, partindo, neste caso, do referencial bíblico.

Na estruturação do romance, também são perceptíveis momentos de suspensão do tempo diegético, progressão ou mesmo antecipação de informações, notando-se a utilização de recursos variados para a construção do texto literário.

Observa-se o uso de prolepses, quando há um “movimento de antecipação, pelo discurso, de eventos cuja ocorrência, na história, é posterior ao presente da ação” (REIS&LOPES, 1988, p. 283), a exemplo do momento em que noah, marido de lilith, reflete sobre a possibilidade de matar sua mulher e caim, o amante preferido dela: “Mato-os, insistia noah, ampliando agora o seu propósito, mato-o a ele e mato-a a ela. *Sonhos, fantasias, delírios, noah não matará ninguém e terá ele próprio a sorte de escapar à morte sem fazer nada por isso*”. (SARAMAGO, 2009, p. 52, *grifo nosso*).

A narrativa abriga ainda diversas elipses, formas “de suspensão de lapsos temporais mais ou menos alargados, supressão essa que é denunciada de modo variavelmente transparente” (REIS&LOPES, 1988, p. 243):

Caim já entrou, já dormiu na cama de lilith, e, por mais incrível que nos pareça, foi a sua pró-

pria falta de experiência de sexo que o impediu de se afogar no vórtice de luxúria que num só instante arrebatou a mulher e a fez voar e gritar como possessa. Rangia os dentes, mordida a almofada, logo o ombro do homem, cujo sangue sorveu. [...] Nem na segunda, nem na terceira, nem em todas as que se seguiram. (SARAMAGO, 2009, p. 51).

Além desses pontos de aceleração da narração dos acontecimentos, também registramos em *Caim*, movimentos temporais de retorno, “destinados a relatar eventos anteriores ao presente da ação e mesmo, em alguns casos, anteriores ao seu início” (REIS&LOPES, 1988, p. 230). O romance possui analepses externas, nas quais o momento da narração é suspenso e há um retorno a um tempo anterior ao começo da história, como a ocasião em que o narrador conta uma passagem da infância de caim:

E, contudo, esse homem acossado que aí vai, perseguido pelos seus próprios passos, esse maldito, esse fraticida, teve bons princípios como poucos. Que o diga sua mãe que tantas vezes o foi encontrar, sentado no chão húmido do horto, a olhar para uma pequena árvore recém-plantada, à espera de vê-la crescer. Tinha quatro ou cinco anos e queria ver crescer as árvores. Então, ela, pelos vistos ainda mais imaginosa que o filho, explicou-lhe que as árvores são muito tímidas, só crescem quando não estamos a olhar para elas, É que lhes dá vergonha, disse-lhe um dia. Por alguns instantes caim permaneceu calado, a pensar, mas logo respondeu, Então não olhes, mãe, de mim não têm vergonha, estão habituadas. Prevendo já o que viria

depois, a mãe apartou o olhar e imediatamente a voz do filho soou triunfal, Agora mesmo cresceu, agora mesmo cresceu, eu bem te tinha dito que não olhasses. Nessa noite, quando adão voltou do trabalho, eva, rindo, contou-lhe o que se tinha passado e o marido respondeu, Esse rapaz vai longe. Talvez fosse, sim, se o senhor não se tivesse atravessado no seu caminho. (SARAMAGO, 2009, p. 33).

As analepses interiores, de retorno a algo que aconteceu na diegese, ou seja, resgatando um momento anterior, mas que faz parte do enredo, também são estruturas utilizadas nessa obra de Saramago:

Que vai você fazer, velho malvado, matar o seu próprio filho, queimá-lo, *é outra vez a mesma história, começa-se por um cordeiro e acaba-se por assassinar aquele a quem mais se deveria amar*, Foi o senhor que o ordenou, foi o senhor que o ordenou, debatia-se abraão, Cale-se, ou quem o mata aqui sou eu, desate já o rapaz, ajoelhe e peça-lhe perdão, Quem é você, Sou caim, sou o anjo que salvou a vida a isaac. (SARAMAGO, 2009, p. 63, *grifo nosso*).

O narrador, mesmo situando-se a partir do nosso presente, em determinadas ocasiões, parece posicionar-se dentro da cena, do presente diegético, como se fosse ele uma testemunha ocular dos acontecimentos:

Os cadáveres dos facinorosos *ficarão* pendurados ali mesmo onde se encontram até que deles não restem mais que os ossos, pois a sua carne é maldita, e a terra, se nela fossem sepultados,

se revolveria em transe até vomitá-los, uma e muitas vezes. Nessa noite, lilith e caim dormiram juntos pela última vez. (SARAMAGO, 2009, p. 61, *grifo nosso*).

Coloca-se como testemunha, mas continua evidenciando sua postura de condutor da história, narrando a partir daquele presente, mas demonstrando conhecimento a respeito do que irá acontecer a seguir.

No capítulo final do romance, quando caim sai da arca conta para deus sobre a morte de noé e de todos os demais. De acordo com o narrador, a voz de deus nem chega a ser ouvida, perde-se a fala seguinte de caim e sabe-se apenas que argumentaram um contra o outro, continuaram e ainda estão a discutir. Na última frase do romance, “A história acabou, não haverá nada mais que contar” (SARAMAGO, 2009, p. 142), evidencia-se ainda mais o controle total do narrador.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Os resultados e as discussões aqui apresentadas evidenciam o estudo da obra saramaguiana *Caim*, mais especificamente as transgressões cronotópicas realizadas pelo protagonista.

Com relação aos resultados obtidos a partir do panorama geral das transgressões espaciais, vimos que no romance há uma predominância de espaços *realistas* nos capítulos 1 a 5 e uma alternância de ambientes *imaginativos* e/ou *fantasistas* (BORGES FILHO, 2009) nos capítulos subsequentes.

Conforme exposto, em suas inúmeras viagens o protagonista transporta-se para outros espaços e,

consequentemente, outros tempos, anteriores ou posteriores ao que se encontrava, entendidos como “outros presentes” e dispostos na narrativa ficcional em ordenação própria, distinta das referências bíblicas.

As transgressões temporais também ocorrem no âmbito da estrutura narrativa, com o uso de recursos diversos. Estando ausente no romance uma explicação para as transgressões cronotópicas, que não seriam provocadas nem por caim nem por deus, consideramos ser aceitável atribuí-las à forte intervenção da instância narrativa. Observamos isso pelo modo como o narrador defende abertamente o protagonista, ataca os posicionamentos de deus, coloca em evidência a sua função de condutor do enredo ao relatar o que descreve como “a definitiva história de caim” (SARAMAGO, 2009, p. 13), uma narrativa com “regras” predeterminadas (p. 104) que vão sendo esclarecidas para o leitor ao longo da obra.

Assim se dá com as relações entre o tempo bíblico e o tempo histórico, o tempo do narrador e o tempo do narrar, os pseudoanacronismos presentes no texto e o claro posicionamento do narrador a partir dos “tempos modernos” (SARAMAGO, 2009, p. 13), que servem como referencial para a sua opção pela atualização da linguagem.

