

CLÁUDIO JOSÉ DE ALMEIDA MELLO

Discurso social, história e política
no romance histórico contemporâneo de língua portuguesa:
Leminski, Lobo Antunes e Pepetela

Tese apresentada à Faculdade de Ciências e Letras de Assis – UNESP, para obtenção do título de Doutor em Letras.

(Área de Concentração: Literatura e vida social)

Orientador: Prof. Dr. Antonio Roberto Esteves

ASSIS
2005

CLAUDIO JOSÉ DE ALMEIDA MELLO

Discurso social, história e política
no romance histórico contemporâneo de língua portuguesa:
Leminski, Lobo Antunes e Pepetela

Tese apresentada à Faculdade de Ciências e Letras de Assis – UNESP, para obtenção do título de Doutor em Letras.

(Área de Concentração: Literatura e vida social)

COMISSÃO EXAMINADORA

Prof. Dr. Antonio Roberto Esteves
Universidade Estadual Paulista

Prof. Dr. Benjamim Abdala Júnior
Universidade de São Paulo

Prof. Dr. Rubens Pereira dos Santos
Universidade Estadual Paulista

Prof. Dra. Tania Celestino de Macedo
Universidade Estadual Paulista

Prof. Dra. Rejane Vecchia da Rocha e Silva
Universidade Federal da Bahia

Assis, 17 de março de 2005.

À Angela e à Mariana, amores da minha vida.

Ao Zé Luís, com carinho e admiração.

AGRADECIMENTOS

Ao Prof. Dr. Antonio Roberto Esteves, pela orientação dedicada e competente, pelo incentivo à minha autonomia, pelo empréstimo de materiais, e pela amizade.

Ao Prof. Dr. José Luís Pires Laranjeira, pela orientação em Portugal, pelo acesso irrestrito ao seu acervo particular, pelo tempo despendido nas muitas conversas.

À Profa. Dra. Letizia Zini Antunes, pela leitura atenta do material da qualificação e pelas valiosas orientações, e também pela carta à Capes para obtenção da bolsa sanduíche.

À Profa. Dra. Tania Celestino de Macedo, pelo exame minucioso do meu trabalho e pelos ensinamentos no exame de qualificação, além do empréstimo de livros de difícil acesso.

À Profa. Dra. Laura C. Padilha, pela carta de recomendação à Capes e pela generosa amizade.

Aos professores e funcionários da UNESP, especialmente os da pós-graduação, pelos ensinamentos e pela convivência.

Ao Leonel Cosme, pelas sugestões de leitura e ensinamentos sobre a história e cultura angolanas, além da boa amizade.

À Capes, pela bolsa de estudos durante todo o tempo de curso e também pela bolsa sanduíche, sem os quais não teria sido possível a realização deste trabalho.

À Vanda e ao Cesar, pelas conversas sempre proveitosas e pela amizade.

À Cris, pelo tempo despendido nas conversas, orientações, empréstimos, pela hospedagem em Coimbra, além oportunidade de conviver com seus amigos.

À Rómina e ao Miguel pelo carinho e pela hospedagem no Porto, também pelas conversas sobre cultura portuguesa.

À Lola, pelos empréstimos bibliográficos e pelas produtivas reuniões sobre literaturas africanas.

À Mariana, por tentar entender que era preciso terminar.

E à Angela, por tudo...

Alienados somos

Pela falsa consciência

De que nos dominam

MELLO, Cláudio José de Almeida. *Discurso social, história e política no romance histórico contemporâneo de língua portuguesa*: Leminski, Lobo Antunes e Pepetela. Tese de doutorado, Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, Assis, 2005. 286 p.

RESUMO

Análise crítica comparativa de três romances históricos contemporâneos de língua portuguesa, publicados no último quartel do século XX: *Catatau* (1975), do brasileiro Paulo Leminski, *As naus* (1984), do português António Lobo Antunes, e *A gloriosa família: o tempo dos flamengos* (1997), do angolano Pepetela. Adotando a metodologia sociocrítica, que considera as obras como práticas culturais das sociedades a que pertencem, parte do discurso social presente nas obras para estudar o aspecto político-ideológico dos procedimentos estéticos, sobretudo os filiados ao pós-modernismo, utilizados para estabelecer um diálogo com a história, que envolve a problematização em torno da formação da identidade. Analisa a ênfase dada a recursos como a auto-reflexividade e a intertextualidade, os quais acentuam a dimensão discursiva, imaginativa e relativa da História, com o fim de explicitar nas narrativas as suas subjacentes concepções de representação, de realidade, de verdade, com os fundamentos epistemológicos do materialismo histórico dialético. A justificativa para essa delimitação deve-se ao gênero das obras, romance histórico, o qual engendra questões relacionadas à construção de um modelo utópico de sociedade e à existência de uma verdade, como se nota na opção pela revisão da História, em meio a um panorama de desencanto das esquerdas com a construção de um projeto alternativo ao hegemônico, da sociedade do sistema capitalista. O objetivo é verificar em que medida se configura nas obras a dialética entre radicalidade estética e ideológica, voltadas para a problematização da condição de dominação do homem na construção da tradição, com o intuito de perceber a validade de se considerar os romances como de oposição à História oficial ou à ordem dominante. A comparação entre os três romances permite defender que todos eles estão voltados para uma oposição à alienação do homem, porém esse posicionamento de esquerda se dá em graus distintos em cada um deles, tendo em vista a utilização de procedimentos identificados com o pós-modernismo, entendidos como alienantes por eles desfocarem a questão central do homem como agente único da *praxis*, responsável pela transformação da História e capaz de um conhecimento objetivo, racional, verdadeiro, de acordo com os pressupostos do materialismo histórico dialético, com os quais a crítica é fundamentada. A conclusão é de que o *Catatau* e *As naus* possuem tanto elementos de resistência à dominação quanto de adesão ao pensamento pós-moderno, que evita as contradições essenciais da alienação. Quanto ao romance *A gloriosa família*, dentre os três é aquele que mais avança na explicitação de tensões envolvidas na alienação e na expressão estética de uma concepção de homem como sujeito criador e transformador da realidade social, dando, assim, voz aos vencidos, razão pela qual é denominado de *romance sócio-histórico contemporâneo*.

Palavras-chave: *Catatau*; *As naus*; *A gloriosa família*; romance histórico contemporâneo; pós-modernismo; sociocrítica; materialismo histórico dialético; literatura, história e política.

MELLO, Cláudio José de Almeida. *Social discussion, history and politics in the contemporary historic novel of portuguese language*: Leminski, Lobo Antunes and Pepetela. Tese de doutorado, Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, Assis, 2005. 286 p.

ABSTRACT

Comparative critic analysis of three contemporary historic novels of Portuguese language, published in the last quarter of the century XX: *Catatau* (1975), by the Brazilian Paulo Leminski, *As Naus* (1984), by the Portuguese Antonio Lobo Antunes, and *A Gloriosa família: O tempo dos flamengos* (1997), by the Angolan Pepetela. Adopting the sociocritical methodology, which considers the works as cultural practices of the societies they belong to, arises from the social discussion present in the works with the objective to study the political-ideologic aspect of the aesthetic procedures, mainly the ones affiliated to the post-modernism, used to establish a dialogue with the history, that comprises the troubling around the identity formation. It analyses the emphasys given to resources such as the auto-reflexivity and the intertextuality, which accentuate the discursive, imaginative and relative dimension of the History, in order to demonstrate in the narratives its unstated conceptions of representation, of reality, of truth, with the epistemologic basis of the historic dialectic materialism. The justification for this delimitation has to do with the type of the works, historic novel, which engender questions related to the construction of a utopian model of society and to the existence of a truth, as it is realized when it is opted for the review of the History, within a panorama of disenchanting of the Left caused by a construction of an alternative project through the hegemonic, of the Capitalist system society. The objective is verify how it is configured in the works the dialectics between the aesthetic and ideological radicalism, directed to the troubling of the condition of dominance of the man on the tradition construction, with the intention of noticing the validity of considering the novels as an opposition to the official History, or to the dominant order. The comparison among the three novels permits to defend that all of them are to an opposition to the alienation of the man, nevertheless this positioning of the Left happens in distinct degrees in each of them, viewing the utilization of procedures identified with the post-modernism, understood as alienating due to decentralize the core question as the man being a unique agent of the praxis, responsible for the transformation of the History and capable of an objective, rational and true knowledge, according to the pressuposition of the dialectic historic materialism, with which the critique is based. The conclusion is that *Catatau* and *As Naus* have not only elements of resistance to the dominance but also elements of adhesion to the post-modern thought, that avoid the essential contradictions of the alienation. As to the novel *A gloriosa família*, among all of them, it is the one which advances the most on the demonstration of the tensions involved in the alienation and of the aesthetic expression of a conception of the man as a creator and a rebuilder subject of the social reality, proporcionating, like this, voice to the overwhelmed, that is why call it *contemporary social-historic novel*.

Key-words: *Catatau*; *As naus*; *A gloriosa família*; contemporary historic novel; post-modernism; sociocritical; dialectic historic materialism; Literature, History and Politics

LISTA DE SIGLAS E ABREVIATURAS

CEMI	Centro de Estudos de Migrações Internacionais
EUA	Estados Unidos da América
FMI	Fundo Monetário Internacional
FNLA	Frente Nacional para a Libertação de Angola
MPLA	Movimento pela Libertação de Angola
MUD	Movimento de Unidade Democrática
OMC	Organização Mundial do Comércio
PCP	Partido Comunista Português
PIDE	Polícia Internacional de Defesa do Estado
UEA	União dos Escritores de Angola
UNITA	União Nacional para a Independência Total de Angola
URSS	União das Repúblicas Socialistas Soviéticas

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	11
2 LITERATURA E DISCURSO SOCIAL.....	17
2.1 Construção da Angolanidade em <i>A gloriosa família</i>	19
2.1.1 O mito como discurso social paradigmático	20
2.1.2 Nacionalismo e literatura.....	27
2.1.3 Ficcionalização da intertextualidade histórica: para uma estética da verdade	33
2.2 (Des)Construção da Portugalidade em <i>As naus</i>	43
2.2.1 Indivíduo e a perda do império: refazer a idéia de nação.....	44
2.2.2 Identidade nacional e intertextualidade histórica	53
2.2.3 O passado retornado ao presente	60
2.3 O Culto da Antitradição no <i>Catatau</i>	64
2.3.1 Linguagem e representação no questionamento da memória histórica	65
2.3.2 Estética neobarroca como signo antropofágico	78
2.4 Questões Abertas	89
3 LITERATURA E POLÍTICA	92
3.1 Identidades e Nacionalismos	95
3.1.1 Nação e instinto de nacionalidade	95
3.1.2 Consciência e identidade nacionais	105
3.2 A Política da Escrita	122
3.2.1 Pensamento de esquerda e comprometimento político	123
3.2.2 Afinal, que pode a literatura?	138
3.3 Obra, Série Literária Nacional, História Nacional	142
3.3.1 Radicalidade estética e ideológica.....	142
3.3.2 As obras como signos de seu tempo: avanços e limites	147
4 LITERATURA E HISTÓRIA.....	179
4.1 Realidade e Representação	180
4.1.1 A condição pós-moderna.....	180
4.1.2 Realidade concreta.....	201
4.1.3 Linguagem.....	206
4.1.4 Relendo o romance histórico contemporâneo	211

	10
4.2 Literatura e Conhecimento Histórico	223
4.2.1 Literatura além da superestrutura	226
4.2.2 <i>Praxis</i> e verdade	229
4.2.3 Ficcionalização da verdade histórica.....	232
4.3 Valor da Arte Comprometida	247
4.3.1 Objetivação e alienação	247
4.3.2 Arte e sociedade	251
4.3.3 Hostilidade do capitalismo à arte	253
4.3.4 Arte e política	256
5 CONCLUSÃO.....	259
REFERÊNCIAS	267

1 INTRODUÇÃO

Muitas correntes críticas atuais deslindam a questão central da situação do homem, pensado em relação a essa fase atual do capitalismo avançado (neoliberalismo, imperialismo, com a correspondente miséria e falta de expectativas). Há um contexto no meio ensaístico de desencanto devido à ausência de um horizonte de mudanças: a alienação impregnou toda a sociedade, o capitalismo se renova, o socialismo “extinguiu-se” com a queda dos países ditos comunistas. Em vista disso, muitos aderem a tendências particularistas, tentando explicar a falta de reação política pelas expressões culturalistas.

Junto com autores atuais que buscam resgatar o marxismo, como Borón, Eagleton, Hobsbawn, Mészáros, entendemos que o materialismo histórico dialético é um sistema de pensamento cujo método crítico permite atingir o âmago das relações sociais, revelando o que está por trás da aparência. Nos estudos literários, usar essa perspectiva crítica pressupõe examinar questões teóricas presentes nas obras em análise, de modo a possibilitar a explicitação das contradições existentes em suas concepções, ampliando, assim, a sua significação artística – que, afinal, está direcionada para a realidade social de que provém.

Este estudo, afastando-se das linhas culturalistas, particularistas e relativistas, tipicamente pós-modernas, faz uma leitura de três romances de língua portuguesa, publicados no último quartel do século XX – *Catatau* (1975), do brasileiro Paulo Leminski, *As naus* (1984), do português Lobo Antunes, e *A gloriosa família: o tempo dos flamengos* (1997), do angolano Pepetela. Delimita-se na perspectiva política do diálogo com a história, existente nas três narrativas, *explicitando* a problematização dos mecanismos de construção do conhecimento, os quais questionam a possibilidade da verdade, em geral, e em particular verificando no momento histórico contemporâneo de que maneira nessas obras se configura

um discurso social (capítulo dois), estudando a sua dimensão engajada¹ (capítulo três) e verificando os fundamentos filosóficos e epistemológicos das concepções nelas existentes (capítulo quatro), com a adoção do método sociocrítico, apresentado abaixo.

É importante frisar, por enquanto, em razão da delimitação político-ideológica deste trabalho, que o gênero *romance histórico*, do qual fazem parte as narrativas aqui presentes como objeto de pesquisa, em sua essência, necessariamente engendra questões relacionadas à existência de uma verdade, colocada na narrativa como um projeto utópico de sociedade. Essas questões, apontadas pelos romances em análise, precisam passar por um exame sob os auspícios da teoria do conhecimento, a fim de investigar o alcance do papel político da representação ficcional e histórica e das questões teóricas aí envolvidas.

São, pois, objetivos deste trabalho:

- a) explorar a perspectiva ideológica das concepções de realidade, de representação, de história, de verdade subjacentes aos três romances, ressaltando que o seu estudo em conjunto pode dar um panorama das questões estéticas e políticas presentes no gênero do romance histórico contemporâneo;
- b) verificar em que medida as obras avançam na problematização das condições de alienação do homem na sociedade capitalista;
- c) adotar critérios de análise não hegemônicos no âmbito dos estudos literários, afinados com a literatura criticada a partir de um ponto de vista múltiplo que considera a importância da cultura e do local, entretanto sem esquecer as transformações econômico-sociais que engendram em última instância as tensões presentes nas obras em pauta;

¹ Em face da composição das narrativas com elementos heterogêneos, usados livremente pelos autores nas narrativas, registramos nossa opção por evitar a rotulação das obras como *engajadas*, preferindo a terminologia *comprometidas*, *empenhadas*, *de oposição* ou *de esquerda*, devido ao tom carregado pelo cerceamento

- d) investigar em que medida o romance pode ser uma forma de contestação cultural das formas dominantes, da política instituída, atualizando a discussão sobre arte engajada;
- e) identificar a forma como a construção da identidade se projeta como um discurso social em cada obra, a fim de perscrutar o seu aspecto político-ideológico;
- f) avaliar a ideologia subjacente aos procedimentos pós-modernos utilizados nas obras para desconstruir a História oficial, com os fundamentos epistemológicos do materialismo histórico dialético.

Dissemos acima que um de nossos objetivos é adotar critérios de análise não hegemônicos nos estudos literários, mas que dêem conta da diversidade e complexidade envolvida na produção literária atual. Esses critérios baseiam-se no materialismo histórico dialético, tendo em vista ser este um sistema de pensamento que considera as manifestações culturais como integrantes da totalidade concreta, cuja análise em face desse todo pode revelar a sua significação profunda.

Portanto, ao explicitar os procedimentos com os quais interpretamos as obras objeto de pesquisa, estamos, ao mesmo tempo, justificando a delimitação do tema. Em face de nossa visão de mundo, daquilo que acreditamos ser um texto literário e do nosso papel como intelectuais, decidimos utilizar a *sociocrítica* como método de análise, pelas razões a seguir.

A sociocrítica teve o seu manifesto “Littérature, société, ideologie” lançado no primeiro número da revista *Littérature*, em 1971, sob coordenação de Claude Duchet, em que o estudioso francês propugnava uma abordagem crítica que abandonasse o método

ideológico – ausente nos romances em análise – que a primeira denominação adquiriu a partir do período “heróico” do engajamento entreguerras, como examinaremos no capítulo três.

formalista intrínseco para buscar no texto não o que existia nele da realidade externa (método sociológico), mas sim para construir a realidade do texto literário, com todas as suas complexidades que permitem notar um discurso social no objeto artístico, possuidor de tensões políticas e de conflitos de dominação, assim como de tensões humanas produzidas em um espaço-tempo.

A sociocrítica entende o texto literário como produto histórico-social de uma época. Uma análise que leve isso em conta procurará no texto concretizações que digam algo a respeito da realidade de que provém, também influenciada pelo texto (este é determinado e determinante, num movimento dialético).

Entre o estudo das condições de produção (sociologia do literário) e do consumo, relativo às atividades pós-escritas (sociologia da recepção), a sociocrítica, tal como definida por Duchet, “visa ao próprio texto como espaço onde se desenrola e se efetiva uma certa socialidade” (BARBÉRIS, 1997, p. 144). Buscando identificar aquela “sociedade do romance” citada por Duchet, a sociocrítica fará uma leitura do social, do histórico, do ideológico, do cultural *no texto*, o qual, por conseguinte, não existiria sem a realidade – ao passo que esta, em princípio, viveria sem ele. Como o conhecimento que temos da realidade é formado por discursos sobre ela, dentre eles o literário, o que a sociocrítica busca é a verdade do texto literário sobre a realidade, e não, obviamente, a verdade factual.

Procurando a forma de conhecimento do texto literário sobre a realidade, a sociocrítica não se fixa a textos fundadores, que se prendem a estruturas teóricas pré-estabelecidas, mas busca em cada objeto literário uma nova linguagem, novos problemas. Ao mesmo tempo em que leva em conta a história e a sociologia como matérias e como formas de conhecimento já consolidadas, a leitura sociocrítica e sócio-histórica faz esses ramos da ciência se moverem para a explicação de tudo o que emerge de novo, contribuindo, assim,

para o conhecimento das mentalidades, das relações entre o homem e a História,² das várias temporalidades da História, das transformações das formas de escrever e de narrar (BARBÉRIS, 1997, p. 147). Assim entendida, concebemos que a sociocrítica não é mais um dentre os “ismos” que almejam explicar a realidade, mas vai ao encontro de nosso objetivo de utilizar um método crítico que respeite a especificidade de cada obra literária, que corresponde às necessidades de um momento. Por esse motivo, na leitura que faremos de cada narrativa, mostraremos o seu potencial político com base em diferentes correntes críticas, por vezes contraditórias, como é o caso do marxismo e do pós-modernismo.

Concretamente, portanto, buscaremos fazer uma leitura do explícito, mas também do implícito no texto, das situações de bloqueio e de impasse (perturbações da linguagem ou do comportamento que remetem à realidade sócio-histórica), das transgressões formais (escrever de outro modo tem sempre um significado político, apontando a ideologia da estética) para entender relações sociais engendradas pela socialidade produzida pelo texto.

Afastando-se de um determinismo do tipo base-superestrutura, as novas diretrizes da sociocrítica pressupõem que todo leitor pertence a uma sociedade que, embora lhe dê liberdade para criar novos espaços de interpretação, também o marca, determinando sua leitura, na medida em que ele está envolvido por sistemas constituídos de discursos e de signos preexistentes a ele.