O narrador, ao colocar-se em cena, parece, em certa medida, assumir-se enquanto personagem, inserindo-se no enredo em uma posição de onisciência, onipresença e onipotência que supera a do personagem deus, retratado em *Caim* como uma entidade repleta de limitações.

## REFERÊNCIAS

BAKHTIN, Mikhail. Formas de tempo e de cronotopo no romance: ensaios de poética histórica. In: BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e estética: a teoria do romance*. São Paulo: Unesp, 1988.

Bíblia Sagrada: nova versão internacional / [traduzida pela comissão de tradução da Sociedade Bíblica Internacional]. 10. ed. São Paulo: Editora Geográfica, 2000.

BORGES FILHO, Ozíris. *Bakhtin e o cronotopo*: uma análise crítica. Revista Intertexto. Uberaba, UFMT, v. 4, n. 2, p. 50-67, jul./dez. 2011.

BORGES FILHO, Ozíris; BARBOSA, Sydney (orgs). *Poéticas do espaço literário*. São Carlos: Editora Claraluz, 2008.

LINS, Osman. Espaço romanesco: conceitos e possibilidades. In: \_\_\_\_\_. *Lima Barreto e o espaço romanesco*. São Paulo: Editora Ática, 1987. p. 62-76.

REIS, Carlos & LOPES, Ana Cristina M. *Dicionário de teoria narrativa*. São Paulo: Ática, 1988.

SARAMAGO, José. *Caim*: romance / José Saramago, – São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

# A LITERATURA ANGOLANA EM PERSPECTIVA: DE PEPETELA A ONDJAKI<sup>12</sup>

Vanessa Riambau PINHEIRO

Pensar a respeito da literatura angolana pressupõe, indissociavelmente, refletir acerca de sua história. Appiah (1997) ressalta este caráter coletivo da literatura africana no livro *A casa do meu pai*. Na obra, o autor ganês afirma que a diferença entre o projeto literário europeu e o africano é que, enquanto aquele busca a representação de si próprio, este busca (re) construir, literariamente, a sua história e a sua cultura.

Da mesma forma que os escritores empenharam-se em ficcionalizar a história, alguns deles também tiveram papel ativo na construção real desta. O império colonial, no início do século XX, começou a dar sinais de desgaste. Na década de 30, na Lisboa já tomada pelo Estado Novo, a Casa dos Estudantes do Império Português - frequentada essencialmente por angolanos que estudavam na metrópole - ganhava força a partir do exemplo das revoluções esquerdistas, que eram tidas como modelo. Anderson (2008) afirma que, ao relacionar as revoluções com os movimentos nacionalistas do século XX, se tornou possível planejar a revolução e imaginar a nação. Agostinho Neto, Luandino Vieira e Pepetela fizeram parte desta fase e foram especialmente atuantes na formação da nação pós-colonial, tanto política quanto literariamente.

---

12 Este artigo foi publicado originalmente na Revista Graphos, v.16, n.1, 2014.

A independência das colônias africanas, conquistada em 1975, não trouxe consigo harmonia ou prosperidade. “O Novembro de 1975 não trouxe a paz e a liberdade, mas antes novos invasores. No sul, os invasores vinham da África do Sul” (BIRMINGHAM, 2010, p.171). Mesmo muitos anos depois, com a continuação da guerra civil, ocorrida em Angola (até 2002) e Moçambique (até 1992), muitas batalhas foram travadas.

E mesmo hoje, após o fim da guerra, a situação não é animadora. Apesar da destituição do domínio português por tantos anos desejado, o governo sucessor continuou sendo “extremamente burocrático e relativamente autoritário” (BIRMINGHAM, 2010, p.217). José Eduardo dos Santos, presidente desde 1977 e que governa sob um regime ditatorial e repressor, reage com violência a qualquer manifestação social e impede a liberdade de imprensa, entre outros agravantes. É neste contexto em que se situam os autores que escolhemos analisar, a saber: Pepetela, Agualusa e Ondjaki.

## **A GERAÇÃO DO DESENCANTO DE PEPETELA**

Artur Pestana, cujo nome artístico é Pepetela, foi militante do MPLA, ativo combatente contra a dominação do colonizador. Integrou também os primeiros governos angolanos, tendo sido nomeado vice-ministro da Educação em 1975. Apesar de sua participação política, ou até mesmo por causa dela, sentiu-se imbuído de, à parte de forjar uma identidade, criticar aquela que parece ter se instalado nos meandros do país, especialmente no que concerne aos que agora detinham o poder. Ele fez parte da geração angolana intelectualizada, que estudou em Portugal e ajudou a combater a colonização. Segundo Anderson (2008),

enquanto o capitalismo transformava os meios de comunicação física e intelectual, as camadas intelectuais descobriram formas alternativas à imprensa, difundindo a comunidade imaginada. Ou seja, já que o movimento pré-independência não podia contar com os meios tradicionais de divulgação de suas ideias, ele precisou fazer uso de outros métodos, como encontros em A casa dos Estudantes do Império, por exemplo.

Em Mayombe, obra escrita entre os anos de 1970/1971 - em plena guerra pela libertação-, e publicada em 1980 - cinco anos após a independência-, temos um cenário de guerra e de devastação pré-independência, era ainda cedo para prever quais seriam suas consequências. Talvez por isso as críticas de Pepetela tenham permanecido latentes, emergindo vez ou outra para dar voz às suas suspeitas de futuro não muito promissor.

Em *A Geração da Utopia*, de 1992, a desolação é evidente: temos, nos personagens, a representação de um passado – idealista – de Angola e do presente – arrivista – do país. Nessa obra, percebemos claramente todo o processo de revolta pela independência, desde sua formação, já que o protagonista é um intelectual idealista, até sua efetivação e posterior desencanto. Contudo, a mera presença do sonhador como protagonista do livro nos leva a crer que as decepções se embasavam principalmente em antigos sonhos desfeitos, e não em ressentimentos novos. Porém, se podíamos ter essa sensação reconfortante antes, não nos sobra nada em seu livro *Predadores*, que data de 2008.

Historicamente falando, temos um período que vai desde o fim da guerra pela libertação – alguns meses depois da Revolução dos Cravos em Portugal, passa pela independência em 1975, pela disputa de poder em Angola e pelos anos de guerra civil até chegar a 2005, três anos depois do fim da guerra

e quando se pode, afinal, esperar alguma constância nesse tempo de paz.

Como o próprio título parece nos indicar, os “predadores” tomaram tudo das gerações idealizadoras da independência, dos sonhos pueris à possibilidade de uma ascensão social honesta. Ainda que haja personagens de boa índole – como Kasseke, Manuel e Nacib -, eles não têm a força nem o engajamento necessários para se manifestarem contra o sistema corrupto e opressor que domina o país. E todos sofreram, em maior ou menor grau, a problemática cultural africana em suas vidas. A identidade mítica, primeva, atingiu Kasseke e Manuel de maneira irreversível. E a atual, a dividida, a transplantada, atingiu, ainda que superficialmente, Nacib.

O primeiro, castrado por seu próprio pai, na tentativa de circuncidá-lo para manter uma tradição familiar, nos fornece uma analogia evidente com o que o “pai” Portugal fora capaz de fazer a Angola, castrando sua cultura na tentativa de manter-se no poder. Há aqui uma inversão da história mitológica original, quando o filho castrou o pai. Entretanto, tanto o pai de Kasseke quanto Portugal errou na medida, pois enquanto a circuncisão de um virou sua castração, a tentativa de castração do outro se transformou no início de sua libertação.

Conhecendo a difícil realidade de Angola, percebemos que a narrativa de Pepetela ficcionaliza a própria perspectiva do autor face à história de seu país. Desde o iludido momento revoltoso pré-independência, passando pela guerra civil já sem utopia para, finalmente, chegar à completa distopia, com a visão de um país corrompido e degradado por seus próprios filhos.

## OS AFRICANOS HÍBRIDOS DE AGUALUSA

Simone Schmidt, em seu artigo “Onde está o sujeito pós-colonial” (2009), afirma que o escritor angolano José Eduardo Agualusa é um sujeito desterritorializado. Diferentemente de Pepetela, ele não busca resgatar a história colonial em suas obras; tampouco manifesta desejo de retraditionalizar a África, como o moçambicano Mia Couto. É um escritor cosmopolita, mas que nem por isso deixa de se reconhecer como angolano. É o que Edward Said (2003) chama de “*persona* entre mundos”, já que não se prende mais a fronteiras nacionais e tampouco ignora sua necessária vinculação ao local onde nasceu.

O autor em questão nasceu em Huambo, em 1953. Durante seu percurso literário, morou nas cidades de Luanda, Rio de Janeiro, Recife, e também em países como Alemanha, Índia, Holanda. Atualmente, vive em Portugal, na capital Lisboa. No entanto, a referida desterritorialização de Agualusa não pode ser explicada por uma questão meramente geográfica.

A vida do autor revela um tácito exemplo do que Hall (2003, p.95) considera como um cenário pós-colonial: um lugar no qual o processo de pluralização das identidades culturais desafia os nacionalismos e as fixações identitárias. Neste contexto, Agualusa seria, como escreveu Fernando Pessoa sob a égide do heterônimo Álvaro de Campos, “estrangeiro aqui como em toda parte”.

De acordo com Reis, (2011, p.80), “Quando os artistas e intelectuais africanos tomam consciência de si mesmos e de sua diferença das antigas metrópoles, são espíritos modernos e culturalmente híbridos que descobrem a realidade africana e procuram criar uma nova territorialidade”.

Entretanto, mais do que um questionador, Agualusa é um homem preocupado com a alienação vigente em seu país. É

um grande crítico da realidade local e da corrupção que impera no governo ditatorial do presidente José Eduardo dos Santos. Segundo o autor<sup>13</sup>, em entrevista dada em 06 de junho de 2013, “Angola vive uma mentira”, “é uma falsa potência”, onde domina a “falta de inteligência” e estão reunidas as condições “para uma revolta de larga escala”.

Por se manifestar de maneira tão contundente, o escritor é *persona non grata* em seu país. Apesar dos vínculos afetivos que ele tem ali, como seus dois filhos, Angola não é um território livre para ele. Somado a este sentimento contraditório de pertencimento cultural, Agualusa carrega consigo a fragmentação do sujeito pós-moderno, traço que evidencia em suas obras. Seus personagens, não raro, são pessoas em trânsito, que ora estão de passagem, ora estão vivendo em um lugar onde não nasceram ou querem ir embora. Carregam consigo conflitos identitários (*As mulheres do meu pai* e *O vendedor de passados*), dificuldades em se expressar afetivamente (*Barroco tropical*, *O vendedor de passados* e *Milagrário pessoal*), medo e sensação de solidão permanente (*Teoria geral do esquecimento*). Todos estes fatores remetem ao que Hall (2003, p.9) chamou de sujeito fragmentado pós-moderno:

Esta perda de “um sentido de si” estável é chamada, algumas vezes, de deslocamento ou descentração do sujeito. Esse duplo deslocamento – descentramento de seus indivíduos tanto de seu lugar no mundo social e cultural quando de si mesmos – constitui uma ‘crise de identidade’.

Fatores como a diáspora e a globalização condicionaram o novo *modus vivendi* a estes sujeitos; no entanto, Hall (2003)

---

13 Disponível em: [http://sol.sapo.pt/Angola/Interior.aspx?content\\_id=77507](http://sol.sapo.pt/Angola/Interior.aspx?content_id=77507)

alerta ao fato de que este resultado híbrido não pode ser mais facilmente desagregado de seus elementos ditos autênticos ou de origem.

Um exemplo deste hibridismo está no protagonista Félix Ventura, do romance *O vendedor de passados* (2004). A história, que ironiza a elite angolana formada no país após a independência, tem em seu personagem principal um homem que se ocupa da peculiar profissão de vender passados e inventar genealogias familiares nobres a pessoas cujo passado seja digno de constrangimento ou passível de omissão. O narrador da trama também é uma figura entre mundos: é uma osga, animal que, para os africanos, simboliza a imagem reencarnada de uma vida anterior. Este fato confirma-se na narrativa, a partir dos sonhos de vida humana que o animal tem e sua reflexão sobre o transcorrer dos acontecimentos. Assim se nos revela, neste jogo mimético-temporal, como o passado, trazido ao presente e com ele dialogado reaviva ou desmente os signos e/ou fragmentos de uma tradição.

Félix Ventura, o referido vendedor, é um angolano albino. Ele, além de se reconhecer negro, também desconhece sua origem. Não deixa de ser sintomático que um vendedor de passados ignore seus antepassados. Reflete, portanto, este sentimento de desterritorialização descrito anteriormente. Outros personagens também configuram este cenário: o estrangeiro que, como o próprio nome diz, não é de Angola e vai até Félix para comprar uma linhagem africana. É-nos revelado, no deslindar da trama, que a escolha do país não foi aleatória: Pedro Gouveia, rebatizado de José Buchmann, é ex-prisioneiro político e perdeu a esposa torturada por Edmundo Barata dos Reis, ex-agente do governo revolucionário angolano, e que volta a Angola para se vingar. Entretanto, ao assumir

esta nova personalidade, absorve a cultura local como se fora autêntico angolano.

Em primeiro lugar está a mudar de sotaque. Perdeu, vem perdendo, aquela pronúncia entre eslava e brasileira, meio doce, meio sibilante, que ao princípio tanto me desconcertou. Serve-se agora de um ritmo luandense, a condizer com as camisas de seda estampada e os sapatos desportivos que passou a vestir. Acho também mais expansivo. A rir, é já angolano (AGUALUSA, 2004, p.76).

Desse modo, o novo passado vem suprir o vazio deixado pela perda de sua real identidade, ao mesmo tempo em que seu passado original intervém em seus planos para o futuro. “Dói-me na alma um excesso de passado e de vazio” (AGUALUSA, 2003, p.54).

Edmundo Barata dos Reis, por sua vez, aparece na trama através das lentes da câmara fotográfica de Buchmann: é um morador de rua que esconde o passado de espião do regime colonial. A partir da descoberta de sua identidade, o personagem também se desterritorializa, já que não é mais um invisível anônimo em seu país.