Assim, a escolha da sociocrítica ocorre justamente em função do *corpus* de nosso trabalho – romances históricos. Conforme Barbéris (1997, p. 76), “Quando o romancista pretende se fazer historiador, abre para a sociocrítica um caminho real”. É assim que, desde os dramas alemães de Schiller e de Goethe, os poemas franceses de Musset e de Hugo, até os romances de Walter Scott, de Stendhal, de Balzac e de Goethe, muito nos diz a literatura sobre a história. Do mesmo modo, outras formas menos envolvidas na

² Em vista do objeto desta tese ser o estudo do romance histórico, adotaremos o termo História com inicial maiúscula para designar a história oficial, canônica, e com minúscula para a história sem essa conotação

historicização, não diretamente “históricas”, mais voltadas para a experimentação estética (como o *Catatau*) e para a subjetividade (como, em certa medida, o romance *As naus*, que mantém uma forte dose de historicização), também nos permitem conhecer relações sociais e fazer uma releitura da História. Com a leitura sociocrítica, pretendemos atingir a “função da escrita e da arte como espaços e como meios de descoberta e de expressão da sócio-historicidade, enquanto campo dos problemas recorrentes e renovados do viver e da condição humana” (BARBÉRIS, 1997, p. 176). Conforme a fórmula de Alain Badiou, “A escrita e a arte não são trivialmente ‘o reflexo do real’ (sempre suposto positivo) mas o ‘real do reflexo’ (sempre problemático)” (BARBÉRIS, 1997, p. 176).

A sociocrítica, portanto, é uma opção política em nosso trabalho, daí por que a delimitação do presente estudo ao papel político-ideológico da obra literária: de que maneira o desenvolvimento histórico, social, cultural, político e suas relações de poder são trabalhados esteticamente na obra.

2 LITERATURA E DISCURSO SOCIAL

“A obra de arte [...] exprime o mundo enquanto o cria. Cria o mundo enquanto revela a verdade da realidade, enquanto a realidade se exprime na obra de arte”.

Kosik

Procuraremos, neste capítulo, mostrar em que consiste a socialidade dos romances estudados, de que maneira a história é incorporada ficcionalmente neles, com o intuito – sempre presente neste trabalho – de perceber a dimensão política traduzida esteticamente em cada uma das obras. A delimitação que fazemos é acerca da construção de uma identidade coletiva (angolanidade, portugalidade e, mais do que brasilidade, americanidade, no *Catatau*) e da memória histórica, a fim de ver em que medida essa busca alude a questões históricas, políticas, econômicas, sociais, que afetam os rumos de cada nação e, logo, dos cidadãos. Procura-se evidenciar isso não em uma representação mimética, mas no discurso social presente nas obras, este, sim, fértil em tensões humanas oriundas da realidade vivencial que, afinal, subjaz a toda criação artística.

Começaremos com *A gloriosa família* (1997), não por ser a mais recente, mas por ser aquela que utiliza recursos formais mais tradicionais e pode ser vista como mais comprometida; depois, *As naus* (1984), que utiliza recursos pós-modernos, mas ainda deixa notar um enredo mais ou menos bem organizado; e *Catatau* (1975), que, embora seja mais antiga, radicaliza na utilização de procedimentos estéticos para problematizar a relação entre homem e mundo, fundamental para a relação entre história e ficção. Com a reunião dessas três obras, queremos também questionar a utilização de uma forma padronizada de teorias críticas, como é o caso do pós-modernismo – que respalda grande parte das motivações políticas do

romance histórico contemporâneo –, cujas concepções pretendemos colocar em xeque, em função da necessidade de explicitar concepções que subjazem às narrativas objeto deste estudo.

2.1 Construção da Angolanidade em *A gloriosa família*

O percurso histórico de Angola mostra que a luta pela libertação da opressão colonial se confunde com a afirmação da identidade do seu povo, formado por uma diversidade étnica e lingüística bastante grande. O que poderíamos chamar de uma elite intelectual no país vai ganhando cada vez mais consciência da necessidade dessa afirmação para a coesão nacional em torno do mesmo objetivo premente, a sobrevivência digna, livre do jugo imperialista.

Fruto de uma guerra que atravessou os séculos, esse sentimento existe como gérmen na literatura angolana de língua portuguesa desde seus primeiros textos, vai-se desenvolvendo até ganhar a sua face mais combativa, com os movimentos de libertação anticolonial, e continua após a independência, alterando procedimentos estéticos e temáticos, em razão dos desdobramentos políticos. Nossa defesa é de que *A gloriosa família* possui uma dimensão política em função de sua especificidade histórica, justamente na medida em que investe na atualização da angolanidade, resgatando mitos e tradições do cotidiano para envolvê-los com a História, utilizando procedimentos estéticos que atribuem “veracidade” à narrativa, permitindo, dessa forma, uma crítica do presente social, histórico e político.

2.1.1 O mito como discurso social paradigmático

Publicado em 1997, *A gloriosa família* faz uma reconstrução histórica do período em que os holandeses dominaram Luanda, em meados do século XVII. Parte dos fatos históricos está explícita já no prólogo do livro e nas epígrafes que antecedem a maioria dos capítulos, extraídas de documentos e textos históricos, dentre os quais a *História geral das guerras angolanas*, de António Oliveira Cadornega, onde Pepetela busca um dos principais personagens de seu livro, Baltazar Van Dum, o patriarca da “gloriosa” família.

O meu dono, Baltazar Van Dum, só sentiu os calções mijados cá fora, depois de ter sido despido pelo director Nieulant. Mijado, mas aliviado, com a cabeça de raros cabelos brancos ainda em cima dos ombros. O meu dono saiu do gabinete do director tão pálido como entrou, mas com o risinho de lado que lhe fazia tremer o bigode. Por vezes o risinho era de nervosismo, hoje era de euforia. Os dois escravos que com ele entraram no antigo Colégio dos Jesuítas já não saíram. Quem perdía era o proprietário deles, português de Massangano, que os tinha enviado com a célebre carta. O meu dono não teve tempo de ler a carta, como será defendido junto do director. Mas ele e eu e toda a gente sabíamos o conteúdo, um pedido para indicar todas as posições defensivas dos inimigos holandeses e os efectivos de cada ponto. (PEPETELA, 1999, p. 11)

Entretanto, não é Baltazar que narra a história do romance, mas sim um escravo seu, recebido de presente, que o acompanha onde quer que vá – logo se vê que ele é uma espécie de consciência. Sem dizer nenhuma palavra na narrativa, esse narrador mudo de nascença utiliza uma linguagem bastante elaborada, colocando a construção histórica em primeiro plano para desconstruir seus mecanismos.

O meu dono deu uma gargalhada que acordou os espíritos em descanso no cinto da mangueira. Olhou para o meu lado mas nem chegou a completar o movimento de modo a me encarar de frente, seria a terceira vez na vida talvez. E respondeu com o maior à-vontade, em tom até um tudo nada acima do normal:

- Não tem perigo. É mudo de nascença. E analfabeto. Até duvido que perceba uma só palavra que não seja de kimbundu. Sei lá mesmo se percebe kimbundu... Umas frases se tanto! Como pode revelar segredos? Este é que é mesmo um túmulo, o mais fiel dos confidentes. Confesse-lhe todos os seus pecados, ninguém saberá, nem Deus.

Sempre achei que o meu dono subestimava as minhas capacidades. Bem gostaria nesse momento de poder falar para lhe dizer que até francês aprendi nos tempos dos jogos de cartas. E que bem podiam baixar a voz ao mínimo entendível que eu ouvia sem esforço, bastando ajustar o tamanho das orelhas. Mas se tão pouco valor me atribuía, então também não merecia o meu esforço de lhe fazer compreender o contrário, morresse com a sua ideia. Uma desforra para tanto desprezo seria contar toda a sua estória, um dia. Soube então que o faria, apesar de mudo e analfabeto. (PEPETELA, 1999, p. 393)

Assim, por meio da ficção ficamos conhecendo uma história possível, não a oficial, mas a dos vencidos (BENJAMIN, 1986). Rompendo com o totalitarismo, o narrador utiliza um ponto de vista múltiplo, muitas vezes cedendo o foco narrativo (característica que se veio acentuando na obra do autor), como que substituindo, assim, a perspectiva dogmática por outro viés da realidade. Por ironia, aquele que não fala é quem registra a perspectiva daqueles que não tiveram voz e ficaram sem história nos livros oficiais.

De acordo com nossa proposta metodológica, abriremos a análise do romance com um dos pontos mais significativos, por ele permitir uma aproximação entre aspectos da tradição cultural e do contexto político do país. Trata-se do sétimo capítulo, no qual temos, inserido harmoniosamente no todo da narrativa, um episódio que pode ser visto como autônomo, envolvendo o príncipe Thor, capturado em suas terras como escravo. Enquanto aguarda compradores, junto com outros escravos, ele se envolve em um relacionamento amoroso com Rosário, filha de Baltazar, e acaba condenado à morte.

Momentaneamente indeciso, como Thor, quando foi capturado, sobre qual caminho escolher, o narrador, abandonando sua obrigação de acompanhar Baltazar, segue o cortejo que conduz o (ex) príncipe até a lagoa do Kinaxixi e assiste à sua execução. Quando o corpo acéfalo cai na água, o narrador apanha uma flor branca, emergida do sangue que tingiu a superfície, para depois entregá-la a Rosário, numa das passagens mais poéticas do romance:

Os três regressaram imediatamente à senzala, me dando espaço para aproximar a borda da lagoa. Apanhei o colar de unhas de leão, seria útil um dia por causa das feras que vinham beber à noite na lagoa. E então eu vi. O sangue de Thor, boiando à superfície, se transformava em folhas redondas de nenúfares e delas cresciam bastante com hastes com flores brancas. Flores brancas como as dos jarros e que exalavam um perfume muito forte. Com um pau consegui puxar uma folha de nenúfar e colhi uma flor. Para oferecer a Rosário. Flor que ela guardaria para sempre. (PEPETELA, 1999, p. 247)

Numa primeira leitura, Thor, devido a sua procedência geográfica e dinástica, simboliza na narrativa a tradição étnica e cultural africana, isenta do contato com a civilização europeia – nesse sentido, *primitiva*. Em torno dele, temos inclusive o aspecto mítico: tendo enfrentado o *leão de cazumbi* quando de seu deslocamento como cativo, ele adquire o respeito dos presentes como um ser portador de poderes sobrenaturais, possivelmente herdados de divindades, como, aliás, anuncia a etimologia de seu nome. O mito do leão de cazumbi narra a história de um homem, cujo fantasma (*cazumbi*), em virtude da vergonha de ter sido morto por um animal (o leão), entra no corpo da fera que o matou e em seguida vagueia à procura de novas presas humanas. No romance, durante o trajeto da caravana que trazia o príncipe a Luanda como escravo, um desses animais ataca o acampamento e só foge quanto Thor o enfrenta, provando, assim, a legitimidade de suas raízes, que lhe teriam permitido herdar poderes dos espíritos antepassados.

Entretanto, essa caracterização da personagem registra um tratamento irônico da bravura desse “semideus” africano, desfazendo a idéia de um heroísmo idealizado. Logo que chega ao terreiro dos Van Dum, ele é apresentado pelo narrador como um ser especial, em cujo olhar se pode notar a altivez de quem é dono de sua liberdade.

Thor estava na condição de escravo, mas era um homem livre. A liberdade dele estava na maneira como os enfrentava, uma língua que humedecia os lábios em sorriso, no olhar insubmisso que mudamente desafiava. (PEPETELA, 1999, p. 232)

Contudo, como se observa no desfecho desse episódio, aquela parte que é o elemento “natural” do país no relacionamento amoroso acaba sendo aniquilada pelo colonialista, como havia advertido a Thor a escrava Chicomba, ao vê-lo envolvido com a filha de Van Dum: “quem paga é sempre o mais fraco, e és tu o mais fraco. Aqui não interessa se és filho de chefe, aqui és um escravo. E não interessa se tens colar de unhas de leão, que te defende das feras. Aqui são piores que feras, são brancos” (PEPETELA, 1999, p. 236).

A união desse homem – fruto de uma Angola utopicamente autêntica, oriundo do interior distante e intocado, representante das formas de organização política anteriores à invasão colonial, que falava línguas nativas que já escapavam ao narrador – com Rosário – cidadina, resultado do encontro entre o patriarca da gloriosa família com uma negra, portanto ela mesma expressando já a mistura do negro com o branco, do colonizador com o colonizado, mas *tão angolana quanto seu amante* – simboliza o espírito da angolanidade, da integração em torno de uma identidade nacional. Só que, longe de uma idealização do tipo romântica, Pepetela faz isso mostrando o modo pelo qual se forjou ao longo da história a moderna sociedade angolana, um complexo processo no qual intervieram fatores de ordem econômica, política, cultural, racial, étnica, num contexto de opressão secular.

Nesse sentido, não é à toa que a morte de Thor acontece na narrativa naquele lugar. Como explica Alberto Oliveira Pinto (2003), a simbologia do sangue de Thor e da flor colhida nas águas do Kinaxixi possui uma dimensão bastante forte, em virtude da importância que esse local tem na tradição cultural luandense. Proveniente do Kimbundo, a palavra, uma contração da preposição *kia* (de) com o substantivo *ixi* (terra), guarda o significado da terra como o lugar de onde emergem os espíritos ancestrais. O culto popular do Kinaxixi foi sempre feito em Luanda, mesmo durante o poder colonial, por meio de oferendas aos espíritos da lagoa. Além disso, o local situava-se em uma zona que dividia o Maculusso – um dos bairros habitados por africanos de baixa renda, entretanto próximos da

Cidade Alta, bairro nobre – e o Alto das Cruzes – onde, pouco antes de 1680, foi construída a ermida de Santa Maria Madalena, rodeada por um cemitério destinado a sepultar os defuntos dos colonos e outros que tivessem recursos para fazê-lo.

Assim, tal qual a união de Thor e Rosário, a lagoa do Kinaxixi marca “uma fronteira física entre o mundo dos que viviam na cidade [...] e o mundo dos que, dela sendo expulsos ou a ela não tendo acesso, se fixavam nas suas imediações [...] e enterravam os seus mortos no Maculusso procedendo aos rituais sagrados tradicionais ligados ao culto da terra” (PINTO, 2003, p. 41).

A história do Kinaxixi mostra ser este um lugar de tensão no seio da sociedade luandense. Em 1926, as adjacências da lagoa passam por uma urbanização que concretiza a segregação racial iniciada no século XIX, cumprindo uma tendência portuguesa, após a implantação da República, de expulsar os habitantes das imediações para lugares cada vez mais distantes, urbanização que coincide com a construção da rua Brito Godins, que “constituirá durante cerca de vinte anos a principal ‘fronteira do asfalto’ entre a cidade ‘branca’ e a cidade ‘negra’” (PINTO, 2003, p. 42). Nessa europeização da cidade, em 1945, outra avenida, denominada dos Combatentes (em homenagem a vitórias portuguesas sobre alemães na Primeira Guerra Mundial), desemboca na lagoa do Kinaxixi, substituída por um espaço a que os poderes colonial e municipal procurarão chamar em vão de Praça dos Lusíadas, em cujo centro foi erigida a estátua de uma mulher, representando a Vitória (ou a Pátria portuguesa, segundo outros autores). Os moradores do local, portugueses e funcionários de empresas, viram no pedestal a imagem de Maria da Fonte, heroína das revoltas reacionárias contra o cabralismo – portanto, contra o liberalismo –, nome disseminado com a contribuição dos africanos. Entretanto, estes

identificaram a estátua, uma mulher branca da cor dos espíritos dos antepassados, com a Kianda que vivia no fundo da lagoa e que, não obstante

aprisionada pelo cimento e pelo asfalto, continuava a manifestar-se através de uma 'fonte' que brotava durante as chuvas num prédio fronteiro em construção e perpetuava a memória do povo. Maria da Fonte era, portanto, um nome alusivo sobretudo à 'Sereia' do Kinaxixi. (PINTO, 2003, p. 43)

Com a independência, a estátua foi a única destruída dentre as erguidas na época colonial (as outras foram removidas e guardadas); até meados de 90, encontramos em seu lugar um tanque de guerra soviético, sobre o qual se instalou, nos primeiros acordos de paz, uma enorme pomba branca. Finalmente, em 2001, a praça foi remodelada, sendo instalada no pedestal a estátua da rainha Njinga.¹

Podemos concluir com Pinto (2003, p. 44) que “o Kinaxixi sempre espelhou as divergências de perspectivas entre colonizadores e colonizados, tendo a sua lagoa sido sempre sentida muito intimamente por estes últimos como um símbolo da resistência da comunidade, identificada com antepassados comuns, a qualquer dominador”. Essa tensão social é incorporada pela tradição literária, como se verifica na recorrência ao espaço do Kinaxixi na ficção dos mais velhos.

Portanto, a morte de Thor, considerado um representante de valores culturais do híbrido povo angolano, provocada violentamente pelos algozes representantes da elite exploradora, acontecida nesse lugar sagrado ligado ao culto aos mortos e à terra, faz ressaltar no episódio sua força simbólica de transmissão da tradição por meio do épico oral africano, da mesma forma que sublinha a maneira como a angolanidade foi forjada ao longo da história, ligando a realidade opressora do passado colonial à realidade moderna de uma sociedade ainda em crise, em busca de sua identidade.

Entendemos que o encontro desse casal simboliza, na narrativa, a aproximação da sociedade moderna angolana com seus valores tradicionais, com a utopia da África original. Porém, enquanto para Pinto (2003, p. 59) isso se manifesta de forma imediata

na narrativa (“Rosário, ao admirar Thor, representa, portanto, o angolano urbano – descendente de escravos e forros – admirando o herói nacional, oriundo do povo livre, e confundindo-se com ele”), para nós essa confluência de mundos se manifesta na narrativa pela ironia que perpassa a obra. Não acreditamos que se possa considerar a personagem propriamente um herói, tendo em vista a conotação pejorativa que a passividade desse conceito possui. O episódio envolvendo Thor é mais uma ironia com a idéia de heroísmo, a indicar que os rumos da história se fazem pela ação humana no bojo das relações sociais existentes na sociedade, pois, conquanto ele seja um príncipe, é também um escravo; apesar de ser um africano, não pode deixar de ser associado à cultura européia, como indica a procedência de seu nome, o deus viking do trovão e da guerra; embora a força telúrica sugerida por seu nome o capacite a enfrentar feras do mundo material e do espiritual, ele tomba diante do explorador. Dessa forma, Pepetela enfatiza a complexidade que envolve o conceito de angolanidade, problematizando a idéia do que seja essencialmente africano em um país com tantas turbulências oriundas dos conflitos com a exploração, a escravatura e o colonialismo.

Diante do exposto, podemos concluir que a análise do discurso social engendrado esteticamente em torno de Thor permite, como era previsto pela nossa perspectiva sociocrítica, alcançar tensões econômicas, políticas, sociais e culturais fundamentais na consideração da construção do conceito de angolanidade, desfazendo o mito utópico da África original.

¹ Pepetela, que nasceu em Benguela em 1941, passou a residir em Luanda em 1975, esteve sempre atento à simbologia do lugar, como se verifica na importância dada ao Kinaxixi em *Luandando* ou em *O desejo de Kianda*, além da que ora destacamos.

2.1.2 Nacionalismo e literatura

Não se pode separar o papel da literatura na construção da angolanidade das questões políticas que lhe deram origem, especialmente aquelas ligadas à afirmação dos valores negros. Mostraremos, neste tópico, de que maneira o livro de Pepetela se insere nessa tradição.

O conceito de *africanidade*, convergente do ideal continentalista, é fundamental para a idéia de autonomia tanto política quanto cultural, por radicar uma posição marcada por questões de ordem libertária, de contestação ao etnocentrismo, de afirmação da identidade do povo africano, constituindo uma luta que historicamente tem sido incorporada pela literatura no continente.

A Negritude, por sua vez, como um discurso do homem negro universal, introduz no discurso literário uma consciência racial que supera diferenças de classe e étnicas para expor a condição do sujeito explorado e alienado no decurso da história. Segundo Laranjeira (2001, p. 53),

O discurso da Negritude constitui, portanto, a emergência estética da ampla doutrina da africanidade e da ideologia pan-africanista, contributo inestimável para o fazer literário segundo uma concepção autonomista que, embora aceitando naturalmente os contributos culturais variados (políticos, ideológicos, científicos, étnicos, populares, eruditos, etc.), incluindo os europeus, se atém a princípios autonomistas, africanos, anti-colonialistas, recusando a submissão aos padrões impostos pelas potências dominantes.