O último eixo deste equilátero é Ângela Lúcia, filha desaparecida do estrangeiro que é quem, efetivamente, concretiza a vingança contra Barata dos Reis. Ela aparece na narrativa como uma fotógrafa – o que, por si só, já evidencia sua não-fixação em um único lugar -, e revela-se como uma mulher de múltiplas facetas. Como pudemos observar, ninguém é o que parece ser inicialmente: cada um revela o seu duplo e o enredo vai desvelando por sucessivas vezes o ‘Outro’ dentro do ‘Mesmo’.

Chaves (2011, p.191) afirma que “qualquer que seja a via de aproximação, acabamos por concluir que o espaço de vivência do escritor no interior da engrenagem colonial é atravessado por um conjunto de ambiguidades, condicionando-os a enfrentar a fatalidade de viver entre dois mundos”. Podemos inferir que não só a revisitação do passado e a tentativa de recuperar a essencialidade caracterizam esta literatura, como também sua multiplicidade e a consciência de fragmentação do sujeito.

Neste sentido, é interessante pensar numa crítica feita pelo narrador da referida obra do autor angolano: “Contou ter assistido, dias antes, à apresentação do novo romance de um escritor da diáspora. Era um sujeito quezilento, um indignado profissional, que construíra toda a sua carreira no exterior vendendo aos leitores europeus o horror nacional. A miséria faz imenso sucesso nos países ricos” (AGUALUSA, 2004, p.218).

Appiah (1997, p.219) aposta nas relações transnacionais para a superação da condição de alteridade. Chaves (2005) ratifica esta assertiva, ao afirmar que na literatura refletem-se de maneira impressionante os dilemas do mundo africano pós-colonial: a relação entre a unidade e a diversidade, entre o nacional e o estrangeiro, entre o passado e o presente, entre a tradição e a modernidade. Assim, no híbrido contexto pós-colonial, um dos desafios seria superar a tensão entre a busca da africanidade e a inserção em um contexto globalizado.

## **A FUSÃO ENTRE O ANTIGO E O MODERNO: A MISCELÂNEA DE ONDJAKI**

Ndalú de Almeida, o Ondjaki, é o mais jovem dos três escritores: nascido após a independência de Angola, o autor

não vivenciou o período colonial, ainda que tenha sofrido os efeitos dele, nos anos de guerra civil que se seguiram após a conquista da autonomia política do país.

Poderíamos, a partir destes dados, concluir que se trata de um escritor de cunho universalista, desgarrado de suas raízes africanas. Mas a realidade é outra: Ondjaki é admirador da cultura africana e também um estudioso da história de seu povo, já que se doutorou em estudos africanos. Discípulo confesso de Luandino Vieira e de Manoel de Barros, o autor revela, em seus textos, um narrador inocente, por vezes intencionalmente infantil. É o que ocorre na obra *Bom dia, camaradas* (2001).

Nesta trama, temos os desdobramentos de Angola pós-independência testemunhados e narrados por um menino questionador:

- Mas, Antônio...Tu não achas que cada um deve mandar no seu país? Os portugueses tava aqui a fazer o quê?
  - Ê!, menino, mas naquele tempo a cidade estava mesmo limpa...tinha tudo... não faltava nada...
  - Ó Antônio, não vês que não tinha tudo? As pessoas não ganhavam um salário justo, quem fosse negro não podia ser diretor, por exemplo...
  - Mas tinha sempre pão na loja, menino...os machimbombos funcionavam...- ele só sorrindo.
  - Mas ninguém era livre, Antônio...não vês isso?
- (ONDJAKI, 2003, p.18).

O menino presencia as mudanças que estão ocorrendo em seu país: a vinda dos professores cubanos, o governo local autoritário, as pequenas ilusões e alegrias de seu dia a dia. A infância é tema recorrente também para Luandino Vieira, importante personagem da história literária e política do país

de quem de quem Ondjaki é confessadamente admirador. A obra que alçou o primeiro ao reconhecimento da crítica, *Luuanda* (1963), foi publicada quando o autor estava no Tarrafal, em Cabo Verde, onde foi condenado a passar catorze anos preso na época de Salazar. Em relação a esta narrativa, cabe destacar o conto “Vavó Xíxi e seu neto Zeca Santos”. Neste texto, são narradas as peripécias de um menino forçado a trabalhar para sustentar a avó, e que passa por humilhações e castigos físicos, ao mesmo tempo em que demonstra irresponsabilidade e vivencia conflitos amorosos próprios de sua idade. Em seus últimos romances, em especial em *Os transparentes* (2013), vencedor do prêmio José Saramago, Ondjaki transcende a “angústia da influência” - para usar o termo cunhado por Harold Bloom - no que concerne à temática reminescente luandina e também, de certa forma, minimiza a herança de Manoel de Barros no que se refere ao trato estilístico dado às palavras.

Na obra supramencionada, a capital angolana é o grande cenário onde se desenrola a história. Luanda, aliás, é tema recorrente na tradição literária angolana (MACEDO, 2008), e aparece delineada em seus mais variados contornos. O autor privilegia as vozes periféricas e o cenário urbano contemporâneo da capital Luanda a fim de revelar a hipocrisia social e corrupção vigente sob um tom ácido poucas vezes visto na literatura africana, sem prescindir do lirismo que tão bem o caracteriza.

na outra porta, o pastor brasileiro segurava  
o sexo na mão, dando ao seu corpo um ritmo  
mais ou menos intenso de acordo com a ação  
no interior da casa do seu senhor Jesus.

(ONDJAKI, 2013, p.377).

o fiscal dirigiu-lhe um olhar sério e irritado,  
tragou o resto da cerveja de uma vez só, assu-  
mindo a garrafa e a ingestão do líquido (...).

- então ficamos assim...vamos passando, para ver como vai o negócio, e você vai nos passando o cumbú, para nós não vermos oficialmente como vai o negócio. -entendido.

(ONDJAKI, 2013, p.214 - 215).

Somos os teus filhos, dos bairros de pobre, com fome com sede, com vergonha de te chamarmos mãe, com medo de atravessar as ruas, com medo dos homens somos nós, a esperança em busca da vida. (ONDJAKI, 2013, p.202).

No romance referido, a descoberta de petróleo no subsolo da cidade e a ganância dos detentores do poder causarão a completa destruição do *locus vivendi* dos personagens, o que culmina numa espécie de apocalipse sem precedentes. Na trama, apesar da presença do estrangeiro (um engenheiro americano contratado para avaliar as condições do solo na capital), os verdadeiros responsáveis pela ruína angolana são os grandes nomes da sociedade local, o que reitera a presença do 'Mesmo' no lugar do 'Outro'.

De acordo com Appiah (1997, p.218), os romancistas contemporâneos da África pós-colonial estão buscando a superação de sua condição de 'Outro' e já não querem mais ser mera reprodução da alteridade criada e/ou reforçada pelo colonialismo e pela mercadologização do mundo pós/neocolonial. Neste sentido, podemos observar pontos de intersecção entre a tessitura narrativa dos três autores supracitados. Apesar de eles serem notadamente diferentes entre eles, o que se pode apreender é que há a necessidade da superação da crítica ao sistema colonial e ao 'Outro' representado pela figura do colonizador, ao mesmo tempo em que se revela uma nova

significância ao conceito de alteridade. Destarte, começa-se a perceber o 'Outro' existente dentro do mesmo país, com o mesmo sotaque e mesma nacionalidade.