A construção da identidade nacional angolana, conquanto guarde especificidades, passa pela experiência que a África teve nos últimos cinco séculos. Com a chegada dos primeiros portugueses, ainda no século XV, iniciou-se um processo de

administração de conflitos popularmente conhecido como “dividir para reinar”, desencadeado pelos exploradores. Em um continente que já tinha problemas de disputa interna pela dominação entre etnias, a ganância depredadora dos impérios europeus, sobretudo português, inglês e francês, acirrou hostilidades entre comunidades de uma mesma região. Esses problemas, somados à demarcação aleatória dos limites geográficos na Conferência de Berlim (1884-1885), dificultaram o surgimento de um sentimento de unidade nacional, acentuado pelo tipo de exploração imposto às colônias: além da escravatura, extração voltada à exportação de produtos agrícolas e minerais.

Em face disso, os conceitos de africanidade e negritude desempenharam um papel fundamental na legitimação, primeiro, de um sentimento de unidade nacional, e depois, de autonomia, que passava simultaneamente pela luta armada e também pela conscientização da figura do homem, não negro, mulato ou branco, dividido ainda assim por critérios racialistas, mas já um cidadão, portador de deveres, mas também de direitos, um novo homem na nova sociedade, já livre das formas de opressão, desigualdades e autoritarismo exercidos pelo poder e discurso coloniais (MEMMI, 1977).

Vejamos de que maneira a literatura contribui para isso.

Os movimentos de contestação ao regime colonial mais contundentes afloram em meados do século XX, coincidindo com o final da Segunda Guerra Mundial. Conduzido por intelectuais, em sua maioria escritores, o encampamento dessa prática política e de seu discurso na literatura foi natural, mais forte na poesia.

O Movimento dos Novos Intelectuais de Angola (1948), que produziu uma antologia em 1950 e a revista *Mensagem* (1951), externaliza explicitamente uma importante etapa da consciência nacional política praticada pela via literária, motivo que leva Alfredo Margarido (1980, p. 80) a ver aí o nascimento da *angolanidade*, que Laranjeira (2001, p. 50) recua a 1849 – data do primeiro livro impresso de todas as literaturas africanas de língua

portuguesa, *Espontaneidades da minha alma*, poemas de Maia Ferreira –, mostrando que o discurso da fundação da identidade nacional percorre toda a literatura daquele país até a atualidade, Pepetela incluído.

Para sintetizarmos tanto essa tematização quanto o romance do autor angolano na série literária daquele país, seguiremos o esquema de periodização de movimentos sugeridos por Pires Laranjeira (2001, p. 37-46). Superando o esquema tradicional de Época Colonial (produção até 1975) e Época Pós-colonial (desde a independência até a contemporaneidade), o estudioso apresenta seis fases nas literaturas africanas de língua portuguesa, incluindo, portanto, São Tomé e Príncipe, Cabo Verde, Guiné-Bissau e Moçambique, além de Angola, paradigma que guiará nossa exposição.

A primeira fase, que vai até 1881, é denominada por Laranjeira de *Baixo-romantismo*, de deslumbramento pela herança cultural portuguesa, aludindo aos motivos angolanos apenas como pretexto laudatório, excluídos, portanto, problemas de cunho sócio-político.

A segunda, localizada nas décadas de 80 e 90 do século XIX, caracteriza-se pela influência do Realismo português, fase em que aparece a figura do negro, embora portador de um complexo de inferioridade, mas já aspirante a uma ascensão social, daí por que o estudioso português chamá-la de fase do *Negro-realismo*.

A terceira fase, de 1901 a 1941, chamada *Regionalismo Africano*, por explicitar uma atitude de inconformismo perante as guerras engendradas pelo invasor colonialista, fundada por um grupo de intelectuais exatamente em 1901, é caracterizada pela reivindicação da igualdade e fraternidade, e sobretudo de autonomia, razão pela qual Laranjeira a define como *nativismo*, de importante conotação política em face dessa atitude de insurgência; cobrindo o período da ditadura do Estado Novo de Salazar, de 1926 a 1941, encontra-se o *tipicismo folclorista e costumbrista* – como sugere o próprio nome, uma

literatura voltada para a cor local, para o exótico, uma visão deslumbrada da natureza africana, fruto da ideologia colonialista, uma vez que se afasta do nacionalismo libertador –, e o *tipicismo mais localista e regionalista* – este, ao mesmo tempo em que telúrico, apresenta algum vínculo com a afirmação da raça negra, com uma leve defesa de uma personalidade africana, motivo por que Laranjeira entende poder caracterizá-la politicamente como *protonacionalista*.

Chamada de *Casticismo*, a quarta fase, de 1942 a 1960, é marcada pelo forte engajamento político, de resgate histórico, de consciência cívica, de revolta e denúncia da exploração e da necessidade da afirmação nacional como arma para a libertação. Laranjeira nomeia essa literatura, que resgata o negro-realismo, de *Sócio-realismo* – influenciado pelo Neo-realismo português, pelo Modernismo e pelo romance social (de 1930) brasileiros –, por colocar em ênfase a situação econômica, os modos de produção geradores da riqueza colonial e as classes sociais engendradas pelo mundo do trabalho. Essa fase reflete a adoção do marxismo por militantes do Partido Comunista Português (PCP). Em razão de o colonizado, como uma espécie de casta, ser mais generalizante do que a categoria do negro, os escritores africanos de língua portuguesa assumem a Negritude (1949-1959) como tradução cultural do pan-africanismo, numa atitude de retorno à origem ideal, da harmonia com a natureza, de orgulho pela raça e culto das tradições.

O período de 1961 a 1974 marca a quinta fase, chamada de *Resistência*, por coincidir com o período efervescente da luta armada de libertação. Nessa literatura, imbuída de uma forte e explícita orientação político-ideológica, claramente anticolonialista, aparece a temática da guerrilha e constata-se literariamente a antecipação da nacionalidade política (já existente em textos do Casticismo), de que Pepetela aparece como um dos representantes.

Por atingir o ano em que o autor escrevia, a sexta e última fase, de 1975 a 1996, é nomeada de *Contemporaneidade* e vai da catarse do patriotismo, na primeira década

desse período, ensejado pelas independências de todas as colônias, à utilização de outras temáticas que registram a superação do estigma colonial (de 1986 a 1996). A produção literária que marca esta última década fundamenta-se em uma reação anticomunista ou na busca pelo democratismo burguês, dualidade que acaba repercutindo em variadas manifestações estéticas (de tipo neo-simbolista, neoconcretista, neo-surrealista, etc.), consolidadas pelo existencialismo ou pelo misticismo. Há, ainda, uma vinculação ao multiculturalismo mais livremente exercido pelas diversas etnias na formação de cada nova nação e também, nas palavras de Laranjeira (2001, p. 46), uma “*liquidação* (repensar literário) dos antigos mitos, sonhos, realidades e utopias”, da história, enfim, como é o caso do autor que particularmente nos interessa aqui.

Com base nesse esquema, vemos como a luta armada, que precisava aglutinar forças em torno do ideal comum de libertação, questão imediata e prioritária, permeia o universo imaginário dos escritores, cuja literatura vai ser um marco na expressão da unidade nacional. Constituída, como vimos acima, por textos majoritariamente produzidos de 1961 a 1974, “A literatura de que aqui falo, em geral, é da autoria de quem participou na luta armada, no terreno e/ou na direcção, e de quem com ela se identificou ou se solidarizou” (LARANJEIRA, 2001, p. 148-9). Cultivada em prol do movimento de libertação, essas obras apresentam quatro perspectivas, apontadas pelo professor português: a didática (por exemplo, *As aventuras de Ngunga*, de Pepetela, um “romance de aprendizagem” usado no ensino do português nas zonas de guerrilha); a hagiográfica, exaltando os heróis tombados em combate; a socrática, envolvida com problemas morais e humanos em torno da política (como em *Mayombe*, de Pepetela, publicada em 1980); e uma última perspectiva, aquela que toma a guerra anticolonial como motivo, sem que o autor tenha dela participado.

Essa literatura de guerrilha procede, em uma história da literatura, das influências do Neo-realismo e da Negritude, da década de 50 do século XX, movimentos que

expressavam uma convergência da exaltação do povo, da busca da identidade nacional (se bem que ainda de tradição romântica) e da integração universal do mundo negro. Esse forte vínculo entre o desenvolvimento político-histórico e as opções literárias sintetiza a inauguração do nacionalismo, na medida em que o surgimento da luta armada de libertação nacional, ato político e cultural, atravessava regiões, classes e raças, da mesma forma que a literatura engajada nessa empreitada, o que permite Laranjeira (2001, p. 147) concluir: “Daí que o exército, primeiro de guerrilheiros e, depois, nacional, seja utopicamente o lugar do aparelho de Estado mais ideologicamente supra-regional e étnico. A literatura de guerrilha é, pois, a primeira realização cultural politicamente nacional”.

A luta armada de libertação nacional em Angola deve ser concebida como o resultado de uma consciência de necessidade autonômica, aplicado na prática, e também como um marco na produção intelectual e literária do país, de que a obra de Pepetela, desde *Mayombe* (publicado em 1980, mas escrito em 1971, portanto durante a guerrilha, de que seu autor participou), é um grande exemplo. O romancista, ao mesmo tempo em que concretiza o ideal político do nacionalismo, também supre a lacuna histórica, fruto da ausência de um trabalho sistemático nessa área, utilizando a ficção para resgatar o passado sepultado pelo ponto de vista colonialista, e colocar em questão o papel do homem negro e branco nos rumos do país: é o que se passa no romance *Yaka* (1984), em que o jovem Joel, engajando-se no Movimento pela Libertação de Angola (MPLA), a contrário de sua família portuguesa, pró-União Nacional para a Independência Total de Angola (UNITA), mostra ao seu bisavô (e ao leitor) qual era a contribuição necessária à consolidação da angolanidade.

Situando sua ação no século XVII e escrito em 1997, *A gloriosa família*, distante, portanto, da fase heróica da literatura de resistência angolana, atua no sentido da revisão histórica do país, e mostra que a angolanidade foi forjada desde tempos remotos, (con)fundindo-se com a luta contra os invasores. O romance faz isso, por um lado, pela

abordagem temática, como vimos na exposição sobre a mitológica personagem Thor, e também, como veremos a seguir, esteticamente, pelo tratamento dado ao foco narrativo e pelo diálogo estabelecido com os intertextos históricos, cuja análise reforçará a centralidade do resgate da angolanidade na obra, projetando o lugar desta na série literária do país.

2.1.3 Ficcionalização da intertextualidade histórica: para uma estética da verdade

Neste tópico abordaremos a especificidade do diálogo existente entre ficção e história em *A gloriosa família*, buscando mostrar em que medida esse encontro se reveste de uma conotação política, em prol da construção da angolanidade, categoria central eleita por nós na análise da obra de Pepetela. Para isto, examinaremos a maneira como o discurso da História entra no romance; a relação do narrador com essa ficcionalização; e, por fim, a forma como a angolanidade é abordada explicitamente na obra, temática e esteticamente, enfocando aqui sobretudo questões históricas fundamentais para a afirmação da identidade no país, como o conflito entre racismo e posição de classe social, subjacente no discurso do nacionalismo.

A gloriosa família está estruturada por uma rede de referências históricas, colocadas como epígrafes no prólogo e na maioria dos doze capítulos (exceto no primeiro e no décimo), nos quais geralmente temos uma ficcionalização dos respectivos fatos apresentados. Esses textos provêm de obras e documentos históricos e versam sobre três temáticas: as batalhas travadas entre holandeses e portugueses naqueles anos de 1642 a 1648 (*História Geral das Guerras Angolanas (1680)*; *Monumenta Missionária Africana, L'ancien Kongo et l'Angola*, *A dupla restauração de Angola*); os negócios da Companhia das Índias Orientais (*The Dutch in Brazil*, “Carta do Governador Fernão de Souza ao Rei”, de

29/07/1632, “Carta de Cornelis Ouman ao Conselho do Brasil”, de 12/01/1642, “Carta de Francisco de Sottomayor ao Rei de Portugal”, de 04/12/1645, “Carta do Padre Antônio Vieira ao Marquês de Nisa”, de 12/08/1648, “Carta do Padre Bonaventura da Taggia ao Monsenhor Ingoli”, de 05/09/1646); e, por fim, a evangelização – sempre aludindo simultaneamente aos negócios ou à guerra (“Carta do Governador Fernão de Sousa ao Rei”, de 29/07/1632 e “Carta do Padre Antônio do Couto”, de 05/09/1648).

Pelo conteúdo dos textos históricos, assim como pelas suas autorias e destinações, pode-se já ter uma noção do universo histórico com o qual *A gloriosa família* dialoga: são as querelas luso-holandesas pelo domínio de Angola. Os conflitos armados entre as duas potências, auxiliadas ora por certos reinos negros, ora por outros, visavam franquear os negócios ligados sobretudo ao comércio escravocrata, liderados, pelo lado holandês, por seu braço comercial, a Companhia das Índias Ocidentais.

Em função não só dos remetentes desses documentos históricos, como também dos destinatários (em alguns casos, é o próprio Rei de Portugal, a quem Cadornega dedica a *História Geral das Guerras Angolanas*), pode-se, da mesma forma, inferir o ponto de vista desse conteúdo: trata-se da História oficial, contada na “versão” holandesa ou portuguesa, conforme o caso.

Contar a história nesse romance, portanto, se traduz numa atitude ideológica de esquerda, na medida em que – note-se a inversão – é justamente a qualidade *oficial* da História que dá legitimidade a essa história ficcional, narrando pela perspectiva dos vencidos não contemplada naquela, como declarado pelo próprio narrador.

É nesse sentido que caminha nosso esforço por delinear a matiz ideológica do discurso social existente em *A gloriosa família*. Vejamos mais de perto de que modo o ponto de vista do narrador é manifestado na narrativa, em prol dessa posição política, que sublinha o seu senso crítico.

Os holandeses vieram e pegaram fogo aos barcos. Morreram os feridos, se queimaram os papéis. Assim se perderam todos os documentos da conquista e fundação da cidade e todos os mambos e makas que aconteceram nesses anos todos até a chegada dos mafulos. Depois somos nós que não temos sentido da História, só porque não sabemos escrever. Eu, pelo menos, sinto grande responsabilidade em ver e ouvir tudo para um dia poder contar, correndo gerações, da mesma maneira que aprendi com outros o que antes sucedeu. (PEPETELA, 1999, p. 121)

O exame dos documentos históricos revela que as epígrafes são fiéis aos respectivos intertextos. Não há ironia nelas, paródia ou outro tipo de modificação com o fim único de dessacralizá-las, como acontece no romance histórico contemporâneo pós-moderno, o qual pressupõe que tudo é relativo, e que, portanto, não há uma verdade autorizada para ser contada. Em Pepetela há ironia, sim, mas é um tipo de ironia explicitada pela visão de baixo expressa pelo narrador e pelos seus comentários sarcásticos acerca do fazer histórico e dos comportamentos dos senhores em relação aos escravos, como nesse excerto:

Não sou muito versado na história dos homens, sei apenas o que o meu dono sabe e contou, o que outros lhe contaram e ouvi, coisa pouca. Mas o suficiente para entender que muito se perdeu, ao longo dos séculos, na ligação às verdadeiras causas de fenómenos aparentemente inexplicáveis. (PEPETELA, 1999, p. 115)

Apesar do que às vezes diz o narrador, aludindo a uma possível falta de conhecimento sua, como nessa citação, ele demonstra domínio da arte de narrar – anunciando um artil de sua parte –, e o faz de forma bastante organizada, realista, no sentido balzaquiano. Os capítulos são numerados, datados, dispostos cronologicamente em uma ordem linear progressiva, e o enredo retrata a sociedade da época, exprimindo fatos significativos na produção das tensões sociais. Ao utilizar a intertextualidade histórica de forma estrutural, ao manipular as informações de maneira tão segura, entretanto subvertendo os relatos oficiais para interpor um viés dos excluídos, manifesta o desejo de dizer a verdade, por meio dessa

revisitação da História, cuja boa articulação no universo ficcional dá legitimidade à sua narrativa.

Ninguém mais percebeu, só eu, mas ninguém tem o meu faro para detectar insignificâncias escondidas na cabeça das pessoas. Às vezes essas coisas escondidas não são tão insignificantes assim, acabam por explicar acontecimentos futuros. Muitas vezes tão no futuro que as ligações não se fazem, ficam escondidas em repouso, até que alguém cosa as pontas. Sucede provavelmente com certa frequência não surgir alguém com esse talento de coser pontas e o conhecimento se perde. (PEPETELA, 1999, p. 115)

Considerando uma possibilidade de leitura como uma referência aos Van Dum, na realidade empírica estes já eram, no século XVII, e continuam sendo, no tempo de publicação da obra, uma elite dominante; entretanto, a subversão de seu *status* se dá na narrativa por meio da paródia, na medida em que a “gloriosa família” é submetida a toda sorte de rebaixamento, desde miscigenação e relacionamentos proibidos com escravos até negociatas espúrias e adultérios.

Outro aspecto do foco narrativo que dá fidedignidade ao relato do escravo é a sua pretensa isenção: “Mas a minha condição de escravo não me dá direito de manifestar sentimentos, juízos” (p. 18). Pretensa porque, aqui também, isso só acontece às vezes, confirmando a sua astúcia – por exemplo, quando da fuga do governador português Pedro César de Menezes, sem que ninguém avisasse aos holandeses: “Mas como ninguém pergunta nada aos escravos, eles também não se sentiram na obrigação de avisar, *o que me parece justo*” (PEPETELA, 1999, p. 144, grifo nosso). Outro ponto em que o narrador se revela ardiloso diz respeito ao fato de, apesar de apresentar-se como frio, não sentimentalista, ele manifestar uma identificação total com os explorados – negros ou não, embora, claro, a condição de escravo tenha uma posição marcante nessa ligação –, conforme se pode notar nas diversas menções ao desdém com que os escravos são tratados, quase sempre de forma irônica: “Como se eu existisse. Mas existiria mesmo?” (PEPETELA, 1999, p. 125).

Se de um lado o narrador abdica de sua dignidade, “aceitando” o desprezo que lhe é dispensado, aparentemente de forma passiva, o que é bastante marcante em *A gloriosa família*, de outro lado ele tem consciência de seu papel ativo no contar a história – note-se a vontade de dizer a verdade, de *construir* uma história:

Olhar o Kuanza sempre me deu um nó de saudade na garganta e o dia de hoje tem sido particularmente sentido, com o regresso ao berço, o que embacia os olhos e endurece os ouvidos, por isso decidi ali, tenho de ser imparcial e objectivo, o meu passado não interessa, apenas tenho de relatar os factos tal como os viveu o meu dono e a sua gloriosa descendência, para isso fui criado. (PEPETELA, 1999, p. 259)

A citação exemplifica a perspicácia do narrador e referenda a sua consciência histórica; esse “para isso fui criado” é dúbio, pois à primeira vista poderia aludir à sua criação “desde menino” (pela rainha Njinga ou por Baltazar), entretanto, pensando bem, como isso não acontece na narrativa (um escravo ser criado para contar a história), essa afirmação paródica só faz sentido se se pensar na criação do narrador pelo romancista, abrindo, também dessa forma (além dos intertextos históricos), uma ponte entre ficção e realidade social. Denota-se que o discurso social em *A gloriosa família* está permeado pela ligação intrínseca entre ficção e história, que estrutura o romance.

No entanto, a história que o narrador conta é a da formação do povo angolano, calcada na diversidade, simbolizada na narrativa pela família Van Dum, originada por uma mistura de povos e nações. Já que o foco narrativo enfatiza os diversos tratamentos dispensados aos negros nativos africanos e o processo de mistura destes entre si e com os europeus, importa perceber como isso acontece com Baltazar e seus descendentes, a fim de tentarmos entender como o complexo sentimento de angolanidade se desenvolve em meio a condicionamentos de variada ordem (relações de dominação surgidas por razões econômicas, mas também por contatos de parentesco, por preconceito racial, por distinções de classe social): Diogo, filho de Baltazar com uma escrava, depois vendida ao Brasil, vivia no afastado

Bengo e tropeçava na gramática da língua portuguesa; Rosário tem um relacionamento amoroso e sexual com Thor, o Príncipe tornado escravo; Ambrósio parece ser o sucessor de MarcGraf na construção do canal de água da cidade; Catarina, filha de Baltazar com uma escrava, entrega-se a Redinckove, o director da Companhia das Índias Ocidentais; Gertrudes, casada com Manuel Pereira, moradores em Massangano; Dona Inocência, portuguesa de nascimento, faz vistas grossas aos casos de gravidez causados por seus filhos e marido, mas recrimina o mesmo nas mulheres; Hermenegildo aproveitou-se da escrava Dolores, cujo filho é entregue pelo narrador à mãe fugitiva; Rodrigo casa-se com a filha de Dom Agostinho Corte Real, um soba (este filho de Baltazar, inicialmente pacifista, acaba matando um escravo em batalha, sem peso na consciência pelo fato de a vítima não ser um cristão); Nicolau, braço direito e primogênito de Baltazar com uma escrava, tem relacionamento permitido com a escrava Chicomba; Benvindo, “outro dos filhos, mas este da casa grande” (PEPETELA, 1999, p. 21); Matilde se casa com um militar e mantém relacionamentos adúlteros, os quais caem no conhecimento do povo e mancham, assim, a dignidade da “gloriosa” família. O próprio Baltazar é um flamengo “do sul”, nem holandês nem espanhol.

Como se vê, a família Van Dum, tal como a formação plural do povo angolano, é constituída também pelo cruzamento do europeu com pessoas procedentes de várias etnias africanas, e tem um desenvolvimento ao longo das gerações, fruto de mais misturas com os nativos da terra, alguns já resultado de miscigenação. Como diz o narrador em relação aos filhos de Baltazar: “uns do quintal, outros da casa grande, uma trapalhada” (PEPETELA, 1999, p. 23).

Essa formação híbrida da família Van Dum também se revela na narrativa pela existência do plurilingüismo: na senzala se falava kimbundo, português e flamengo; Baltazar era versado em idiomas, incluindo o francês e o alemão; Thor dominava várias

línguas; e o narrador também, tanto que conseguia compreender tudo o que ouvia, em diversos idiomas e dialetos.

A ação remete a uma diversidade étnica e cultural situada num tempo longínquo, mítico, em que existia ainda uma África “original”, intocada pelos europeus (Thor, por exemplo, nunca tinha tido contato com homens brancos até a sua captura). Essa constituição híbrida sublinha a relevância da formação da sociedade angolana na narrativa e situa a ação do homem nessa rede de relações. Julgamos importante refletir sobre isso em razão da posição do cidadão em face do Estado a que ele pertence, daí a ligação da inserção social do indivíduo na construção histórica do conceito de angolanidade: “Começava a notar que os Van Dum eram muito cientes da sua posição, mesmo os que tinham nascido no quintal”.

No romance, ambientado no século XVII, o escritor procura tratar da constituição da cidadania, processo historicamente bem posterior, com destaque para alguns aspectos. Primeiro, o critério racial que, de partida, relega a pessoa a uma situação de inferioridade social, dependendo de ele ser negro ou branco. Segundo, a religião: mesmo sendo negro, se o indivíduo for cristão, terá um *status* melhor do que os que não o são. Terceiro, a condição de escravo, que elimina qualquer hipótese de dignidade. Quarto, a condição de classe social, que é afetada mas também influencia no respeito aos critérios anteriores. E quinto, perpassando todas as condições citadas, vem a diferenciação de gênero: em *A gloriosa família* vemos como a mulher é inferiorizada em relação ao homem. Esse conjunto de fatores faz uma boa representação do universo sociológico da sociedade angolana, não só no tempo da diegese, como também no momento histórico de produção da obra.

No âmbito da sociedade angolana retratada no texto, apesar de a maioria das pessoas ter origem híbrida, há a presença de forte preconceito e racismo, assinalando que o

problema estrutural apontado na obra é o da exploração colonial, que relegou o povo negro à escravidão. Como diz o narrador, “Em Luanda, a importância de uma pessoa se media pelo número de escravos que apresentava” (PEPETELA, 1999, p. 335). Isso porque, apesar de todo o contato, de todo o cruzamento, os “filhos de Angola” não têm um *status* diferente, já que o único interesse dos europeus é com o comércio.

Aparece, então, ao longo de toda a narrativa, como um pano de fundo para os acontecimentos históricos – à semelhança do modelo colocado em prática nos romances de Walter Scott –, o cotidiano de sofrimento dos escravos e o desprezo com que são tratados, demarcando bem a sua posição na sociedade, o que é apresentado quase sempre ironicamente pelo narrador: “Os escravos que trabalhavam na casa não contavam, eram pouco mais que objectos animados” (PEPETELA, 1999, p. 44). Dado inexistente nos intertextos históricos que sustentam *A gloriosa família*, nesta há a palavra e, por conseguinte, a dor dos vencidos, cujo porta-voz é o narrador.

Além dos elementos já apontados, a origem do narrador também atesta a sua característica de representante do híbrido povo angolano, o que lhe confere uma autoridade inquestionável na narrativa: ele era um antigo súdito da Rainha Jinga, do “reino que Ngola Kiluanje unificou, a pátria dos Ngola, a minha” (PEPETELA, 1999, p. 19). Sendo filho de um sacerdote com uma escrava, identifica-se ele mesmo como mulato, portanto participante daquela miscigenação apontada na formação da família Van Dum e também em parte da sociedade angolana.

Embora mudo de nascença, ele se reconhece um curioso ávido que, munido de olhos e ouvidos treinados, manifesta no final do romance a intenção de contar toda a história de Baltazar, um dia, como vingança pelo tratamento desrespeitoso que recebe de seu dono: “Uma desforra para tanto desprezo seria contar toda a sua estória, um dia. Soube então que o faria, apesar de mudo e analfabeto [...]. Fosse o que fosse, tive a certeza de o meu relato

chegar a alguém, colocado em impresso ponto do tempo e do espaço, o qual seria capaz de gravar tudo tal como testemunhei” (PEPETELA, 1999, p. 393-394).

A astúcia se revela por ele, no fundo, fingir que é um abnegado, quando na realidade tem uma profunda consciência crítica sobre a realidade, explicitada por meio de comentários nem sempre sutis. Assim, apesar dos maus tratos sofridos, ele aprendeu a dissimular com os brancos e possui a superioridade de registrar a história: “estou a saltar de um tempo para o outro, pois é a única liberdade que tenho, saltar no tempo com a imaginação e assim tenho ido nesta caminhada para casa” (PEPETELA, 1999, p. 16).

Concluindo: a intertextualidade histórica colocada em ação em *A gloriosa família* atua no sentido de informar, dado o vácuo historiográfico no país, mas também, esteticamente, de dar legitimidade a esse romance histórico, daí por que vemos nessa obra uma “voz-que-quer-falar-a-verdade”, personificada no narrador, representante dos povos angolanos, dada a sua condição de escravo, atrelada à consciência histórica demonstrada em seu discurso.

Desde o conteúdo das epígrafes até o enredo da narrativa e o ponto de vista do narrador, fica explícito que o problema estrutural das condições de vida dos angolanos foi o colonialismo e é o capitalismo, sendo que o país sempre foi visto com os olhos da espoliação econômica, auxiliada – como ilustram os intertextos históricos – pelos poderes do Estado e da Igreja, nunca colocando o povo como prioridade. É isso que, para nós, junta passado e presente em *A gloriosa família*.

O discurso social presente no romance registra a tensão existente na formação de uma identidade angolana, em função da constituição plural (racial, étnica, classista) e, sobretudo, das relações de dominação existentes entre as diversas camadas da população. Esse sentimento de identidade é naturalmente conflituoso, dada a dificuldade de reconhecimento de uma relação interindividual de equidade, de um sentimento de pertença na

sociedade, de um Estado que garanta os direitos do cidadão, de respeito pelos valores comuns positivos na tradição cultural.

Situando a temática de *A gloriosa família* numa bifurcação de tensão no processo histórico angolano, Pepetela sublinha a dimensão que os fundamentos da nação têm em sua narrativa, e aponta para questões da contemporaneidade, na medida em que desde sempre houve elites envolvidas na disputa pelo poder político-econômico, em detrimento da maioria da população sem acesso ao usufruto e ao controle da produção de bens culturais e materiais, desde o século XVI, com o colonialismo, no final do século XX, com a guerra civil e na atualidade, com a ordem econômica global, igualmente imperial e exploratória, que, de um lado submete à sua lógica neoliberal mesmo os grupos políticos de expressão democrática, de outro é incentivada por setores dominantes no cenário econômico.

Em razão do exposto, reconhecemos na obra de Pepetela um discurso social com perspectiva de esquerda, na medida em que, revolvendo a história e as tradições culturais do país, há uma voz que quer dizer a verdade, dirigindo-se ao presente, o qual não pode ser compreendido sem o exame das questões históricas passadas, existentes de uma forma ou de outra nos problemas da atualidade. As implicações dessa questão na história contemporânea de Angola, passíveis de serem lidas como um engajamento em *A gloriosa família*, serão abordadas no capítulo três.

2.2 (Des)Construção da Portugalidade em *As naus*

Neste tópico mostraremos de que maneira o romance de Lobo Antunes dialoga com a História de Portugal, não por meio de uma reconstituição de fatos – de modo realista, como em *A gloriosa família* –, mas mediante a incorporação na temática e na forma da obra de um discurso social presente no seio da sociedade portuguesa, cuja tensão consiste na natureza problemática da identidade nacional, devido ao desenvolvimento histórico do país, que experimenta um discurso imperial, ao lado de uma realidade de dificuldades econômicas, com conseqüências em outras áreas. *As naus* é um retrato da desilusão de um povo que já não pode mais acreditar em mitos redentores, mas precisa, como em toda parte, identificar-se com uma imagem coletiva, propiciadora do sentimento de pertença do indivíduo no presente, o qual, entretanto, não pode prescindir do passado, construído pelo discurso histórico – aquele que deu sustentação ao mito da pátria imperial.

Atentando para a dimensão política da obra, iniciaremos abordando a forma como o indivíduo se relaciona com esse tema nacional da perda do império, vendo-se em um país com história secular, porém ainda à busca de uma idéia de nação, haja vista o passado de seu país estar sustentado pelo discurso glorioso e pelo mito sebastianista, que as circunstâncias cada vez mais desmentem; a perda dessa ilusão terá um papel importante na afirmação do nacionalismo.

Depois de ver o modo como essas questões são trabalhadas no romance em pauta, passaremos a apresentar o diálogo com a história presente no discurso ficcional, procurando evidenciar de que maneira essa relação permeia a composição de *As naus*, especificamente com relação à confluência de tempos na narração, exprimindo um conflito

interior pela criatividade discursiva, a qual vemos como um instrumento político pós-moderno de questionamento da História oficial.

2.2.1 Indivíduo e a perda do império: refazer a idéia de nação

A História de Portugal é pautada pelas grandes navegações e seus descobrimentos, pelo império ultramarino, pela disseminação da língua portuguesa por vários continentes, pelos feitos heróicos tantas vezes cantados pelos poetas. Esses dados permeiam o imaginário do cidadão português, graças sobretudo a um discurso oficial canônico, literário e histórico, que alcança *status* mítico, como bem soube manipular a editoração produzida durante o Estado Novo. A história recente de Portugal, por outro lado, é marcada pelo fim da ditadura salazarista de quase 50 anos – com a Revolução dos Cravos, em 25 de abril de 1974 –, pela sobrecarga da guerra colonial (1961 a 1974), pela perda das colônias, pela deparação com uma situação de atraso econômico, tecnológico e industrial.

Existe aí, portanto, uma tensão de identidade, ainda hoje presente na sociedade portuguesa. E quando esse drama ainda não havia sido bem assimilado pela memória coletiva, o indivíduo se vê diante de outro problema, que é o da passagem do centro de um império – mesmo que somente no âmbito do discurso –, irradiador da altiva cultura e civilização “lusíadas”, à periferia do seu próprio continente, distante de uma Europa que, embora também tenha passado por ditaduras, modernizou-se e agora paira ao lado como a irmã rica, ofuscando o orgulho coletivo nacional, o qual, por isso, experimenta o sentimento de “perda do bonde da história”. Como lembra uma ensaísta portuguesa,

a conjugação do clima finissecular com o circunstancialismo do nosso percurso nacional concorre, ao nível do imaginário nacional, em geral, e do imaginário cultural e literário, em particular, para um questionamento da pátria, do seu destino presente, em função de um passado entre mitificado e real, prova-o a multiplicação, dos anos [19]80 para cá, de oficiosos rituais rememorativos das glórias de antanho, de ensaios sobre a identidade nacional, de novas histórias de Portugal, de textos ficcionais que constituem narrativas de destino pátrio. (LIMA, 1997, p. 130)

É nesse contexto de ressaca do império que se insere boa parte do conjunto da obra de Lobo Antunes, médico psiquiatra que serviu o exército na guerra colonial. Em *As naus*, em particular, temos a confluência desses dois tempos, – o imaginário, do Portugal grandioso representado por personalidades históricas de diversas épocas, e o real, do país que se depara com a difícil realidade, representado por personagens históricas, à procura de um lugar onde sepultar o mito sebastianista.

O romance permite o reviver da História grandiloqüente de Portugal do Renascimento por um prisma privilegiado e atual do povo, em que ela aparece em *flashes*, em alusões, citações, referências, etc., remetendo ao fato de que a memória nunca é estritamente individual, mas sim coletiva, preenchida, mesmo na mentalidade simples, por fragmentos de mitos, de textualidade histórica, de efabulações, distorções, manias, etc.

E lembrou-se de quando o chamaram ao Paço, lhe entregaram uma frota e o mandaram à Índia, ofereceram-lhe, para o ajudar, um maço de mapas de continentes inventados, pilhas de relatórios mentirosos de viajantes pedestres e um capuchinho de cilício e terço em punho, investido da tarefa específica de benzer os moribundos. Lembrou-se do Restelo de manhã, à hora da partida dos veleiros, da corte instalada num palanque com um toldo de franjas para o ver largar, das aias que beliscava às cegas nos jardins do palácio, confundindo o seu odor de pedra-pomes com a essência de passiflora da rainha. Lembrou-se dos bispos paramentados de oiro, do nuncio apostólico e dos seus óculos escuros de mafioso taciturno, das decotadas embaixatrizes de países longínquos, do mercado a assistir, suspenso, ao levantar das âncoras. Lembrou-se dos corvos que recitavam o Hino da Carta nas tabernas, lembrou-se do povo, aí, do povo a acenar bandeirinhas verdes encarnadas, da velha que me atirou uma benção angulosa de profeta ao bolinarem já para as correntes da barra [...]. (ANTUNES, 2000, p. 113)

Na ressaca da guerra colonial – que toda a obra de Lobo Antunes patenteia, incluindo esse livro –, perdendo-se o império por entre as malhas da memória, afetando, por isso, o imaginário do cidadão português, procede-se, no romance, mais do que à reconstrução, à problematização de uma identidade. É nesse sentido que verdadeiros ícones da memória nacional, como D. Sebastião, Vasco da Gama, Luís de Camões, Pedro Álvares Cabral, Diogo Cão, entre outros, são submetidos na narrativa a uma dessacralização, a exemplo do que acontece com Padre Vieira, nessa passagem:

Às cinco e meia, quando a primeira claridade lutava com os candeeiros da rua e os vice-reis, derrubando copos, discutiam a estratégia de Trafalgar, o padre António Vieira, sempre de cachecol, expulso de todos os cabarés de Lixboa, procedia a uma entrada imponente discursando os seus sermões de ébrio, até tombar num sofá, entre duas negras, a guinchar as sentenças do profeta Elias numa veemência missionária. (ANTUNES, 2000, p.124)

O livro indica que, abalado o sistema “fixo” das verdades transmitidas pelo salazarismo, o “homem comum” é, em simultâneo, o herdeiro da história e o seu coveiro, ao dar-se conta de que esteve enganado, e tenta refazer-se, reescrevendo mentalmente a história ou, pelo menos, tomando consciência dela, como acontece, talvez, com o leitor de *As naus*. O monólogo interior, fluindo na cabeça das personagens e talvez também dos leitores, pode modificar ambos, o que vai remeter a uma questão política e histórica, que é a transformação da consciência sobre a identidade nacional.

Essa consciência não se restringe apenas àqueles que retornaram à pátria após o fim da guerra colonial, mas atinge o conjunto do povo português, na medida em que, mostra-o o romance, o imaginário coletivo é refém de todo o desenvolvimento histórico do país, cujo balanço é realizado em *As naus*: há cinco séculos a pátria viu os grandes descobridores partirem e, após os últimos suspiros do império, vê o que sobrou deles voltar, para então se dar conta de que a grandiosidade tão cantada simplesmente não existe mais,

dando lugar à desilusão perante a clara impossibilidade da evocação do mito sebastianista, colocando as personagens (e também o leitor) de frente com a realidade.

Amparados uns aos outros para partilharem em conjunto do aparecimento do rei a cavalo, com cicatrizes de cutiladas nos ombros e no ventre, sentaram-se nos barcos de cascos ao léu, no convés de varanda das traineiras, nos flutuadores de cortiça e nos caixotes esquecidos, de que se desprendiam odores de suicida dado às dunas pela chibata das correntes. Esperamos, ao tiritar no ventinho da manhã, o céu de vidro das primeiras horas de luz, o nevoeiro cor de sarja do equinócio, os frisos de espuma que haveriam de trazer-nos, de mistura com os restos de feira acabada das vagas e os guinchos de borrego da água no sifão das rochas, um adolescente loiro, de coroa na cabeça e beiços amuados, vindos de Alcácer Quibir com pulseiras de cobre trabalhado dos ciganos de Carcavelos e colares baratos de Tanger ao pescoço [...]. (ANTUNES, 2000, p. 247)

O sebastianismo foi um movimento místico-secular que ocorreu em Portugal na segunda metade do século XVI como consequência da morte do rei D. Sebastião na batalha de Alcácer Quibir em circunstâncias que os portugueses tornaram misteriosas, fabricando o mito contra a “desonra” de estrondosa derrota, em 1578, fato que marca o início da perda da independência nacional para a Espanha, resultado também de transações sucessórias. Esse problema político engendra – desde o reconhecimento de Portugal como país, no século XII – um problema de identidade, criando a necessidade de se criar figuras heróicas que afirmassem a superioridade dos valores nacionais, por uma população com más condições de vida e uma nação com dificuldades econômicas.

Sem herdeiros, o poder português passou para o domínio do rei espanhol Felipe II. Com o desaparecimento do corpo de D. Sebastião, fato mal assimilado pelo povo lusitano, surgiu a lenda de que o rei ainda estaria vivo, apenas aguardando o melhor momento para voltar ao trono e afastar o domínio estrangeiro. No âmbito popular, seu mais conhecido divulgador foi o poeta Bandarra, que escreveu numeráveis versos clamando pelo retorno do Desejado; na esfera intelectual, o mais eminente foi o Padre Vieira. Em 1640, enfim, Portugal voltou a ser independente por meio do golpe restauracionista liderado pelos Braganças, na

cidade do Porto, e o movimento começou a arrefecer. O sebastianismo, portanto, é basicamente um messianismo adaptado às condições lusas, que expressa uma inconformidade com a situação política vigente, associada a uma expectativa de salvação de cunho miraculoso, mediante a ressurreição de um morto ilustre (DIAS, 1995).

Relacionado ao patriotismo, o sebastianismo adquire, entretanto, conotação pejorativa por evocar algo que possa redimir as dificuldades presentes de forma desarticulada da realidade. Além disso, o Estado Novo usou as figuras de D. Sebastião e de D. Afonso Henriques (representado por alguns como o pai da nacionalidade portuguesa) para engrandecer a figura de Salazar.

Em *As naus* há uma ironia aguçada em relação a esse mito, como mostra o final do romance, em que a personagem Camões e outros ex-colonos retornados a Portugal, em penúria extrema, saem do sanatório onde ficaram instalados pelo Estado para aguardar na praia a chegada de “um adolescente loiro, de coroa na cabeça e beiços amuados, vindo de Alcácer Quibir” para salvar a pátria da invasão espanhola.

Diante da impossibilidade de uma redenção por alguma figura mítica que emergisse das brumas espalhadas pelos séculos, fica um gosto amargo de desilusão que perpassa o romance, como ocorreu com os portugueses retornados da diáspora em África. Um povo que teve em seu imaginário coletivo a atividade de conquistar, de imigrar, de catequizar, de “civilizar”, agora está traumatizado com a apatia em função do desenvolvimento histórico apontado nos parágrafos anteriores, como nesse trecho:

Nunca encalhei, no entanto, em homens tão amargos como nessa época de dor em que os paquetes volviam ao reyno repletos de gente desiludida e raivosa, com a bagagem de um pacotinho na mão e uma acidez sem cura no peito, humilhados pelos antigos escravos e pela prepotência emplumada dos antropófagos.