O 'Outro' pode ser aquele cuja voz não encontra eco, cuja história é esquecida e o futuro, ignorado. "Os transparentes" são os outros, esquecidos pelos seus conterrâneos, bem como o são os personagens que buscam um passado na obra de Agualusa ou os idealistas sonhadores de Pepetela. Os outros são os milhares de angolanos expostos a todo tipo de privação vivendo à sombra de milionários num dos países mais corruptos e desiguais do mundo.

A descolonização, enquanto utopia, não trouxe melhoria de vida à população. José Eduardo dos Santos governa ditatorialmente há quase trinta anos o país, cerceia a liberdade de imprensa e eventuais manifestações populares. A literatura, enquanto reflexo social, é refletida na insatisfação de seus escritores, que manifestam o desgosto face aos rumos do país. Assim, a crítica pós-colonial assume, através da literatura produzida pelo próprio sujeito social angolano, a postura de criticidade endógena que revela a história por trás da arte.

Neste íterim, é relevante observar as perspectivas dentro da literatura pós-colonial e seus possíveis desdobramentos: por um lado, temos a ficção engajada, de cunho político e social, manifestação de um passado mal cicatrizado de Pepetela; por outro, há a literatura desterritorializada, emblemática deste conflito do sujeito, que é fragmentado e sem pertencimento, ao mesmo tempo em que sente necessidade de se vincular à sua época e à sua História, representada por Agualusa; e, por fim, temos a combinação entre o sujeito contemporâneo híbrido e o histórico-tradicional, espelhados na narrativa inovadora de Ondjaki.

De acordo com Ricoeur, não se deve esperar da narratividade que ela preencha uma lacuna de explicação que porventura a história tenha deixado. A apropriação de elementos de história e cultura africana, inalienáveis ao sujeito pós-colonial, não será capaz de, por si só, estabelecer uma ponte entre o mundo pré e pós-colonial, mas é mister que estabeleça novos questionamentos.

## REFERÊNCIAS

AGUALUSA, José Eduardo. *O vendedor de passados*. Lisboa: Dom Quixote, 2004.

ANDERSON, Benedict. *Comunidades imaginadas: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

APPIAH, Kwame Anthony. *Na casa do meu pai: a África na filosofia da cultura*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

BIRMINGHAM, David. *Portugal e África*. Lisboa: Nova Vega, 2010.

BRANCO, Sofia. Entrevista com Agualusa: “Estão reunidas as condições para uma revolta em grande escala”. Disponível em <<http://sol.sapo.pt>>. Acesso em 31 de março de 2014.

CHAVES, Rita. *Angola e Moçambique: experiência colonial e territórios literários*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2005.

CHAVES, Rita et alli (org). *Brasil/África: como se o mar fosse mentira*. São Paulo: Editora da Unesp, 2011.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2011.

\_\_\_\_\_. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2003.

MACÊDO, Tania. *Luanda, cidade e literatura*. São Paulo: Editora Unesp; Luanda (Angola): Nzila, 2008.

MENEZES, S. *Mamma Angola: sociedade e economia de um país nascente*. São Paulo: Edusp, 2000.

ONDJAKI. *Os transparentes*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

\_\_\_\_\_. *Bom dia camaradas*. Lisboa: Caminho, 2003.

PEPETELA. *Predadores*. Rio de Janeiro: Língua Geral, 2008.

\_\_\_\_\_. *Mayombe*. São Paulo: Ática, 1982.

\_\_\_\_\_. *A geração da utopia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2002.

REIS, Eliana Lourenço de Lima. *Pós-colonialismo, identidade e mestiçagem cultural*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. São Paulo: Editora da Unicamp, 2012.

SAID, Edward. *Reflexões sobre o exílio e outros ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

SCHMIDT, Simone Pereira. "Onde está o sujeito pós-colonial: algumas reflexões sobre o espaço e a condição pós-colonial na literatura angolana". *Revista do Núcleo de Estudos de Literatura Portuguesa e Africana da UFF*. Vol. 2, nº 2, Abril de 2009, pp136-147.

VIEIRA, Luandino. *Luuanda*. Lisboa: Edições 70, 1963.

# A CASA DOS BUDAS DITOSOS: OS LIMITES DA IRREVERÊNCIA

Arturo Gouveia de ARAÚJO

## O PERFIL DA PERSONAGEM

No romance *A casa dos budas ditosos*, de João Ubaldo Ribeiro, o enredo é a transcrição de um *manuscrito* deixado na casa do autor, logo que se dissemina a notícia de que ele foi incumbido por uma editora a escrever um livro sobre a luxúria (Ribeiro, 1999). A distinção entre a autoria do texto, pertencente a uma mulher que não se identifica nitidamente (apenas as iniciais CLB) ou ao autor empírico, cria uma ambiguidade cuja resolução acaba pendendo para a primeira alternativa. No caso, se o romance é rigorosamente a transcrição do material, pode-se afirmar que não há intervenção alguma do autor, nem este cria um narrador próprio, cedendo espaço absoluto para a voz feminina depoente. A menos que se lance a hipótese de a voz feminina ser, ela mesma, uma criação do autor, a responsabilidade pelos conteúdos e pela forma da composição é dessa primeira voz frente à qual o autor não estabelece nenhuma mediação artística. Nesse sentido literal, o romance nem sequer seria uma expressão artística, porque a ficcionalidade estaria afastada de um material que não passaria de documento.

Mas sabe-se que essa aparência de pura empiria, à margem de pretensões estéticas, é uma das estratégias usadas por narradores ou autores que querem delegar a responsabilidade

dos escritos a outrem, quando essa transferência já é uma forma de demonstrar a parcialidade da intervenção de uma segunda voz que, aparentemente, se deixa camuflar por uma primeira voz, que passa a dominar o foco narrativo.

Nessa medida, a identificação dos fatos passa necessariamente pela identificação da voz narrativa, tal como exposta no material. E um fato crucial no texto é que a narradora-personagem não tem uma meta definida no presente, a não ser livrar-se em definitivo do moralismo que tanto combatera no passado: “Ainda me restam alguns penduricalhos desse legado imbecilóide, de que tenho de me livrar antes de morrer”. (Ribeiro, 1999: 15)

Quanto ao seu passado, há algo semelhante: ela sempre se empenha em cometer transgressões morais, com comportamentos sexuais que vão desde mínimas ousadias de menina até os gestos mais esdrúxulos e radicalmente reprováveis. Como exemplo do que seria sua aspiração máxima, ela comenta sobre o que lera sobre a moral da Roma antiga, para criar um contraste com o moralismo atual:

“Em Roma antiga, houve um tempo em que as noivas acariciavam a glande de Príapo, ou se sentavam nela. Pelo que eu li, a glande mais usada, a glande pública, por assim dizer, devia ser uma verdadeira poltrona”. (Ribeiro, 1999: 14)