Um dos principais procedimentos estéticos presentes em *As naus* para expressar essa desilusão é a carnavalização (BAKHTIN, 1999), utilizada mesmo na estrutura narrativa. Por esse mecanismo, as personalidades históricas, representantes da dimensão heróica da História portuguesa, são dessacralizadas na obra, como acontece na seguinte passagem com Vasco da Gama e o rei D. Manoel:

Tinham envelhecido tanto que a gente da cidade, que os não reconhecia, seguia estupefacta aquele casal de anciões mascarados com as roupas bizarras de um carnaval acabado, de punhal de folha à cinta, mocassins bicudos de veludo, gibões de riscas e longas madeixas cheirando a orégão de copa, em que proliferavam parasitas de outros séculos. Os miúdos da Penha de França e do Beato rodeavam-nos de uma chufa de curiosidade divertida. [...] As cores dos semáforos desorganizavam-se à sua passagem [...] O rei e o navegador, alheios ao cortejo de desocupados que os troçava, rindo-se do ceptro e da coroa de lata, caminharam ao comprido do Tejo [...]. (ANTUNES, 2000, p. 119-120)

Outro elemento usado no rebaixamento é o grotesco, como acontece com o corpo do pai do “homem chamado Luís”, que sabemos, por outros dados da narrativa, referir-se a Camões: seus amigos “o deixaram na toalha do jantar, em cima dos talheres e dos pratos” (ANTUNES, 2000, p. 20-21) – observe-se a morte no ambiente da alimentação, assinalando a regeneração bakhtiniana. Do mesmo modo, aparecem os motivos escatológicos, ligados ao ressurgimento da vida. Durante a viagem de Angola a Portugal, o caixão boiava no vômito; com o tempo, o defunto “se tornava devagarinho num lodaçal de tripas” – lembre-se da importância do intestino no grotesco de Bakhtin, como aquele local associado à vida (absorção dos alimentos), mas também à morte (produção dos excrementos); após transformar-se em líquido, os restos mortais do pai de Luís são misturados com serragem e usados como fertilizante para plantas medicinais por Garcia da Orta (importante figura do Renascimento português) – novamente, a morte sendo usada para dar lugar à vida: “Porque é que em lugar de o enterrares não mo vendes para adubo, principiei lá em casa uma experiência de purgantes nos vasos do quarto do meu sogro [...] enquanto o malandro não

derreter os intestinos não descanso” (ANTUNES, 2000, p. 158); continuando o ciclo que envolve vida e morte, as plantas, que eram carnívoras, devoram os filhos de Garcia da Orta.

Ainda como procedimentos do grotesco, proliferam na narrativa os exageros, boa parte dos quais ligados ao sexo, como “a monumentalidade náutica desse pênis florido de insígnias [...] muito maior do que o seu útero” (ANTUNES, 2000, p. 223), um “imenso, inesperado mastro orgulhoso do navegante, erguido, na vertical da barriga, com todas as velas desfraldadas [...]”; os “gozos impossíveis” dos clientes da prostituta, esposa de Diogo Cão (ANTUNES, 2000, p. 203); a noite de sexo entre Diogo e sua esposa, “uma madrugada memorável, que se alongou manhã adiante até à hora do almoço” (ANTUNES, 2000, p. 223).

Nem faltam nessa caracterização da categoria bakhtiniana as aberrações – como a “célebre criança de duas cabeças que viveu seis horas a maldizer do berçário as sideradas enfermeiras do hospital” (ANTUNES, 2000, p. 174) ou a “monstruosidade dos dentes” das plantas carnívoras, além das inversões, como na animalização do humano e humanização do animal:

Os ratos que conspiravam no forro do tecto desprenderam do alto uma placa de caliça, e nisto a velha, de boca aberta, pulou como um sapo aleijado, filou a mulata com as pinças das garras e arrastou-a para os túneis do Apóstolo das Índias, onde uma criança se esganiçava no salão decorado de azulejos do século XVII do primeiro piso, representando cenas de caça ou milagres de virgens. (ANTUNES, 2000, p. 37, grifo nosso)

Entretanto, a parca caracterização do ambiente lúdico (como nos jogos constantes, sobretudo de cartas) na dessacralização dessas personagens é sobrepujada pelo pessimismo que perpassa a narrativa, apresentando o espaço nacional (incorporado pela capital Lisboa) de forma completamente degradada, cercado pela miséria:

O homem de nome Luís mudou o pai de braço para aliviar o cotovelo mas palavra que nunca pensei que Lixboa fosse este Dédalo de janelas de sacada comidas pelos ácidos do Tejo, as vacas sagradas destes rebanhos elétricos, estas mercearias de saquinhos de amêndoas e de garrafas de licor, palavra que imaginava obeliscos, padrões, mártires de pedra, largos percorridos pela brisa sem destino da aventura, em vez de travessas gotosas, de becos de reformados e de armazéns nauseabundos, palavra que imaginava uma enseada repleta de *naus* aparelhadas que rescendiam a noz-moscada e a canela, e afinal encontrei apenas uma noite de prédios esquecidos a treparem para um castelo dos Cárpatos pendurado no topo, uma ruína com ameias em cuja hera dormiam gritos estagnados de pavões. (ANTUNES, 2000, p. 92)

Mesmo sem o clima festivo do contexto de François Rabelais, estudado por Bakhtin, interpretamos a carnavalização em *As naus* como o rebaixamento ao nível popular do que é elevado para a elite e o grotesco como a interposição do concreto da vida real ao abstrato dogmático do discurso dominante, representado no romance pelas personalidades históricas mais ilustres do país – Camões, Diogo Cão, Vasco da Gama, Pedro Álvares Cabral, D. Manoel, D. Sebastião –, os quais remetem ao conjunto da história gloriosa do Portugal imperial, um país que, apesar do presente repleto de agruras econômicas e sociais, possui ainda amplos setores que vivem do passado heróico, cuja tábua de salvação mais conhecida seja talvez a lusofonia.

De fato, para um certo tipo de nacionalista português, se há algo hoje de que pode se orgulhar é a sua língua, secular e multicontinental, a qual deve ser defendida – e até cultuada, conforme se verifica no *Tributo à madre língua* (BAPTISTA, 2003) – em virtude das investidas operadas por línguas como o inglês, faladas por países poderosos.² Por trás do discurso do conagraçamento lingüístico e cultural entre povos irmãos não se consegue esconder uma ideologia nacionalista, que tem se tornado senso comum em Portugal, baseada nos grandes feitos portugueses (a língua seria um deles), entretanto ressentida pela condição periférica do país no cenário econômico e tecnológico mundial.³

² Cosme (1978) mostra a fragilidade do conceito pessoano de “minha pátria é minha língua”, aludindo ao problema dos retornados, após as independências das colônias portuguesas em África.

³ Em um artigo bastante elucidativo, Igor J. R. Machado (2005), pesquisador do Centro de Estudos de Migrações Internacionais (CEMI) da Universidade de Campinas, mostra por meio do estudo de reportagens veiculadas na

Donde, em substituição à alegria do carnaval, o predomínio da sensação de ressaca em *As naus*, a indicar, com o tratamento dado ao arcabouço histórico português, a necessidade de revisão da idéia de nação, em vista do “naufrágio” do modelo adotado pelo país.

Se de um lado verifica-se em *As naus* o rebaixamento daquilo que é elevado, de outro não se encontra a problematização de outros conceitos que pudessem estruturar a História ou a sociedade; ao investir na desconstrução do discurso canônico e institucional, no questionamento da História oficial, na problematização dos mitos ligados à identidade nacional, no rebaixamento das grandes narrativas fundadoras da nação gloriosa, sem, entretanto, abordar as questões estruturais dessa crise de consciência, a narrativa se caracteriza como uma resposta pós-moderna à alienação do homem comum: instaura o oficial com o propósito central de subvertê-lo. Esse tipo de reação, como veremos de forma mais aprofundada no quarto capítulo, coaduna com a postura pós-moderna de abdicação da racionalidade para dar vazão às contradições inerentes ao atual mercado global em que se converteram as sociedades – daí o irracionalismo, os absurdos, as anacronias, o pessimismo extremo, a descrença na possibilidade de qualquer verdade.

mídia portuguesa quando das comemorações dos 500 anos do Brasil, como “a imagem de um Brasil selvagem e sensual recoloca no papel de civilizador o português, juntamente com a invasão econômica de empresas portuguesas, possibilitando a reconstrução da lusofonia”.

2.2.2 Identidade nacional e intertextualidade histórica

Diante do desmoronamento do conceito do Portugal imperial desencadeado em *As naus*, em sintonia com a perspectiva pós-moderna que subjaz à narrativa, o que acontece é apenas a subversão do modelo oficial voltado para o passado, somente a problematização da dimensão textual e institucional da construção da identidade nacional ao longo do tempo, opções que permitem considerações acerca de sua dimensão ideológica, como veremos ao longo deste trabalho.

Para perceber como isso constitui uma crítica à alienação da consciência popular, posto que voltada para a característica imaginária e discursiva da idéia de nação, neste subitem veremos que esses dois tempos, o histórico, evocado do passado, e o real, do presente, vivenciado pelas personagens – e que remete àquele possivelmente vivido pelos leitores –, de um Portugal atual, condizente com a realidade econômica e social, se projetam na narrativa perfazendo uma síntese histórica. No que diz respeito à evidência da dimensão textual dessa tradição cultural da identidade, abordaremos o que esta tem de representação, mostrando no romance a proximidade e interpenetração entre ficção e história.

A fusão dos tempos é evidente na narrativa, apontando a significação de como o presente está saturado do passado.

Aos domingos de manhã, se havia sol, o rei D. Manoel buzinava da rua, do interior de um Ford antiqüíssimo, ferrugento e descapotável, e as vizinhas, estremunhadas, espiavam em camisa o monarca de coroa de folha na cabeça e blusão de manga arregaçada, que acena a Vasco da Gama com o ceptro ordenando-lhe que descesse para seguirem, Marginal fora, a discutir o Oriente num rebolar coxo de bielas, envoltos em rolos de fumo escuro de motor. (ANTUNES, 2000, p. 183)

Nessa citação observa-se um procedimento bastante usado por Lobo Antunes, qual seja a convivência de elementos históricos de épocas passadas com objetos contemporâneos, como o “Ford”, a “Marginal” e “motor”, inexistentes na época de D. Manoel e Vasco da Gama. Esses objetos quase sempre aparecem carcomidos pelo passar do tempo: o Ford é “antiquíssimo, ferrugento” e seu motor exala “rolos de fumo escuro”, emprestando essa degeneração às personalidades históricas.

Tendo em vista que o viés explicitado na obra é o de alienação, de falta de percepção de que o mundo caminhou mas o país pequenino ficou preso à idéia de grandiosidade, a categoria do tempo possui papel central para mostrar como o presente imaginário está corroído por falsos mitos.

Passada a Boca do Inferno, em cujas rochas se espalavam navios de pesca transviados numa chuva de atuns e de sardinhas, [D. Manoel e Vasco da Gama] aportavam a uma esplanada tranqüila para uma refeição de octogenários que a idade resumia a crepes, acordas e purês, e de cócoras num penedo, odiados pelas arvéolas das escarpas, dissertavam de viagens, dos méritos íntimos das chinesas e dos negócios do reyno. D. Manoel, de coroa nos joelhos, a coçar a cova da moleirinha com a unha, lamentava-se da miséria desta vida, pá, repara como envelhecemos tanto sem darmos conta disso, repara que já não servimos para nada, qual exagero, catrino para nada, queres trepar um mastro e não consegues, queres ler a lista dos telefones e chapéu, repara como a idade, o som das vagas se torna triste lá embaixo, a quebrar, nos xistos sem areia, uma ansiedade de hospital à noite, repara como o nariz nos engrossou, hã, a testa amareleceu de pregas, as bochechas se cobriram de saliva de lagarta de couve, talvez que nos fizesse bem ir esta noite ao circo, o circo ajuda, está um ao pé do palácio e sempre se vêem as contorcionistas e os bicharocos ensinados, eu pélo-me por contorcionistas, não gostas quando elas dobram os cotovelos ao contrário, e depois cheira tanto a amoníaco nos corredores que nos podemos urinar nas calçadas sem vergonha, que tal se reservarmos um camarote para logo? (ANTUNES, 2000, p. 184)

A caduquice do presente explicitada nessa citação é encontrada também no grotesco, haja vista a fusão que este promove dos momentos mais significativos da vida e da morte, como acontece naquela passagem em que Diogo Cão aparece com sua mulher,

“vestidos ambos como para um baptizado ou um enterro [...] e solicitou ao capelão que os casasse” (ANTUNES, 2000, p. 147), fundindo o velho e o novo.

O amálgama de tempos é um exemplo do balanço do império, constante na narrativa, marcando a presença dos séculos no presente, enfatizando a falência das velhas idéias, como ilustra um episódio envolvendo a personagem agrimensor de Bissau:

Mas a esposa transitara há séculos para a margem sombria das esperanças, em que mesmo os projectos triviais definham numa indiferença irremediável. O velho defrontava-se com a impressão de que a esposa morava de novo na casinha de Barcelos da infância, estrangulada pelo odor das nespereiras. Tinha sete ou oito anos, usava vestidinhos claros, aprendia a tocar violoncelo [...] Arrepiou-o a idéia de se encontrar casado com uma aluna de solfejo [...] Incapaz de suportar o absurdo de ser tio-avô da própria mulher, tentou reanimar-lhe a memória com as lembranças de Bissau [...] Porém a esposa [...] Voltada para as janelas do mar, que com as primeiras chuvas enrolava as folhas das ondas pela praia adiante, aguardava numa ansiedade imóvel a mestra falecida há quase vinte lustros [...] ao cabo de um mês de argumentos, súplicas, explicações e discursos, deixou-a, enrugada e miúda como uma criança antiga. (ANTUNES, 2000, p. 138-139)

Em grande parte da mistura de tempos as personalidades históricas aparecem no presente da enunciação envolvidas com lides cotidianas, a exemplo do que ocorre com Vasco da Gama na abertura do capítulo 16:

Acontecera-lhe de tudo na vida, desde descobrir a Índia e limpar, com as próprias mãos, as diarréias e os vômitos do meu irmão moribundo Paulo da Gama, a ajudar a entupir de rolhas de estearina o caixão do pai de um infeliz qualquer que viajava para o reyno num porão de navio a seguir à revolução de Lixboa, desde jogar a bisca com oficiais sem pulso no baralho, até, como agora, morar nesta vivenda do bairro económico da madre de Deus, a Chelas, que o parlamento decidiu atribuir-me por unanimidade acompanhada de uma medalha e um diploma como paga pelos meus serviços à pátria, e onde o rei D. Manoel me vinha buscar aos domingos de manhã para passeios de automóvel ao Guincho. (ANTUNES, 2000, p. 181)

A atestar o absurdo (ou a falta de sentido) desse passado histórico heróico, encontramos no romance muitas anacronias, algumas jocosas, como “D. Sebastião, aquele pateta inútil de sandálias e brinco na orelha, sempre a lamber uma mortalha de haxixi, tinha

sido esfaqueado num bairro de droga de Marrocos por roubar a um marica inglês, chamado Oscar Wilde, um saquinho de liamba” (ANTUNES, 2000, p. 179).

De qualquer forma, tudo que figura como glorioso no discurso oficial, aparece em *As naus* carcomido pelo passar do tempo, como as personagens heróicas, iludidos com seu passado e vistos como loucos, sem perceberem isso:

[...] Vasco da Gama e o monarca, enganando os guarda-costas tumefactos de pistolas que os americanos alugavam ao mês, saíam sozinhos na direção de Marvila conversando de descobertas e de deusas. Tinham envelhecido tanto que a gente da cidade, que os não reconhecia, seguia estupefacta aquele casal de anciões mascarados com as roupas bizarras de um carnaval acabado, de punhal de folha à cinta, mocassins bicudos de veludo, gibões de riscas e longas madeixas cheirando a orégano de copa, em que proliferavam parasitas de outros séculos. Os miúdos da Penha de França e do Beato rodeavam-nos de uma chufa de curiosidade divertida. As vendedeiras de hortaliça, espantadas, cristalizavam a meio o grito dos pregões. As cores dos semáforos desorganizavam-se à sua passagem, originando uma confusão de trânsito de táxis, caleches e camionetas de carga que se insultavam com ódio. Pararam para uma sanduiche e uma cerveja numa leitaria ao lado de uma bomba de gasolina sob as árvores e avistaram, por cima dos telhados, velas ancoradas e estandartes de paquetes que gaiotas eternas, as mesmas que assistiram à conquista de Lixboa por D. Afonso Henriques, cobijavam. O rei e o governador, alheios ao cortejo de desocupados que os troçava, rindo-se do ceptro e da coroa de lata, caminharam ao comprido do Tejo no sentido de Cabo Ruivo e do hidroavião roubado às ondas e mantido no seu promontório de calcário com pedaços de pano traçado pelos pássaros e as múmias dos passageiros atrás dos caixilhos das vigias. [...] acabaram por escolher um pontão para além de Chelas, onde não passavam de anciões anónimos [...]. (ANTUNES, 2000, p.119-120)

Introduzidos no presente da enunciação de forma descontextualizada, vivendo no passado, as personagens comparecem de forma descabida, vagando em um universo – exagera-o a narrativa – feito de pura *representação*,⁴ que já não é mais o seu,

⁴ Claro que tudo na ficção é representação, mesmo no romance realista. O que queremos frisar é que em *As naus* as personagens vivem um jogo de representação no sentido teatral, às vezes sem o perceber, como naquele episódio em que “Vasco da Gama e o monarca decidiram-se por um talude junto ao rio, D. Manoel despido da coroa de lata e o manto de arminho e o marinheiro desembaraçado do peso da espada”, mas na realidade “não passavam de anciões anónimos” (ANTUNES, 2000, p. 120). Essa ênfase, para nós, marca no romance a auto-reflexividade, procedimento pós-moderno utilizado para mostrar que tudo é relativo, na medida em que explicita as condições de elaboração do relato, diferentemente da representação realista, na qual a narrativa quer dar a impressão de que a história se narra por si própria, na medida em que não se questiona o poder do narrador.

digno de “um sáurio empalhado de museu” (ANTUNES, 2000, p. 207). Tudo é excessivamente velho, como a imagem de Diogo Cão:

O seu corpo de neptuno apeado deteriorara-se nesses meses de abandono desde o regresso de Angola: possuía furúnculos e grandes peladas na cabeça, emagrecera nove quilos e seiscentas, era incapaz, a cem metros, de destrinçar a tonelagem dos navios, conservava dois únicos dentes na gengiva inferior, e respirava de leve, como os pintos, em assopros dolorosos e velozes. (ANTUNES, 2000, p. 207)

A síntese histórica da aproximação entre esses dois tempos, o tempo “ido” – aquele glorioso que não volta, construído mais pelo discurso institucional, histórico e literário do que pelas condições econômicas e políticas, como veremos melhor no tópico seguinte – e o atual – um tempo presente que encara de frente as mazelas do país – se concretiza na narrativa pelo pessimismo, pela ressaca, pela sensação de representação desencadeada pela auto-reflexividade que impregna o romance, como se vê nos procedimentos da carnavalização, a qual constitui uma explicitação da percepção de uma identidade nacional calcada em mitos cujos discursos não se sustentam, na medida em que, dadas as condições sócio-econômicas da nação no presente da enunciação, eles se revelam simplesmente anacrônicos, tal qual as personagens.

A dimensão política da aproximação entre ficção e história em *As naus* é aquela dada pelo pós-modernismo: em oposição a uma literatura tradicional de linhagem realista, predomina a explicitação do aspecto artificioso da composição narrativa. A todo momento, há ações que enfatizam essa condição: “a boca do presidente *do retrato* torceu-se na careta de dor de dentes” (ANTUNES, 2000, p. 29, grifo nosso); “uma barcaça de forçados escorria, Tejo adiante, no sentido de Belém, a caminho de sua epopéia inverossímil” (ANTUNES, 2000, p. 91); “Principiou então, entre ele e o boi na parede, um combate que se prolongaria até à morte do fidalgo, medindo-se numa indiferença simulada de armário em armário [...]” (ANTUNES, 2000, p. 127). A ênfase ao aspecto ficcional da história relativiza o

caráter absoluto dado pelo discurso oficial às personalidades históricas e opera a aproximação entre história e ficção, evidenciando que ambas são *intertextuais*, utilizam a *linguagem* (constructo humano que necessita de um intérprete, com suas pré-concepções, para dar-lhe vida), relacionam-se com o problema da *referência* e veiculam uma *ideologia* (HUTCHEON, 1991, p. 157).

Aliado à subversão do *status* das personalidades heróicas, há a relativização do discurso histórico, o que é acentuado pelo caráter fragmentário do discurso narrativo: há uma constante troca de narradores, fruto da descentralização do sujeito, muitas vezes dentro da mesma oração, relatando situações anacrônicas, irracionais, tudo isso feito em modelos narrativos díspares, ora diminuindo a distância épica (“Por mim não tem nada que saber: arrasto a cadeira de baloiço [...], apago a luz e fico à espera [...]”, ANTUNES, 2000, p. 41), ora estabelecendo grande distanciamento com relação à ação narrada (“Era uma vez um homem de nome Luís [...]”, ANTUNES, 2000, p. 19), ora citando o leitor (“[...] e precisamente nessa altura, estimados leitores [...]”, ANTUNES, 2000, p. 166), instado, ainda dessa forma, a participar do diálogo promovido pela narrativa.

Essa dessacralização da História oficial é operada no romance pelo uso onipresente da paródia e da ironia, o que dá uma sensação de *farsa histórica*, reforçada na narrativa pela presença constante do circo, por acentuar essa característica dramática, teatral da narrativa: “Os circos deram em desembarcar de vagões de mercadorias, e os equilibristas armavam as redes em praças roubadas aos eucaliptos e ao capim, sobre os sapatos cor de ananás dos augustos [...]” (ANTUNES, 2000, p. 102). Em alguns espetáculos, Diogo Cão “[...] solicitava, quase de graça, o emprego de levar bofetadas dos mímicos do Coliseu [...]” (ANTUNES, 2000, p. 67).

Além disso, as personagens apresentam-se como falsárias. Francisco Xavier mente, pois nunca possuiu cinemas (ANTUNES, 2000, p. 42), Lorca utiliza cartões forjados,

D. Manoel usa uma “coroa de folha-de-flandres com esmeraldas de plástico” (ANTUNES, 2000, p. 186) e “Manoel de Souza de Sepúlveda falsificava os coqueteiles acrescentando-lhes um terço de xarope de botica ou uma medida de loção contra calvície do droguista vizinho [...]” (ANTUNES, 2000, p. 124). Em outros momentos, eles estão envolvidos em jogos de azar (cartas):

Adquirira o hábito de passear a cavalo, à tarde, pelos largos da terra, exibindo cartas e desafiando forasteiros para duelos de manilhas, e assim se tornou proprietário da fábrica de gás butano, da eletricidade do Cartaxo, das misturadoras de cimento do distrito, da agência funerária, de sete ganadarias, do hospital da Misericórdia e da maior parte dos estabelecimentos de comércio entre Tomar e Santarém. Concebeu o plano medonho de se apoderar de Portugal morgadio a morgadio e cidade a cidade com a sorte dos trunfos [...]. (ANTUNES, 2000, p.116-117)

Todas essas características apresentadas neste tópico conferem à heróica narrativa histórica oficial portuguesa a qualidade de engodo, de enganação, conclusão permitida pelo olhar a partir do presente, após esse balanço histórico arquitetado pelo romance, tal como o ridículo a que “Sua Majestade” é exposta no passeio com Vasco da Gama, uma alusão crítica a Salazar:

[...] o polícia da brigada de trânsito que os mandou parar por alturas do motel de Oeiras, se apeou, a descalçar a lentidão das luvas, dos seiscentos escapes da sua motorizada japonesa e ergueu a mão num esboço vago de continência, Documentos. [...] Famílias inteiras regressavam a Lisboa em longas bichas cansavas, e D. Manoel procurava a carteira na blusa, nos bolsos do manto de arminho, no interior da armadura que transportava no banco traseiro do carro, de mistura de flechas de besteiro e uma metralhadora israelita, e acabou por exhibir um pergaminho de caracteres góticos enrolados nos sucessivos sedimentos de lixo do tablier, que a polícia examinou no desinteresse com que se olham os prospectos da propaganda dos aparelhos de surdos, impingidos à saída dos cinemas por maltrapilhos favoráveis ao ruído
- Está escrito aí que sou o dono deste país, informou o monarca com simplicidade, designando as letras. (ANTUNES, 2000, p. 185-186)

Essas questões, filiadas ao pensamento pós-moderno, o qual avança no sentido do questionamento da História oficial, da verdade dogmática, deixam ainda entrever no romance a concepção de que a identidade também é imaginária, ficcional, intertextual, constituída pela linguagem, sugerindo a reflexão sobre como ela está construída em falsas bases, abstração que será colocada em xeque pelos pressupostos do materialismo histórico dialético, no capítulo 4.

2.2.3 O passado retornado ao presente

Delimitaremos aqui nossa análise em dois aspectos, interdependentes, da problematização histórico-social levada a cabo na obra do autor português, um mais imediato, que acabou por desencadear um outro, mais genérico. O primeiro diz respeito à tematização existente na obra do processo de regresso dos ex-colonos de África a Portugal. As quase cinco décadas de ditadura solaparam a economia portuguesa, fenómeno que se agravou com os catorze anos de guerra colonial. Não que a situação do país estivesse antes boa; por outro lado, não se pode esquecer que, enquanto o salazarismo se fechava ao mercado global, às multinacionais, a Europa se modernizava. De qualquer maneira, a situação que os retornados encontraram foi um país arruinado economicamente e com problemas de ordem social, diante das dificuldades de absorver o contingente de pessoas que regressava das ex-colônias, uma nação que lhes era estranha e rude, tema também de outra obra de Lobo Antunes, *Os cus de Judas*.

Essa tensão social que marcou profundamente a sociedade portuguesa está presente em *As naus*: além de os próprios retornados não se sentirem bem com essa nova

situação, ninguém tampouco os queria de volta, nem suas próprias famílias (“a minha família de queixo amarrado em moedas de prata nas órbitas a fitar-me com reprovação, Este é o que foi para Luanda morar no meio dos pretos [...]”, (ANTUNES, 2000, p. 15), nem o Estado:

o governo desocupou o hospital de tuberculosos que passaram a tossir nos jardins públicos hemoptises cansadas, e vazou nas enfermarias de muros de cenas de guerra e de actos piedosos, impregnados pelo torpor da morte dos desinfectantes, dos colonos que vagavam à deriva, de trouxa sob o braço, nas imediações dos asilos, na mira de restos de sopa do jantar. (ANTUNES, 2000, p. 235)

A questão que se coloca, portanto, é a da recusa, pois ninguém quer mesmo que essa legião de ex-colonos venha à metrópole com seu cheiro de África usufruir os parques benefícios sociais e disputar os primeiros lugares nas filas de desempregados, fato que indica a fragilidade do conceito pessoano de “minha pátria é minha língua”. O romance está voltado para essa realidade social, sem deixar hipóteses para uma saída de tipo mítico, como vemos no lugar destinado aos retornados na narrativa, em vista da dificuldade do país para absorvê-los:

[...] o homem de nome Luís viu pela última vez o desmedido edificio do asilo composto de varandas sucessivas e cercado de caramanchões indecifráveis, adornado sob a meia laranja da lua. Viu os pavilhões na trama dos buxos, as estufas dos laboratórios em que chiava o medo das cobaias e a casa mortuária repleta de múmias quitinosas, idênticas aos caimões dos museus. Nos quartos dos médicos deslizavam de quando em quando os pavios de navegação da insónia dos doutores, que desciam seminus ao armário dos remédios à cata da garrafa rolhada dos hipnóticos. O colégio dos dalai-lamas era uma nave em cujo sótão surdiam sem rumor cardumes de morcegos, de caninos cruéis como mestres de francês. Carrocéis de cavaleiros e outras ferramentas de tortura giravam numa espécie de redil destinado a esmagar rótulas e a abrir cabeças, que o farmacêutico do quarteirão suturava amorosamente num aparato de agrafes. (ANTUNES, 2000, p. 243-244)

O segundo aspecto extrapola essa realidade imediata, por abordar o problema apontado da consciência nacional em torno da identidade, envolvendo o passado

glorioso em contraponto com o presente do país. É aqui, a nosso ver, que reside a reflexão mais aguçada, que faz de *As naus* uma obra presente, na medida em que esse problema persiste no seio da sociedade portuguesa atual, que vive uma tensão oriunda da oposição entre o passado grandioso – que de fato nunca existiu, mas mesmo assim tendo sido criado pelo discurso institucional, histórico e literário – e a realidade. É nesse sentido que vemos a oposição na obra entre os maiores vultos da tradição portuguesa, ícones históricos do país, envolvidos no presente da enunciação em uma situação de ostensiva decadência, como “ressuscitados que povoam as trevas de Lixboa” (ANTUNES, 2000, p. 94). O homem de nome Luís, na miséria e sem ocupação, vaga com o defunto de seu antepassado em decomposição, “Esta porcaria” (ANTUNES, 2000, p. 27), à procura em vão de um lugar digno onde sepultá-lo, andando pelos “bairros periféricos sem electricidade nem água, com bêbedos e cadelas a ferverem raivas nas esquinas” (ANTUNES, 2000, p. 29), num lugar que se lhe afigura hostil: “os perfumes e os rumores das trevas se me tornarem estrangeiros porque ignoro esta cidade, porque ignoro estas travessas e as suas sombras ilusórias” (ANTUNES, 2000, p. 28).

Se de um lado esses recursos rebaixam a História oficial, de outro registram um espaço deteriorado, apontando um pessimismo com a situação do país. Como diz a personagem agrimensor, “Até o Pólo Norte [...] é de certeza melhor do que esta coisa” (ANTUNES, 2000, p. 138): “a noite de Lixboa [...] cheira a butano, a fumo de farturas, à peste dos séculos idos, a mulas de frade e a fezes de chibo doente no ondeado do terreno vago” (ANTUNES, 2000, p. 38).

Em suma, esse é um discurso social que procede a um balanço da história portuguesa e a depara com o presente. Até que ponto esses procedimentos estão pautados em uma posição de esquerda, devido às suas concepções de realidade, de representação, de

verdade, isso veremos nos capítulos seguintes, a fim caracterizar o conceito de literatura comprometida, de acordo com os pressupostos do materialismo histórico dialético.

2.3 O Culto da Antitradução no *Catatau*

Por fim, chegamos à última das três obras integrantes de nosso *corpus* de estudo, *Catatau*, publicada em 1975, de autoria do brasileiro Paulo Leminski (1944-1989). Uma obra de difícil leitura, tendo em vista a configuração de um enredo obscuro, de personagens caracterizada sem uma clara definição de traços físicos ou psicológicos, envolvidos em uma ação indefinida, tudo isso elaborado por um discurso caótico, construído por uma linguagem que muitas vezes não tem correspondência referencial. Consoante nosso propósito de estudar uma diversidade de abordagens estéticas do romance histórico contemporâneo, estudamos uma obra mais tradicional, no sentido realista, – *A gloriosa família* –, depois uma que incorpora os procedimentos fragmentários típicos do pós-modernismo, mas ainda assim mantendo uma coerência orgânica que permite uma certa clareza na identificação do assunto histórico – *As naus* –, e agora uma cuja escolha reside na extrema radicalidade estética de sua composição, voltada para problematizações acerca da (im)possibilidade do fazer narrativo e de questões teórico-filosóficas envolvidas na relação do homem com o mundo, *leit motiv* do romance histórico contemporâneo.

A análise de sua dimensão política enfocará dois aspectos complementares, que contemplam o discurso social presente no *Catatau*: primeiramente um mais cosmopolita – que nos parece mais explícito na narrativa –, voltado para a revelação da carga ideológica da concepção de *linguagem e representação*, ingredientes essenciais para a relação do homem com o mundo; e depois um outro aspecto, de fórum mais particular (ainda que continental), que precisa ser inserido em um contexto mais amplo, a série literária latino-americana – contemplando, portanto, também o Brasil –, que é o tratamento estético do neobarroco dado

ao conjunto do texto (desde a estrutura narrativa até o discurso narrativo), de importantes implicações políticas.

2.3.1 Linguagem e representação no questionamento da memória histórica

A ação do *Catatau* se passa em “Vrijburg, a Recife dos holandeses (séc. XVII)” (LEMINSKI, 1975, p. 215), na época em que esses europeus dominavam aquelas paragens. Em cena, três personagens principais: Renatus Cartesius, que se aflige com não compreender o que se passa à sua volta, perdido que está em um “labirinto de enganos deleitáveis” (LEMINSKI, 1975, p. 1) na floresta tropical brasileira, à espera de alguém que guie o seu juízo no entendimento do que acontece à sua volta; Occan, já apontado como a primeira personagem “virtual” da literatura brasileira, uma vez que ele não é concreto, mas se restringe, e não é pouco, a interferir na lógica e no pensamento de Cartesius; e Articheswki, o coronel polonês que acompanhava Maurício de Nassau no Brasil, aguardado durante toda a narrativa por Cartesius na esperança de explicar-lhe o que acontecia.

O *romance-idéia* (subtítulo da 2ª. edição) de Leminski é uma narrativa voltada para o seu processo de construção: a ação se restringe a um não-acontecer. Renatus Cartesius, narrador autodiegético, enquanto espera seu conterrâneo europeu Artichewski (“Este pensar permanente prossegue pesando no presente momento. Artiksewski me tirará pelo coração a tempo da via das minhas dúvidas”, LEMINSKI, 1975, p. 5), faz uma representação completamente caótica da realidade, como a que inicia o texto:

ergo sum, aliás, Ego sum Renatus Cartesius, cá perdido, aqui presente, neste labirinto de enganos deleitáveis, – vejo o mar, vejo a baía e vejo as naus.

Vejo mais. Já lá vão anos III me destaquei de Europa e a gente civil, lá morituro. Isso de “barbarus – non intellegor ulli” – dos exercícios de exílio de Ovídio é comigo. Do parque do príncipe, a lentes de luneta, CONTEMPLA A CONSIDERAR O CAIS, O MAR, AS NUVENS, OS ENIGMAS E OS PRODÍGIOS DE BRASÍLIA. Desde verdes anos, via de regra, medito horizontal manhã cedo, só vindo à luz já sol meiodia. Estar, mister dos deuses, na atual circunstância, presença no estanque dessa Vrijburg, gaza de mapas, taba rasa de humores, orto e zoo, oca de feras e casa de flôres. Plantas carcófagas e carnívoras atrapalham-se, um lugar ao sol e um tempo na sombra. Chacoalham, cintila a água gôta a gôta, efêmeros chocam enxames. (LEMINSKI, 1975, p. 1)

A situação é agravada pela atuação da terceira personagem, Occan, uma entidade virtual que vive apenas na linguagem de Cartesius e o atormenta; trata-se de uma entidade lingüística, sem existência material no plano da ação. Claro que toda personagem de ficção tem essa constituição semiótica; o que é peculiar no *Catatau* é que essa característica faz parte da trama.

Nestes climas onde o bicho come os livros e o ar de mamão caruncha os pensamentos, estas árvores ainda pingam águas do dilúvio. Pensou meu pensar feito um penso. Olho bem, o monstro. O monstro vem para cima de monstromim. Encontro-o. Não quer mais ficar lá, é aqui-monstro. Occan deixou uma história de mistérios peripérisicos onde aconstrece isso monstro. Occan acaba lá com isso, não consigo entender o que digo, por mais que persigo. Recomponho-me, aqui – o monstro. Occan está na Pérsia. Quod erat demonstrandum, quid xisgaravix vixit. Eis isso. Isso é bom. Isto reevela boa apresentação. Assim foi feito isso. Algo fêz isso assim, isso ficou assim. Então era isso. Isso ficou assim e assás assado, o êrro já está içado. Ficou algo, deu-se. Isso contra isto. Isto mata isso. Isto. Histórias. Alguém cometeu algo? Ninguém fêz nada. Que faz isso aqui? Isso serve para ser observado. Só para ser visto, só se passa isso. Aqui dá muito disso. Aqui é a zona disso. Agora se alguém desconfiar, ninguém duvide. Isso muda muito. Isso é assim mesmo. Os outros são alguns, uns são quaisquer. O ôsso do ofício no orifício disso. Histórias em tórno disso. Eu nego isto, isto é, visto por êsse monstroprisma. (LEMINSKI, 1975, p. 6)

Por essa síntese, pode-se inferir que a narrativa de Leminski de fato se afasta radicalmente do “modo tradicional” de composição romanesca, pois o que está em pauta não é a representação ficcional de uma realidade empírica, mas sim uma obra construída com elementos da estrutura narrativa – há um discurso narrativo, personagens, ações que se

passam em um espaço-tempo –, entretanto centrada em seu próprio fazer estético, questionando a capacidade de representação, tornando-se, assim, uma narrativa-ensaio (daí o “romance-idéia”) que incorpora essa discussão em sua forma.

Personas agent: o deslizar do festim envereda para a beira de uma legória de serpentríferas. Uma jovem verde sai da água para os braços de uma imagem vermelha: o ser, temperado por seus acidentes. Uma pequena montanha, uma taba, uma vastidão vazia: os arquétipos são as estruturas. Não vá por um êrro, tirar-se o juízo é o caminho mais breve: palavras de súbito censuradas como se por violando leis inesquecíveis. Hominem hic nascet novum: hoje estou tão total que, se entrar numa ruim, termino. O que se passa entre uma fase e seu lapso, gargarismo neutro: passa-se o tempo, o espaço cessa, produzem-se os sêres, os dez mil objetos cheios de coisas fazendo barulho e fazendo-me pensar – um barulhinho' Quase extinto, começo a contar meus nomes, enumerei os títulos, descontei o canto dos bichos, narrei a história das coisas: aqui se escamoteia. (LEMINSKI, 1975, p. 94)

Já que não é uma leitura *linear* do *Catatau* que nos dará a chave para a sua compreensão (para “tentar entender o enredo”), em função de sua forma, fragmentária, de inspiração joyceana, melhor buscar os entendimentos possíveis a partir de uma visão mais sistêmica da narrativa, e nela focalizar questões de ordem mais genérica, de cunho filosófico, que sustentam a cosmovisão do livro de Leminski, o que fazemos aqui com a concepção de linguagem e representação.

Partiremos do discurso do narrador, às vezes totalmente obscuro:

Oxaliás, o crificio não cancerne, o perlume ciclusulca... Espiralâmides trextram moluscofusculaturas, amassacramassam as pilhérias que carcomascam os duélagos do ursucapiau! Marsup! Aurifúlgido, argenticerúleo dentorrostro' Com a brecadabra' Lampadainha em litany, ou em nenhungatu ? Qualqual chor? Um nenhúnflar! Em Quizília, rubicundam o imesmo langaré' Qualidrátero foi ondeontem, o massacrifídio triunfotriu no princípio, testenenhuma na ocasião, ocacasia! (LEMINSKI, 1975, p. 36).

Em outros momentos, nem tanto:

Dou de cara com este mundo, cara na minha cara, fazendo careta, muito bonito para a minha cara. Vive de notícias, paga para ver fica olhando. Faça longo um pensamento que ainda tem mais mundo. Tem de tudo esses mistérios da evidência: medir é apossar-se das coisas, falar das coisas é deixá-las ir sendo, passando de lá delas para nós. Sabendo do que eu estou falando, as coisas sabem que eu lhes faço bem deixarem-se-me por vir. Digamos: sendo. Saudade é muita sacanagem. Isso é mundo, e o que for está certo. (LEMINSKI, 1975, p. 50)

De qualquer maneira, essa torrente de discurso caótica, vista no conjunto do livro, “como um todo”, dá à linguagem um estatuto absoluto, refutando o seu papel fundamental de comunicação, de um lado, e de representação da realidade, de outro – em ambos os casos, como se ela fosse uma pura abstração usada pelo sujeito ou uma construção do individualismo subjetivista. A própria linguagem se projeta como sendo um *a priori*, ou seja, há uma primazia da *linguagem* sobre a prática (base, realidade concreta), como, aliás, o próprio Leminski disse em seus *Ensaio e anseios crípticos*:

Transição. Mensagem sobre mensagem. Realismo de signos: consciência do significante. Opacidade do código: visão de linguagem. O signo, significando-se a si mesmo, desmistifica-se, deixando-se ver tal como é: signo. (LEMINSKI, 1997, p. 17)

Antes de vermos as implicações das concepções de linguagem e representação no processo de construção do conhecimento humano, vejamos a maneira como o autor rebaixa essas idéias abstratas, instaurando o pensamento cartesiano para subvertê-lo, numa paródia da esterilidade desse mecanismo, que prescinde do concreto para a construção do conhecimento.