Mas tudo o que a personagem diz romper e transgredir ocorre em ambiente privado. Ela não se envolve em nenhuma questão social, não tem nenhum projeto, nenhuma causa, nada que a ligue às instituições em relação direta e objetiva. Ela se diz empenhada em lutas contra toda forma de hipocrisia social, principalmente as formas de retração do uso livre do corpo,

mas nunca transforma esse ideal em ação prática para além de quatro paredes. Em função disso, confessa a satisfação de praticar o *incorreto* em espaço fechado:

“(...) a hipocrisia da época era mais agressiva, dava muito gosto a quem desfiava seus mandamentos, acaba resultando num grande prazer, a transgressão era mais satisfatória, melhor para o ego”. (Ribeiro, 1999: 33)

Apesar de seus propósitos de ruptura, ela sempre atua na *clandestinidade*, a exemplo do que faz com o tio Afonso, em fazenda distanciada e quando as pessoas não estão presentes. Com essas ações escondidas, pois, segregadas de um embate visível, sua postura reproduz o próprio sistema condenado e mostra-se infrutífera para a conquista social de valores não-hipócritas. Quando o tempo de sua experiência passa pelo regime militar, por exemplo, as menções ao golpe e à ditadura são muito rápidas: ela não tem interesse em nada além de suas aspirações individualistas, narcisistas e, como assume em alguns momentos, sádicas:

“Considero meu sadismo psicológico muito mais interessante, inclusive porque é seletivo, é um prato feito para analistas. Exemplo desse meu noivo, muitos exemplos, exemplo do tio Afonso, o pior de todos. Tenho certeza de que contribuí substancialmente para o enfarte dele. Ele não valia de nada, de qualquer jeito, comia a mulher do irmão, minha mãe (...) nunca fui a epítome da hipocrisia. Não, desculpa esfarrapada, não convence. Estou aberta à crítica, eu mesma já pensei muito nisso, de certa forma vivo pensando. Não acho nada demais o sujei-

to comer a mulher do irmão, mas não concordo em que o irmão de meu pai tivesse comido a mulher do irmão, meu pai. Neuroses. Por mais que me desgoste, sou obrigada a admitir. Traumas da infância”. (Ribeiro, 1999: 82-83)

Ela evita qualquer compromisso que venha a tomar-lhe um tempo individual quase todo dedicado ao sexo. Inspira-se em exemplos dos mais esdrúxulos, subversivos e não-aceitos socialmente, como a experiência da amiga Norma Lúcia, que busca todo tipo de prazer, desde assistir à devoração de um pequeno animal por uma cobra até experiências com animais de porte superior:

“Norma Lúcia não se aguentava de excitação diante desse espetáculo e se masturbava horas seguidas. Muitíssimo mais tarada do que eu, incomparavelmente, chegava a acariciar longamente os paus dos cavalos dela, com os olhos fechados e quase em transe. E adorava ver cavalos trepando também”. (Ribeiro, 1999: 50)

Tomando Norma Lúcia como modelo ideal de vida, a personagem, contudo, sempre age na relação fechada, individual ou grupal, sem propagação para além desses limites. Seu discurso de transgressão e subversão, assim, só é coerente em seu âmbito particular – uma negação prática de todo o seu ideal de mulher amoral.

## O GRAU DE PROBLEMATICIDADE DA PROTAGONISTA

Conforme a visão de Lukács, o romance é um gênero moderno a cuja composição é inerente a presença de duas naturezas incompatíveis, impassíveis de convergência, por causa dos interesses que movem cada uma: a impossibilidade de reconciliação entre as partes é um distintivo da representação simbólica do conflito histórico entre as aspirações individuais e a irreducibilidade do mundo objetivo (Lukács, 2000). A subjetividade, sobretudo em suas expressões mais alternativas às convenções, é rigorosamente negada e combatida por um mundo objetivo absolutamente insensível a transformações. A primeira natureza, situada no indivíduo, é abordada por Lukács como o *locus* de valores autênticos que questionam o estabelecido e procuram superar os limites existentes no mundo moderno, no qual a reificação tende a triunfar sobre todas as coisas e os sentimentos, submetendo a fracasso qualquer tentativa de alteridade. A segunda natureza é esse espaço em que se insere, de forma problemática e inquietante, essa primeira natureza não reconhecida e hostilizada pelo conjunto das instituições petrificadas no mundo objetivo. A relação de divergência e mútua incompreensão entre as duas naturezas potencializa toda a ação como componente substancial do gênero. Os desejos subjetivos do herói, que funcionam como uma antítese em choque com o sistema vivido, têm um movimento pendular que vai da manutenção dessa incompatibilidade, em luta e resistência permanentes, até a integração parcial da subjetividade às instituições objetivas, sem renúncia à autenticidade dos valores. Lukács, embasado em pressupostos hegelianos, dá ênfase ao que a filosofia chama de *primado da subjetividade*, elegendo como categoria central a interioridade do personagem. Mas a segunda natureza é

essencial à avaliação da permanência dos valores autênticos na prática do personagem. A segunda natureza renega-se a absorver qualquer valor proveniente do personagem, uma vez que a reificação da objetividade é imune a reflexões capazes de averiguar possibilidades de mudança, inviabilizando diálogos *progressistas*. A primeira natureza, mesmo nessa absorção necessária ao mínimo de equilíbrio social, não se sujeita a experiências que venham a distorcer e deformar sua concepção de mundo.

Mas já é possível identificar, em muitos romances do século vinte (ou talvez de antes, como *As ilusões perdidas*, de Balzac), uma perda significativa, em alguns casos a extinção, desses valores autênticos dos personagens, apesar de eles continuarem sendo problemáticos. Lukács demarca uma linha de ação em que o personagem se apresenta com tais valores e os mantém, ainda que, em um certo grau, faça concessões ao mundo externo, como é típico do personagem da maturidade viril. Em romances do século vinte, é possível constatar que certos personagens, desde sua origem, não têm sequer esses valores. Eles têm valores, mas não autênticos, o que faz deles uma reprodução passiva do próprio sistema que os oprime. Em *Cidade de Deus*, de Paulo Lins, por exemplo, os personagens da boca de fumo e da linha de montagem da droga, os bichos soltos e seus colaboradores, não demonstram nenhuma oposição autêntica ao sistema capitalista, muito menos ideal de enfrentamento e superação – eles são reificados desde sua origem, desde sua “carreira profissional”, de aviõezinhos a senhores da droga. Não se trata de perder valores autênticos, como é a preocupação de Lukács, mas de nunca os possuir ou procurar aspirar a eles. Nesses casos extremos, sequer se pode falar de perda – perda esta que ainda poderia instigar o herói a uma busca por sua reabilitação ou pela recuperação de seus princípios. Em casos

assim, a segunda natureza é tão enraizada nos personagens, que não se pode delinear nenhum gesto que irrompa originalmente deles. É como se a primeira natureza, anulada pela segunda, não mais existisse como força composicional do gênero, em termos de uma dialética capaz de dar prosseguimento a uma ação potencialmente transformadora. Em termos adornianos, no que respeita à falência do ideal do romance como epopeia burguesa, o triunfo da epopeia negativa reside nessas condições de inércia da primeira natureza, reduzindo o personagem a pensamentos isolados, enfermidades (loucura, por exemplo), ou simplesmente dominando-o e utilizando-o como uma expansão subjetiva do sistema. (Adorno, 2003)