Tempo? Um lustro a cinco acima do azul a zero. Pedir uma impressão emprestada, guarida a um resquício algébrico, aula a uma sumidade, auxílio a uma potência naval, em vias de assumir de vez a coluna por um, Batávia. Aqui são terras de em. Lá, fora ou além. Ali, o tipo acabado do lá chegando, em si chegando. Conhece-se a esmo, a palma aplaude ídolos. E por que não dizer, e não deixa de ser? Jargão da seita. Presídio pinta cor de burro quando foge, de balde. Íris cavalga o branco de Ílion: cliente dum clichê, zerozerosete masca o chicletes do será. Todo esse esforço em me tornar puro

espírito, e agora vem os especialistas dizer que não resisto ao próximo espetáculo. Queimo tudo isso aí, teimo em ficar irreconhecível. Quem me busca entre as cinzas de mim? Soletra que te soterra. Brasília, enlouqueceste Cartésio? Sou louco logo sou. (LEMINSKI, 1975, P. 201)

É nessa perspectiva do rebaixamento e da transgressão que vemos a carnavalização, no romance-idéia usada como princípio de composição, tal como Bakhtin (1999) identificou na obra de François Rabelais, uma maneira política de contestação e superação do dogmatismo da cultura oficial. No contexto da Idade Média, esse poder se afastava da situação de vida real das pessoas do povo, veiculava valores que não condiziam com os interesses destas, cultivando, assim, uma dimensão abstrata e estéril. Em contraposição, ao invés do clima sério, rígido, cerimonioso da elite, no carnaval, a festa do povo, vigora o ambiente festivo e alegre, favorecendo a inversão do que ocorre na sociedade, sendo, portanto, permitida toda sorte de transgressões, como acontece no *Catatau*.

A começar pela língua – enquanto o discurso oficial era proferido em latim, Rabelais inaugura as narrativas em francês popular, a língua falada nas ruas, verbal e não escrita, usada nos contextos cotidianos, reais. A ruptura com a pureza da linguagem dogmática aparece explicitada no *Catatau*:

Era um só, e se faz muitos, por via e virtude das linguagens que praticata.
 Ésse resbalão de desvarios, como ciência de tal desvão de desvios? Cai fora,
 Pai dos Burros, há carnaval por aí que não previste nem preveniste.
 (LEMINSKI, 1975, p. 193)

Como lembra (1997, p. 41), “Algo dito em latim alcança de pronto uma universalidade, uma generalidade, um descarnamento e uma abstração, que são os objetivos do pensamento ocidental”. No romance-idéia, o autor associa o latim ao pensamento racionalista cartesiano (o próprio nome do narrador aparece como “Renatus Cartesius”), daí a obsessão pela paródia com a chamada *língua morta*:

A confusão das línguas não deixa margem para o rio das dúvidas banhar a ouro e verde as esperanças dos planos de todos nós: as tábuas de eclipses de Marcgravf não entram em acôrdo com as de Grauswinkel; Japikse pensa que é macaco o aí que Rovlox diz fruto dos coitos danados de toupinambaoults e tamanduás; Grauswinkel, perito nas manchas dos corpos celestes, nas manchas do sol e outras raridades urânicas é um lunático; Spix, cabeça de selva, onde uma aiurupara está pousada em cada embuayembo, uma aiurucuruca, um aiurucurau, uma aiurucatinga, um tuim, uma tuipara, uma tuitirica, uma arara, uma araracá, uma araracã, um araracanga, uma araraúna, em cada galho do catálogo de caapomonga, caetimay, taioia, ibabirava, iviraobi' Viveiro? Isso está tudo morto' Por êles, as árvores já nasciam com o nome em latim na casca, os animais com o nome na testa dentro da moda que a bêsta do apocalipse lançou com uma dízima periódica por diadema, cada homem já nascia escrito em peito o epitáfio, os frutos brotariam com o receituário de suas propriedades, virtudes e contraindicações. (LEMINSKI, 1975, p. 22-23)

Na carnavalização, como a liberdade é irrestrita, proliferam a linguagem chula e os impropérios: “Toda vespa quer pôr sua agulha, toda besta sua bosta, toda cobra sua peçonha, todo tupinambaouts sua seta: calma, Messieurs, haverá para todos. Ora, senhora preguiça, vai cagar na catapulta de Paris” (LEMINSKI, 1975, p. 12). Observar que as ofensas são realizadas sempre em tom lúdico, o que contrasta com a seriedade da classe dominante – daí o humor que perpassa a obra:

Se a corda é que é curta ou o poço que é fundo, - quando te chamei de filhos da puta, pena não soubesse tua mãe ser morta porque, viva fôsse, mandava-o às que disputam te haver parido, ou a outra baderna paterna parecida com teu disparate natal' Abriu a porta a tôdas as licenças, o desmascarado, êsse descarado' (LEMINSKI, 1975, p. 99-100)

Para fazer oposição à dimensão abstrata dos valores oficiais, na carnavalização há com freqüência o uso do grotesco, que consiste em mostrar o aspecto concreto na vida humana, o processo biológico de sobrevivência, por meio da alimentação (alimentos e excrescências) e da reprodução: “Pretendo a Extensão pura, sem a escória de vossos corações, sem o mênstruo desses monstros, sem as fezes dessas reses, sem as besteiras

dessas teses, sem as bostas dessas bestas” (LEMINSKI, 1975, p. 27); às vezes, isso acontece na mesma palavra, como em “merendamerda” (LEMINSKI, 1975, p. 196).

Como parte da ação ficcional, as palavras, portanto, ganham vida própria e já não se submetem à ordem superior do próprio narrador, o que obviamente é um paradoxo, metamorfoseando-se ao seu bel prazer.

Não, êsse pensamento, não, - é sístole dos climas e sintoma do calor em minha cabeça. Penso mas não compensa: a sibila me belisca, a pitonisa me hipnotiza, me obelisco, essa python medusa e visa, eu paro, viro paupau, pedrapedra. Dédalos de espelho de Elísio, tôrre babéu, hortus urbis diaboli, furores de Thule, delícias de Nemrod, curral do pasmo, cada bicho silencia e seleciona andamentos e paramentos. Bichos bichando, comigo que se passa? Abrir meu coração a Artyczewski. Virá Artyczeski. Nossas manhãs de fala me faltam. Um papagaio pegou meu pensamento, amola palavras em polaco, imitando Articzewski. (LEMINSKI, 1975. p. 2)

É que essa proliferação de palavras incompreensíveis são enunciadas pelo narrador devido à interferência de Occan, contra a sua vontade. O caráter plástico da linguagem vem sublinhar uma oposição no livro, que é a polarização entre o concreto (da vida) e o abstrato (das idéias “puras”), com vitória do primeiro sobre o segundo. Portanto, e também levando em consideração que todo esse processo híbrido de construção da narrativa tem como força-motriz o narrador, nada menos que Renatus Cartesius, pode-se perceber claramente que o *Catatau* opera uma subversão das idéias de René Descartes, cujo pensamento racional tanto influenciou a lógica ocidental, submetida no livro à destruição regeneradora pela perspectiva da carnavalização bakhtiniana, abundante no romance-idéia.

Formas geométricas, investi com vossas arestas únicas, ângulos impossíveis, fios invisíveis a olho nu, contra a besteira dessas bêstas, seus queixos barbados, corpos retorcidos, bicos embaraçosos de explicar, chifres atrapalhados por mutações, olhos em rodela de cebola' Vinde círculos contra tamanduás, quadrados por tucanos, losangos verso tatus, benvindos' Meu engenho contra êsses engenhos' A sêde que some fede que fome' Falta-me realidade. (LEMINSKI, 1975, p. 15)

Se o empírico René Descartes procurava uma verdade pura, abstraída por meio de um método plenamente seguro, Leminski interpõe com o concreto (do grotesco, parte da carnavalização bakhtiniana); se Descartes precisava filosofar para provar que existia algo fora dele, o mundo, Leminski escancara aquilo que registra a vida animal à frente de Cartesius. Por esse prisma, o poeta curitibano registra a importância do *homem* tanto como agente ativo da história quanto como manipulador do discurso histórico, assinalando que, se é verdade que existe uma lógica com a qual ver o mundo, também é verdade que essa idéia de mundo é um constructo humano, e não algo transcendental.

Num dia solar de Atenas, envolveu-se na magnífica ilusão de que a matéria – o mundo da vida, da morte e do nascimento – não é toda a realidade. Interessa salvar a existência humana das essências que lhe querem atribuir? (LEMINSKI, 1975, p. 94)

Essa referência ao mito de Édipo faz parte da paródia ao estruturalismo que Leminski (1984) empreende também em *Agora é que são elas*, em que, como mostramos em outro trabalho (MELLO, Cláudio, 2001), ele utiliza outra personalidade histórica, Vladimir Propp, o autor da *Morfologia do conto maravilhoso*, para fazer uma paródia das normas que o formalista russo viu na estrutura literária: na narrativa, “Propp” tenta aplica as 31 funções de seu sistema para uma psicanálise do narrador, fornecendo-lhe normas para a vida. Por fim, o “professor Propp” admite que plagiou sua obra-prima e que na realidade se trata de ficção.

Outro ingrediente presente no romance-idéia, que pode ser lido como parte da renovação realizada pela carnavalização, é o erotismo; oriundo do grego *Êros*, o deus do amor, tal fenômeno é a condição mesma para a existência da vida, embora pressuponha a morte, como se dá no encontro de dois corpos vivos (um óvulo e um espermatozóide, por exemplo) para o nascimento de um novo ser. Ver que a interferência de Occan é uma realização do erotismo, um estágio de irracionalidade no pensamento e na linguagem de Cartesius quando do envolvimento com o “monstro semiótico” em que Occan se converte –

um enlace violento, implodindo a lógica cartesiana, simultaneamente rejeitado e desfrutado pelo narrador.

Soterrar. Occam. Convém. Suspensão animada: todo absurdo ao espaço exterior' Prostrar o monstro vale um mister e tanto fazendo. Pensou, contribuiu: esperança, figura das coisas por chegar, intróito ao mistério do outro. Guarnição estrangeira, apêlo ao transeunte' Um degredado no vago, desconfiômetro a fito de vasto: inter-mortos-cedem. Calma, em assombros formidáveis: a grandes defuntos, monstros sepulcrais' Intriga, varapau de dois bicos: pedra e pico' De casa, o teto da cratera: buceta de precisão, assimilando nula. (LEMINSKI, 1975, p. 209)

Parte do discurso social do *Catatau*, portanto, é constituído por questões teóricas, de âmbito cosmopolita. Diante da radicalidade com que o *ato* da enunciação se projeta na narrativa (metaficção) e do discurso ser proferido por um duplo de Descartes – o filósofo que buscou um método para a verdade –, entendemos que o romance-idéia invoca a discussão sobre a teoria do conhecimento, necessária para compreendê-lo como um gênero que justamente coloca em questão o problema da representação, envolvido num âmbito comum à história e à ficção.

Por se tratar de uma narrativa fragmentária, sem limites definidos, as referências históricas presentes no romance-idéia não são diretas nem precisas; ao contrário, são relidas pelo tratamento estético que impregna a obra, sob o clima da metamorfose. Ainda assim, não resta dúvida de que os três personagens citados remetem a personalidades históricas, o que lhes dá uma dimensão mais ampliada. A primeira delas diz respeito a René Descartes, filósofo racionalista cujo pensamento central estava centrado na busca da verdade, que só poderia ser alcançada por meio de um método seguro. Como o homem é a criação mais perfeita de Deus, guiado pela sua inteligência racional, o método para a verdade deveria pautar-se por uma lógica apoiada na razão. Quanto a Occan, parece haver uma referência histórica bastante direta a Guilherme de Ockham, pensador nominalista cuja tese, contrária às correntes filosóficas em voga na segunda metade da Idade Média européia, recusava a

essência, as idéias gerais, que seriam apenas palavras aplicadas indistintamente a qualquer referente; para o nominalismo, portanto, tudo são signos, e o que possibilita o acesso ao conhecimento são os sentidos, em vez da razão, como acontece no cartesianismo. Por último, aquele que remete ao coronel Kristovf d'Artischau Arciszewski, polonês integrante do poderio holandês a serviço da Companhia das Índias no Brasil (SALVINO, 2000, p. 69). A personagem homônima (ou heterônima, aparecendo no texto como Artyczewski, Artiszewskf, Arciszewski, dentre outros) que remete a ele tem papel importante na paródia do pensamento cartesiano, pois Cartesius o espera durante toda a narrativa, na esperança de que ele o auxilie a compreender o caos em que se encontra. Entretanto, Artycheski só aparece nas últimas três linhas na narrativa, completamente fora de si: “AUMENTO o telescópio: na subida, lá vem ARTYSCHESWKI. E como! Sãojoãobativista! Vem bêbado, Artyscheswski bêbado... Bêbado como polaco que é. Bêbado, quem me compreenderá?” (LEMINSKI, 1975, p. 213), assinalando a negação da razão pura por meio do delírio.

Está claro que o *Catatau* não é um romance histórico tradicional, de linhagem scottiana, o qual se colocava a missão de apresentar a história por meio da ficção, reconstruindo-a. Como veremos no capítulo 4, na fórmula de Scott a história “real” é derivada para um segundo plano, deixando em primeiro uma narrativa “totalmente ficcional”, ambas formando um conjunto harmônico. A ação narrada se dava em um passado distante o bastante para reconhecer-se o poder supremo do narrador como aquele que iria organizar e dar coerência aos fatos.

O romance de Leminski, por outro lado, é um *novo* romance histórico, gênero pós-moderno que, mais do que o fazer histórico, possui a preocupação central de justamente problematizar essa construção, em vista de sua essencial desconfiança no relato. No *Catatau*, em que não se encontra de modo nenhum a representação mimética da natureza

na qual o narrador está inserido, a linguagem é colocada em primeiro plano, chamando a atenção para a sua mediatização no processo de conhecimento da realidade.

A glória do nome: nada mais mingau e pelado da verdadeira natureza que os desmandos das coisas em volta de sua presença! (...) Relação entre Coisa e Nome: entre medida e medido! Nada me interessa mais: um palavra dita aqui dista de mim tanto quanto até ali. (LEMINSKI, 1975, p. 164-165)

A concepção de linguagem presente no *Catatau*, pensada a partir de sua função *especulativa*, é explicada pela hermenêutica como um espelho que mostra a realidade, estabelece a “Relação entre Coisa e Nome”, como aparece na citação acima. Conforme Gadamer (1999), o conhecimento humano se dá sempre a partir dos conhecimentos prévios de cada época, a partir do diálogo existente entre o intérprete e o objeto. Para o filósofo alemão, o objeto é importante, pois é ele que vai direcionar a compreensão; mas a supremacia é do sujeito, que vai confirmar ou não seus conhecimentos prévios ativados pelo objeto. Como estes são diferentes em cada indivíduo, tem-se o fim da verdade absoluta – concepção basilar do pensamento pós-moderno. A tradição, conjunto de conhecimentos humanos, só ganha vida nesse processo de atualização que o sujeito opera, aplicando nela a visão possível de sua época, que é social, a partir de sua experiência individual. O mundo – um objeto, um texto – só ganha sentido quando um sujeito o interpreta, o que mostra que a significação do objeto vem da perspectiva que o intérprete projeta nele, por meio sempre da linguagem, mesmo quando o contato é feito com um objeto não verbal, como uma arte abstrata, por exemplo. Assim, toda experiência humana só se dá *na* linguagem, concebida então como um *medium* no qual se dá a relação entre o eu e o mundo externo – sem ela, não há compreensão.

Como vimos, no romance-ideia é marcada essa primazia da linguagem no processo de conhecimento, em detrimento da realidade, que não é apresentada racionalmente:

“Este mundo é o lugar do desvario, a justa razão aqui delira” (LEMINSKI, 1975, p. 20), ressaltando a mediatização na relação do homem com o mundo.

Cultivei meu ser, fiz-me pouco a pouco: constitui-me. Lêtras me nutriram desde a infância, mamei nos compêndios e me abeberei das noções das nações. Compulsei índices e consultei episódios. Desatei o nó das atas, manuseei manuais e vasculhei tomos. Ôlho noturno e diurno, palmilhei as lêtras em estradas: tropecei nas vírgulas, caí no abismo das reticências, jazi nos cárceres dos parênteses, rolei a mó das maiúsculas, emagreci o nó górdio das interrogações, o florete das exclamações me transpassou, enchi de calos a mão fidalga torcento páginas. (LEMINSKI, 1975, p. 16)

No *Catatau*, o mundo acaba sendo tragado pela linguagem: “O mundo de Axstychsky, o mundo de Ihstychsky. De Xostakowitsch, de Xoxitlistichl. O mundo de Xxstyshsky. O mundo de Xxxxxxx. O mundo de Xxxxxxx. O mundo de Xxxxxxx. Xxxxxxx. Xxxxxxx. Xxxxxxx. O mundo, Xxxxxxx” (LEMINSKI, 1975, p. 203).

Em vista dessa relativização do conhecimento, o *Catatau*, filiando-se assim à corrente de pensamento pós-moderna, prefere questionar o poder do homem de construir a sua história. Como, sobretudo até o século XIX, a História registrada é predominantemente a oficial, os romances dessa linha de pensamento, própria do século XX, voltam-se para o seu próprio mecanismo de construção (auto-reflexividade), explicitando a precariedade do relato, a verdade como um constructo humano elaborado por um sujeito portador de interesses e ideologia. É o que Linda Hutcheon (1991, p. 106), na *Poética do pós-modernismo*, diz:

a arte da enunciação sempre inclui um produtor enunciativo, bem como um receptor da enunciação, e por isso suas inter-relações constituem parte relevante do contexto discursivo. Esse aspecto só precisa ser mencionado porque, em nome coletivo da universalidade científica (e da objetividade), do realismo no romance e de vários formalismos críticos, é essa entidade enunciativa que tem sido suprimida.

É sob esse prisma que vemos no *Catatau* a relativização da verdade, em muitas passagens: “A velocidade da lógica ultrapassa o limite da linguagem, atrás da

linguagem, na frente de quê?” (LEMINSKI, 1975, p. 22); “Alguma novidade? Uma ova. Agora é que são elas, distraio-me fazendo. A verdade é o que há de eterno na notícia” (LEMINSKI, 1975, p. 79).

No caso da América Latina, que tem uma história de colonização, dominação e de dependência econômica, os romances pós-modernos encontraram espaço para se desenvolver, marcando a perspectiva de resistência defendida por seus teóricos (a crítica dessa linha de pensamento, a partir do materialismo histórico dialético, será desenvolvida no quarto capítulo). No *Catatau*, o desvirtuamento do discurso do narrador mostra a incapacidade de “Descartes” de compreender o Novo Mundo, o qual não pode ser entendido sob a lógica européia: “Cartésio: Nosso homem em Brasília. Dizer que fui quase cartuxo, o fantoche. Filosofia barata, apenas uma vítima do perigo: bafo maroto de arroteo batavo num prato de pó de arroz movido a feijão mascavo” (LEMINSKI, 1975, p. 198). Portanto, nessa paródia temos uma antropofagia (na concepção oswaldiana) operada pela natureza brasileira e também pela ação de Occan sobre o europeu: um ente abstrato usado para combater a abstração do invasor.

O desenvolvimento dessas questões (que serão aprofundadas e examinadas à luz do materialismo histórico dialético no capítulo 4) nesta altura destina-se a explicitar que o discurso social do *Catatau* é composto por esse debate teórico, temática e esteticamente.

2.3.2 Estética neobarroca como signo antropofágico

Neste tópico, procuraremos mostrar que a dimensão estética do *Catatau*, conformada pelo “barroco americano” ou neobarroco, possui uma forte carga política, concretização de um discurso social também brasileiro, mas sobretudo latino-americano, na medida em que representa um diálogo antropofágico com a cultura europeia existente nas “duas partes” do continente (a espanhola e a portuguesa), aproximadas pela história de conquista, extermínio indígena, colonialismo, dominação e opressão, ditaduras militares, além do baixo desenvolvimento econômico que subjuga a região à condição periférica até o presente. Talvez em função desse passado, outro fator comum é a busca da identidade existente em ambas.

Para compreender o aspecto político do neobarroco, é preciso retroceder um pouco na história do continente latino-americano. Mesmo antes da chegada de Colombo, a América já havia sido inventada por um discurso eufórico que idealizava um paraíso terrestre como um espaço privilegiado para receber o projeto europeu de reforma social, discurso este que, em nome do nacionalismo, foi assimilado, por exemplo, pelo Romantismo. Entretanto, com a realidade de miséria e de conflitos herdados do colonialismo, a América Latina ocupa posição marginal no cenário econômico e também cultural, fenômeno que se acentua no século XIX (CHIAMPI, 1980, p. 96-107).