No caso do romance de João Ubaldo Ribeiro, a dificuldade de classificação da personagem está na forma como ela se comporta frente ao mundo externo. A personagem parece não enfrentar uma “segunda natureza”. Na tradição romanesca, ou a segunda natureza é um forte empecilho externo, objetivo e intransponível (*Dom Quixote*, de Cervantes), o que se traduz em excesso de ações, ou está interiorizada como repressão e angústia pelo personagem, o que se traduz no excesso de monólogos (*A educação sentimental*, de Flaubert). O herói é problemático quando sua natureza (a primeira) revela uma subjetividade prejudicada por um mundo externo desinteressado na assimilação de valores autênticos. Mas esse conflito objetifica-se em ação nítida, de efeito negativo, ou mesmo em uma forma de pensamento que tem algum desdobramento prático, a exemplo da visibilidade da loucura ou da retração do personagem. No romance de João Ubaldo Ribeiro, a personagem não tem a interioridade interrompida por nenhuma intervenção externa. Mesmo a morte do seu homem mais sexualmente amado e gozado, o irmão Rodolfo, não a retrai, levando-a sempre em busca de novas experiências de prazer, em escala crescente

e desafios megalomaníacos aos outros e a si mesma. Ela se demonstra resolvida, com a mente “dogmatizada” pela defesa de uma sexualidade absolutamente livre, e lhe restaria apenas o mundo externo para enfrentamento. Mas esse enfrentamento não ocorre. O conflito, na concepção hegeliana que fundamenta a argumentação de Lukács, é necessário para que haja uma dinâmica na ação. Mas é justamente essa dinâmica que falta à composição do enredo. No caso, o depoimento da narradora parece suprimir esse componente imprescindível à forma romance, subordinando-o a comentários críticos sobre as formas sociais de dissimulação de ações desejadas por todos e hipocritamente proibidas:

“Em relação a irmão, posso dar meu testemunho pessoal, eu comi muito Rodolfo, meu irmão mais velho, até ele morrer a gente se comia, sempre achamos isso muito natural. Evidente que é natural, a maior parte das pessoas passa pelo menos uma fase de tesão no irmão ou na irmã, só que a reprime em recalques medonhos. Nós não. Norma Lúcia também não. Muita gente também não”. (Ribeiro, 1999: 53)

O impacto nulo de suas ações, do ponto de vista social, descaracteriza a problematidade da personagem no que concerne a uma ação exemplar (positiva ou negativa) ou à irradiação de comportamentos não-reificados. Será que a problematidade da personagem estaria transferida para a relação depoimento/recepção, já na velhice? Sua busca de exteriorização e embate social estaria, afinal, na relação entre a publicação do relato e os efeitos morais derivados daí? Ela, como mulher, desenvolve uma habilidade de manipular os homens, não se sujeitando, pois, a uma posição de personagem hostilizada

ou com desejos não realizados. Mas seria a publicação do relato, já na velhice, a evidenciação final de sua conduta, residindo aí o caráter conflitivo de sua ação?

## **UM SUPOSTO *BILDUNGSROMAN* DO SEXO**

A personagem, já em idade avançada, mostra seu passado inteiramente movido por uma busca incessante de prazer sexual, para além das regras familiares, porém sempre de forma velada. É o que ocorre desde a pré-adolescência, com o irmão Rodolfo, passando depois pela intimidade com o negro Domingos, o tio Afonso, os dois noivos, entre outros. Ela relata inúmeros casos com namorados, professores e outros amantes. Tomando a amiga Norma Lúcia como paradigma inquestionável para suas ações, considera a si mesma e a amiga como pertencentes a famílias de classe média, com uma certa tendência para a vida de “porra-louca”, o que parece justificar, do ponto de vista moral, suas opções obsessivas.

Mas, apesar de sua procura por experiências radicais de prazer (posições não convencionais, sexo coletivo, sexo animalesco, incesto, o gozo “por todos os buracos” etc.), a narradora se mantém como personagem rasa – uma situação paradoxal frente ao que seria uma aprendizagem ou uma formação em termos de domínio sexual. A isso corresponde, estruturalmente, a predominância de sumários narrativos, em detrimento de focalizações cênicas diretas. Não há nenhuma peripécia significativa na ação/rememoração da personagem. Há um conjunto de experiências que tendem a delinear graus mais elevados de ousadia no uso do corpo, mas nada que venha à tona como provocação e exemplo negativo a contrariar a moral

dominante, no que respeita a repercussões pragmáticas das atitudes. É preciso desmistificar as pretensões de originalidade, autenticidade e ousadia da luxúria da personagem, na medida em que tudo morre onde nasce, sem projeções efetivamente mais arriscadas, sem risco de ameaças e reações violentas por parte de conservadores e retrógrados.

## ALGUMAS REFLEXÕES METALINGUÍSTICAS

O romance apresenta uma divisão entre dois espaços: de um lado, os relatos de rememoração, quase sem nenhuma cena direta; de outro, uma certa reflexão metalinguística, que convém aqui comentar.

A questão da autoria impõe ao leitor uma interpretação a respeito da autenticidade e, ao mesmo tempo, da camuflagem da voz depoente, o que leva a uma suposição de dupla autoria. A confusão entre o depoimento do autor, no prefácio, a autora dos manuscritos, ambos situados no mundo *real*, e a ficcionalidade do fato anunciado pelo autor, gera essa incompletude que não se resolve ao longo da leitura. No caso, o autor permanece no plano empírico, enquanto a autora já é uma categoria inerente à criação literária. Este entrecruzamento de situações é elaborado de forma consciente, não uma acidentalidade, pois compromete toda a lógica interna da composição do romance.

Outras tendências metalinguísticas da obra revelam-se nos comentários que a personagem faz de sua carreira acadêmica, geralmente depreciando o mundo intelectual como chato, redundante e velado sob aparência de grandeza. Segundo ela, toda a aparente complexidade do discurso acadêmico, sobretudo nas ciências humanas, é um hermetismo calculado

para esconder incompetências. Com tais reservas céticas, ela deprecia, em ataques rasos, ressentidos e espalhafatosos, pensadores como Lacan e obras radicais da modernidade. As reflexões dela sobre a ininteligibilidade de Lacan e da intelectualidade francesa, por exemplo, são extensivas à literatura do século vinte. Constituem uma poética contra as técnicas herméticas de narrativa, como o fluxo da consciência. A adoção de uma linguagem acessível corresponde a essa tomada de posição contra as modalidades narrativas mais consagradas e inovadoras do século vinte, marcadas propositalmente pela secundarização do enredo. Tal tendência é muito presente na década de setenta, no romance brasileiro, como *Zero*, de Loyola Brandão, *Avalovara*, de Osman Lins, *Fluxo-floema*, de Hilda Hilst, e, do próprio João Ubaldo Ribeiro, *Sargento Getúlio*. O propósito da narradora é o oposto, a começar pela opção deliberada por pornografia e pela condenação aos eufemismos linguísticos que sublimam ou distorcem expressões populares relativas a intimidades. Há momentos de fluxo da consciência da narradora, mas muito simplificados, sem intenção de sintagmas sincopados e fragmentação que venham a afetar a apreensão imediata do relato.

Em meio à predominância quase absoluta da rememoração das aventuras sexuais, há exceções muito diluídas. Exceções que, conforme nos ensina Auerbach, devem apresentar algum significado na leitura inversa ao exame da dominante do texto (Auerbach, 1987). Trata-se de momentos da adolescência, da vida acadêmica em Los Angeles, do golpe militar de 64 – tudo diminuído, como se não tivesse relevância alguma face às rememorações das experiências sexuais. Percebe-se, nessa extrema desproporção de temas, a revogação da vida comum do dia-a-dia, como se esta não passasse de uma vida vegetativa, indigna de figurar num depoimento marcante e provocador. A

leitura seletiva do passado restringe-se exclusivamente ao que parece apelativo e distintivo de uma personalidade sádica e luxuriosa, como se experiências não-sexuais não fizessem parte da existência. Trata-se, para usar outro conceito de Lukács, da essencialização da contingência, porém sem efeitos satíricos (Lukács, 2009). A personagem, em seu relato estritamente limitado a experiências íntimas extravagantes, leva muito a sério, como propósito único de vida, essa conversão da exceção em regra. O capítulo em que ela descreve suas práticas com o irmão Rodolfo é bem representativo da enorme desigualdade entre lembranças sexuais e lembranças de coisas simples: o que não é sexual reduz-se a umas poucas linhas.

Há outras declarações da narradora que são extensivas à literatura. A personagem não parece ter nenhuma enfermidade psíquica, mas se autodenomina de “sádica seletiva”, sem o menor constrangimento. Qual a relação entre a felicidade alcançada pela personagem e a felicidade prevista no misticismo budista? A investigação do sentido irônico dessa relação também é demonstrativa do grau de consciência do narrador no que respeita à elaboração e ao controle do que se elenca para a ficcionalidade.

Em outra perspectiva de trabalho, seria preciso pesquisar sobre o Nirvana, no sentido budista, e averiguar o significado disso retraduzido no título do depoimento (do sonho proléptico da personagem aos excessos de prática sexual que, ao contrário do budismo, elegem a vida carnal como fonte suprema de prazer e satisfação). Isso talvez possibilitasse uma melhor compreensão do real das inversões do romance. O sentido da realização alcançada no budismo prevê uma vida de absoluta diluição da individualidade e do egoísmo em um “átomo primitivo” de onde tudo proveio. No caso, a descaracterização absoluta da matéria é indispensável ao alcance da felicidade, não mais atribulada

pelo sofrimento resultante de desejos inquietantes. *A casa dos budas ditosos* tem um adjetivo relativo à felicidade, mas desde o início os budas são descritos, em sua presença onírica, como seres que se satisfazem sexualmente. Assim, a presença do corpo não apenas faz uma leitura distorcida e avessa da placidez budista, como denuncia a mais recôndita instância psíquica da personagem – o inconsciente – inteiramente dominada pela avidez sexual.

Essa obsessão pansexual estabelece e defende uma espécie de Nirvana do baixo-corporal, com o intuito de liberar tudo o que foi reprimido e recalcado pela moral dominante ao longo da história e justificar a existência unicamente por essa vida. Mas, como já apontado, esse intuito radical não se expande socialmente, mantendo-se sempre às escondidas, o que ainda revela, ironicamente, a presença de mecanismos repressivos em comportamentos aparentemente libertos. Nessa medida, é a segunda natureza que isola a personagem e a pressiona a hábitos retraídos, ainda que ela se sinta realizada nesse estado privado de exceção. O enfoque dessa contradição é uma das marcas de qualidade do romance.

## REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor. Posição do narrador no romance contemporâneo. *Notas de literatura I*. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2003.

AUERBACH, Erich. *Mimesis: A representação da realidade na literatura ocidental*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1987. (Estudos, 2)

LUKÁCS, György. *Arte e sociedade: escritos estéticos (1932-1967)*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2009.

LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance*. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2000. (Coleção Espírito Crítico)

RIBEIRO, João Ubaldo. *A casa dos budas ditosos*. São Paulo: Objetiva, 1999.

## **SOBRE OS ENSAÍSTAS**

### **Cícero Isaac Barbosa Santiago**

Graduado em Letras pela Universidade Federal da Paraíba, com TCC sobre Augusto dos Anjos.

### **Felipe de Castro Cruz**

Mestrando em Letras pela Universidade Federal da Paraíba, desenvolvendo pesquisa sobre *Cidade de Deus*, de Paulo Lins.

### **Jéssica Rodrigues Férrer**

Mestranda em Letras pela Universidade Federal da Paraíba, desenvolvendo pesquisa sobre *Lavoura arcaica*, de Raduan Nassar.

### **Geovanna D. Bezerra Silva**

Graduanda em Letras pela Universidade Federal da Paraíba.

### **Gabriel Domício Medeiros Moura Freitas**

Mestre em Letras pela Universidade Federal da Paraíba, com dissertação sobre Rubem Fonseca.

### **Aline Souza Melchiades**

Graduanda em Letras pela Universidade Federal da Paraíba

### **Sara Regina Carvalho Lacerda**

Graduanda em Letras pela Universidade Federal da Paraíba.

**Siméia de Castro Ferreira Neves**

Mestranda em Letras pela Universidade Federal da Paraíba, desenvolvendo pesquisa sobre *Macunaíma*, de Mário de Andrade.

**Suéllen Rodrigues Ramos da Silva**

Doutoranda em Letras pela Universidade Federal da Paraíba, desenvolvendo pesquisa sobre as relações entre literatura e cinema.

**Vanessa Riambau Pinheiro**

Professora de literaturas de língua portuguesa da Universidade Federal da Paraíba, Coordenadora do Gelisc.

**Arturo Gouveia de Araújo**

Professor de literatura brasileira e teoria da literatura da Universidade Federal da Paraíba, Coordenador do Gelisc.



Este livro foi diagramado pela  
Editora da UFPB em 2016.



A literatura contemporânea produzida em língua portuguesa, especificamente no Brasil, Portugal, Moçambique e Angola, lança ao Grupo o seguinte desafio intelectual: por um lado, é necessário reunir os autores mais representativos da atualidade no que concerne à produção de romances e contos; por outro lado, é preciso preparar-se para a aquisição de um conhecimento produzido em toda uma tradição mais ampla. Esse desafio tem deixado o Grupo sempre alerta à importância das relações diacrônicas entre o presente e o legado de séculos, como forma de situar e delinear, com uma maior precisão, a singularidade do corpus correspondente ao corte cronológico estabelecido. Essa lógica relacional, longe de tender a explicações meramente historicistas, vem enriquecendo a visão e o modo de trabalho do Grupo, que considera a sociedade um imprescindível fator a ser analisado criticamente nas obras estudadas.

Este livro é resultado do trabalho de leituras, pesquisas e discussões que vem sendo feitas desde 2013 pelo Gelisc – Grupo de Estudos de Literatura e Sociedade Contemporâneas –, constituído por professores e alunos da Universidade Federal da Paraíba.