Em face dessa consciência de marginalidade, no século XX o discurso americanista vai reconstruir a imagem eufórica da América, como uma reserva dos ideais humanitários da cultura ocidental, em contestação às teorias da sua “inferioridade natural”. Toma-se, então, consciência da noção de *diferença* para superar a marginalidade histórica, e depois, de *mestiçagem*, não como um vício, mas uma qualidade resultante da capacidade de

assimilação biológica e cultural de várias raças. Nos anos 20, essa ideologia antipositivista atuava em duas frentes na formulação da idéia de América, valorização das culturas indígenas e reexame da cultura européia, além da crítica ao modelo cultural anglo-saxônico, atitudes críticas estas procedentes do auge do capitalismo norte-americano e do nacionalismo revolucionário mexicano. “Esses fatos contraditórios e divergentes definem a tensão que experimentam os hispano-americanos ao começar o século e que terá, como instância positiva, o despojamento do seu complexo de inferioridade” (CHIAMPI, 1980, p. 114).

Desses anos 20 fica, portanto, o utopismo com fundamento na mestiçagem, como renovação dos valores da civilização ocidental, e o utopismo com fundamento autóctone, como resgate dos valores das sociedades indígenas, os quais constituem uma ação política na direção da afirmação da identidade americana, resgatada da sua condição de marginalidade para ocupar o centro do debate. É assim que pode surgir nos anos 30 e 40 um enfoque na linguagem e comportamento *mestiços* que manifestam cinismo, hipocrisia e dissimulação como atitude antropofágica em relação ao dominador que explorou e humilhou desde a conquista. Como diz Ana Pizarro (2003, p. 23, tradução nossa), esse conceito faz parte “de um intento de refletir desde uma perspectiva continental os fundamentos e mecanismos com que a sociedade do continente foi construindo simbolicamente a sua vida”.

A concepção de mestiçagem aqui empregada afasta-se daquele sentido positivista empregado desde o século XIX em termos estritamente raciais, bem como da conotação lusotropicalista atrelada ao termo por Gilberto Freyre (1980), para encontrar a variação semântica empregada por Serge Gruzinski (2001, p. 62) como o “embate de civilizações ou de conjuntos históricos diferentes”, portanto apontando para formulações que expressam um combate no plano cultural, fruto de tensões e conflitos originados historicamente de questões econômicas e políticas de dominação. Por isso, o pensamento

mestiço se concretiza na estética por meio do desequilíbrio, do paradoxo, da contradição, recursos formais tipicamente barrocos.

Mais recente é o termo *hibridação*, escolhido por Canclini (2000) para designar mesclas interculturais, mesmo aquelas ocorridas no interior de uma mesma civilização, pois essa denominação, para o autor, além de não possuir a conotação racial a que o termo mestiçagem originariamente era vinculado, também alcança as formas modernas de hidridação melhor do que *sincretismo*, usualmente aplicado a movimentos simbólicos tradicionais ou à coexistência de formulações de ordem religiosa.

Preferiremos falar de mestiçagem, por ser aquele que se consolida como signo da cultura latino-americana no contexto ocidental. Para particularizar essa discussão no Brasil, basta lembrar que, já na década de 20, com o Modernismo, *Macunaíma* surge como marco na valorização da mestiçagem, utilizada para enfatizar o critério de diferença na antropofagia oswaldiana.

Esse panorama permite perceber o aspecto político da valorização do barroco, uma estética elaborada *em face* da cultura europeia, que se constrói sob o critério da diferença, da mestiçagem, do hibridismo, como atributos valorativos positivamente na consolidação da identidade americana, como o resultado da formação plural de nosso povo. A literatura absorve essa ideologia e vai marcar uma renovação no discurso ficcional latino-americano em meados do século XX, utilizando-se de dois critérios, a *experimentação*, incorporando novas técnicas narrativas que dêem vazão ao segundo critério, a *representatividade*, isto é, a capacidade de expressar toda a complexidade cultural, social e histórica da América, o que se dá justamente no romance, gênero em que “toda experimentação acaba por encontrar seu lugar predileto” (RODRIGUEZ MONEGAL, 1979, p. 137). Essa renovação, que tem a mestiçagem como força propulsora, é sintetizada por Irleamar Chiampi (1980, p. 127) na citação abaixo, alusiva integralmente a

procedimentos estéticos que estruturam o *Catatau*:

Assim, na expressão artística, a “anormalidade”, e “deformação”, antes condenadas pela infidelidade ao modelo, passam a ser consideradas como efeitos estéticos excelentes, propiciados pela incorporação aluvional [como um rio, devoradora de influências] de materiais artísticos. O luxo da composição que corrompe a compostura do discurso literário, a problematização das normas racionais dos modelos utilizados, a estilização e a hibridização das formas são procedimentos “perversos” e válidos que dão à nossa cultura a sua inflexão lúdica e paródica. Em ambos os modos de apropriação das formas estrangeiras, a séria ou a jocosa, vê-se o signo da abertura americana à recepção geradora, da sua vocação antropofágica, que converte o produto final, não em cópia, mas em simulacro destruidor da dignidade do modelo.

A estética que vai abrigar essa postura é o “barroco atual, neobarroco”, como gostava de chamar Sarduy (1979) a esse barroco que vai exprimir o sentimento de americanidade, o qual, concretamente, se diferencia do barroco histórico por apresentar, além das características deste, também as anacronias, a experimentação, a incorporação das técnicas artísticas modernas, rompendo com a distinção entre gêneros, artes e linguagens, a predisposição para o diálogo com a história, a intertextualidade antropofágica e a problematização teórica acerca do próprio fazer poético (auto-reflexividade). A partir do momento em que a experimentação e a recreação do barroco se conjugam com o conteúdo americano – encontro de línguas, culturas, ritos, tradições, mas também a criação e a dor figuradas no descobrimento e na colonização – o “nosso” neobarroco se afirma como um fator de legitimação histórica, como reivindicação da identidade cultural de um povo colonizado (CHIAMPI, 1980, p. 7-12). Para Sarduy, o barroco americano não pressupõe um mundo com um *logos* precedente, mas simplesmente é o caos a que o mundo e a linguagem se converteram. Em suas palavras, o neobarroco “reflete estruturalmente a desarmonia, a ruptura da homogeneidade, do *logos* enquanto absoluto, a carência que constitui nosso fundamento epistêmico”. É a expressão do “desequilíbrio, reflexo estrutural

de um desejo que não pode alcançar seu objeto [...] Arte do destronamento e da discussão” (SARDUY, 1979, p. 178).

Bastante conhecido, também, é o pensamento de Calabrese (1988, p. 9-10), que, apesar de reconhecer no neobarroco a expressão da perda da integridade, globalidade e sistematicidade ordenada, representando, pois a instabilidade, polidimensionabilidade e mutabilidade, o vê como um “gosto” do tempo. Com relação a essa última opinião, preferimos a de Irlemar Chiampi (1998, p. 19) quando ela discorda do estudioso italiano ao dizer que “não cabe diluí-lo [o neobarroco] na ‘atmosfera geral’ no ‘ar do tempo’, como um ‘princípio abstrato dos fenômenos’”; antes disso, o neobarroco possui um “conteúdo ideológico, que provém de uma motivação cultural específica para a América Latina” (CHIAMPI, 1998, p. 19), e demonstra a consciência da situação de marginalidade que lhe foi imposta, razão por que se destina ao questionamento da história oficial para interpor uma visão crítica autenticamente americana.

Ainda na constituição do barroquismo americano, resta lembrar duas de suas teses mais importantes, conforme apresenta Chiampi (1998, p. 6-8). A primeira é a do próprio Carpentier, que, partindo da teoria da universalidade do barroco de Eugênio d’Ors, entende o barroquismo como uma constante humana, que encontra na América o espaço privilegiado para o seu desenvolvimento, em função da formação híbrida e da consciência da “*criolledad*” do homem do Novo Mundo, além da incapacidade já inaugural de dizer a inesgotável novidade da realidade americana. A segunda é a de José Lezama Lima, que já em 1948 defende o barroco não como uma “constante artística” (d’Ors), mas como uma “coisa nossa”, oriundo do hibridismo americano, idéia que sustenta sua tese, desenvolvida em *La expresión americana* (LEZAMA LIMA, 1957), de que o barroco é um devir baseado nos princípios de *tensão* provocada pela combinação de elementos díspares, europeus e indígenas e de

plutonismo (de Plutão, Inferno, fogo que consome), mediante a ruptura e reunificação de fragmentos que geram uma nova ordem cultural.

Em ambos, o neobarroco se mostra como uma arte revolucionária, com o propósito de fazer uma “Contra-Conquista”, para utilizar uma expressão de Lezama Lima, o que gera uma diferença fundamental em relação ao barroco histórico: enquanto este está atrelado ao autoritarismo da Contra-Reforma, aquele expressa uma atitude de subversão diante do poder autoritário.

Com base nesses apontamentos, agora fica claro perceber que a diegese do romance-ideia é construída com os procedimentos que compõem o neobarroco como expressão da americanidade: proferido por um narrador autodiegético, um duplo textual do filósofo racionalista René Descartes, justamente aquele que defendia um método para se chegar à verdade, o discurso narrativo se apresenta completamente caótico, numa sinuosidade vertiginosa recheada de hipérbatos e hipérboles que se espriam pelas 213 páginas do livro de um só parágrafo, representando, com sua dimensão plástica da linguagem, o real maravilhoso idealizado por Carpentier como uma característica do mundo americano. No livro de Leminski prolifera o descritivismo com palavras que não conseguem nomear, deformadas a ponto do *nonsense*, revelando uma incapacidade do europeu de compreender o espaço americano:

Na bôca da espera, Articzewki demora como se o parisse, possesso desta erva de negros que me ministrou, - riamba, pemba, gingongó ou pango, tabaqueação de toupinambaoults, gês e negros minas, segundo Marcgravf. Aspirar êstes fumos de ervas, encher os peitos nos hálitos dêste mato, a essência, a cabeça quieta, ofício de ofídio. Cresce de salto o sol na árvore vhebehasu, que é enviroçu, embiraçu, imbiroçu, aberaçu, aberraçu, inversu, inveraçu, inverossy, conforme as incertezas da fala destas plagas onde podres as palavras perdem sons, caindo em pedaços pelas bocas dos bugres, fala que fermenta. (LEMINSKI, 1975, p. 2-3)

Há também a ruptura com a linearidade temporal, apresentando as impressões do narrador influenciadas pela irracionalidade que permeia o seu discurso:

Êste mundo não se justifica, que perguntas perguntar? Devo lazer. Esta bruta bêsta, temperando a corda ao contrário dos ponteiros dum relógio, para nunca conduzir-se, estacionou incógnita na reta. Aí o galho. Versar com as pessoas é dividir o todo que somos em partes, para efeitos de análise, para sermos compreendidos, mister lembrar Articsewski da desgraça da preguiça que se abateu sobre mim. A fumaça acima não a demove tão pouco de seus propósitos absenteístas. Êste mundo é o lugar do desvario, a justa razão aqui delira. (LEMINSKI, 1975, p. 4-5)

Além disso, abundam no *Catatau* temas caros ao barroco, como também já notara Salvino (2000, p. 223-290), o embate entre corpo e mente, os paradoxos da linguagem, a metamorfose, a monstruosidade, a vida e o sonho:

Unhas e lentes dm mecanismo de passarinhos operam desde milagres até metamorfoses. Omito. Pandorgas da China apreciam os elementos das intempéries. Um dia, a selva desmorona em cima de Mauritstadt e a afunda na lama e no calor. Vai em cima. Deu-lhe um golpes no calcanhar, mas como não contra Aquiles, para sofrer como os burros ferrados que escoiceiam as fechaduras como se fôssem cascavéis descansando o cotovelo, aí consagrou o resto. Não, êsse pensamento, não, ainda credo num treco. Claro que já não creio no que penso, o ôlho que emite uma lágrima faz seu ninho nos tornozelos dos crocodilos beira nilo. Duvido se existo, quem sou eu se êste tamanduá existe: Da verdade não sai tamanduá, verdade quero aqui. (LEMINSKI, 1975, p. 5)

Tudo isso delineando a forma do barroco histórico do século XVII, apontando o que a realidade tem de aparência, oferecendo um verdadeiro diagrama da época, a novidade americana, a metamorfose contínua e o suceder das aparências, que se materializam na linguagem com recursos literários somente incorporados pelo neobarroco no século XX: a palavra-montagem, os neologismos, o ato gratuito, a anamorfose (jogo ótico que deforma o objeto), denotando que as palavras se confessam incapazes de dizer, registrando a falência do projeto europeu no Novo Mundo, que domina e devora o estrangeiro pela

mestiçagem – como diz o narrador do *Catatau*, “A contaminação da Pureza” (LEMINSKI, 1975, p. 160).

Esse panorama mostra que, além dessa questão ontológica da relação de cada obra com a tradição, a literatura latino-americana tem uma dimensão política que é a sua relação, de um povo colonizado e (até hoje) subdesenvolvido economicamente, com a tradição do colonizador. Há no continente, portanto, um conjunto de escritores (como Borges, Cortázar, Carpentier, Lezama Lima, García Márquez) que não aceitam a condição de povo colonizado culturalmente e se voltam contra a perspectiva que coloca a tradição européia como superior e contra todo tipo de imperialismo cultural, por meio de um discurso baseado na destruição, criando, nas palavras de Haroldo de Campos (1981, p. 13), “Uma nova idéia de tradição (antitradição), a operar com contravolução, como contracorrente oposta ao cânone prestigiado e glorioso”.

Poder-se-ia objetar a efetividade da aludida atitude revolucionária atribuída aos romances neobarrocos. Contra isso, trazemos a interessante contribuição de Olviedo (1979, p. 437-454), para quem a literatura latino-americana, com aquela temática predominante nos anos 1920 a 40, de apresentação dos países (o “romance da terra”) e depois de denúncia social, acabou por educar o povo, muitas vezes politicamente. Entretanto, veio a crise de representação que, em certos casos, apresentava inconsistência estética e, muitas vezes, demagógica – a ânsia por postular uma causa acabava por prejudicar a força realista do relato –, o que lembra as palavras de Carpentier (1971, p. 17), para quem a tarefa do romancista americano é “inscrever a fisionomia das suas cidades na literatura universal, esquecendo-se de tipicismos e costumes”. Voltando a Olviedo, vemos que, com o processo de urbanização, o romance deixa o campo em direção à cidade, um mundo mais complexo, e o romance fala por si, sem querer provar nada, tentando explorar toda a riqueza da natureza humana; a luta política se acentua em outros campos (políticos, armados), cujo ápice se

encontra na revolução cubana, e, no campo da expressão, outros meios (TV, cinema, foto, jornal) passaram a exercer o papel antes reservado à literatura realista. Então, os escritores tomam consciência de seu papel com a linguagem, a partir do que é possível a criação estética, a imaginação, a contradição, a desmontagem das formas e a prosa poética de um Leminski.

Caracterizado como uma obra de vanguarda na série literária brasileira, o *Catatau* se constitui em um romance histórico *sui generis*, afastando-se daquele modelo tradicional de linhagem scottiana, paradigma no século XIX, no qual a reconstituição dos grandes fatos tinha uma preocupação com a verdade histórica. No romance-ideia do brasileiro há justamente o intuito de desconstruir o discurso autoritário da história oficial, motivo pelo qual ela é utilizada como um intertexto paródico, explorando suas contradições e sua inconsistência em dar conta de revelar o “real”, como parece ser a sua pretensão. A ficção garante liberdade irrestrita ao escritor para romper os tabus, desmitificar os heróis, corromper versões, apontando para um redimensionamento da história – no nosso caso, da formação do Brasil e do continente americano. É nesse sentido que nos textos neobarrocos, de que o *Catatau* é um bom exemplo, duas categorias aparecem ameaçadas, a *temporalidade* – que deixa de ser linear para incorporar a ilusão de movimento, um tempo cíclico destruidor da consecução e da lógica da causa e consequência – e a categoria do *sujeito*, aquele que, agora incapaz de ordenar e dar sentido, só pode produzir o caos, daí a visão pessimista da história oficial (CHIAMPI, 1998, p. 13-18).

No *Catatau* o que está em questão é o projeto não só holandês, mas também europeu, civilizado, branco, que visava subjugar os povos militarmente mais fracos, impondo-lhes, a fim de perpetrar o seu domínio, a lógica ocidental (européia) simbolizada no romance-ideia pelo modo de pensar cartesiano.

A reta da Europa curva-se ante o Brasil. Passar para a América: cachimbos da jamaica, ouro do peru, alpaca de paramaribo, quetzal de manágua, lixo de catânia, administração castelunha, varinhas do reino de condão, pontos de vista sírios, preocupações típicas, desmentidos a Euclides, as mais recentes mutações obtusas através de enxertos gringos, nos gonzos crioulos... Nasceu lá, é o cão, a serra de paranágawa' À luz – sair, a todo lume abrir clareira, albar em Saturno: resplando em raio, fulmingo no chefe da festa no campo' Viro mal, completo insatisfatório' Não vou alim. Lembrando e fundando cidades, criamos as essências. (LEMINSKI, 1975, p. 137)

E o que se vê no livro é a falência dessa lógica, concretizada na falta de sentido que perpassa a narrativa, o que confere à obra de Leminski a designação de *anti-romance*, na acepção de Fernando Alegria (1979, p. 243), uma “imagem do mundo contemporâneo como um *caos* e do homem como uma vítima da *razão*”, como nessa passagem do *Catatau*:

O verdadeiro aeropagita enclespydra o pseudeurofagista. Ainda há patifes em Brasília. Fixa está a idéia, mas a cabeça vacirflica... Que faz um nome destes num ar tão a cristal? O pedreiro, toc, toc, toc: a pedra – ela psiu' A forma, primeiro pêso. Não há bisonho, ninguém desocupado, tudo muito quieto como fazem quando, puros de álcool, trabalham nestas partes. Entrouxemouxe o estrambóide, cara de anguejo dormingonho? Prefiro papar o miúdo, na quirera está a nata da quimera. Desfaça a tez, abra a caldraba, vá de gar, perca o minho, siga o douro, pedre o gulho' Pensa que se fazer de pênsil leva além dos parênteses? A Levitação da Corporeidade. Lapis trahens ferrum. O lenhador: pã, pã, pã... caracumbas' (LEMINSKI, 1975, p. 158)

Confrontados os registros históricos com a diegese do romance-ideia, verifica-se não haver uma preocupação com a *verdade* (não há registros, por exemplo, da estada de Descartes no Brasil); muito mais importante no livro é o questionamento do pensamento cartesiano, o qual se mostra insuficiente para dar conta da realidade cuja terra “é um descuido, em acerca, um engano de natura, um desvario, um desvio ...” (LEMINSKI, 1975, p. 213), culminando na falência dessa lógica decretada por Occan, o monstro semiótico que substitui a certeza pelos “enganos deleitáveis” no pensamento de Cartesius e que se materializa na própria linguagem *em si* em metamorfose.

A figura é figurada. Desvidro-me. Não representa o que apresenta. Em outras palavras, são outra coisa. A figura continua a mesma, ocorrem acidentes no seu plano mas ela confirma o que diz: os sintomas são êsses, os sistemas são outros. O Sigilo cai sôbre o fato, armazém de armadilhas, fato nulo, ato nulo. Algomonstro está oculo atrás do ato nulo. O fato: Occam. O mapa é êste. (LEMINSKI, 1975, p. 6-7)

Esse expediente, mais que recorrente, cerne da estrutura do romance, coloca em primeiro plano o papel da linguagem no processo de vivificação da tradição – não há pensamento sem linguagem –, relevante para a atitude antropofágica. Nesse sentido, Occan não poderia ser mais apropriado, pois, como já disse Leminski (1989, p. 208), ele “é o próprio espírito do texto. É um orixá azteca-iorubá encarnando num texto seiscentista”. Assim, o poeta curitibano expressa indelevelmente a concepção presente no *Catatau* acerca do conhecimento humano, da verdade, da maneira como se constrói a tradição, registrando, também, uma perspectiva crítica em relação àquele relacionamento entre uma cultura mestiça, híbrida, nesse sentido rica, de raiz afro-indígena-latino-americana (“azteca-iorubá”), e a cultura “pura”, una, européia (“seiscentista”).

2.4 Questões Abertas

Vimos neste capítulo que cada um dos três romances, por eles serem históricos, remete explícita ou implicitamente à busca de uma verdade, à construção de um sentido para a História – mesmo quando essa verdade consiste na invalidação de uma verdade absoluta, como acabamos de ver no *Catatau*. Vimos neles a perspectiva política de uma tensão humana concretizada por meio de um discurso social, seja afirmando uma história não escrita, do ponto de vista dos excluídos (*A gloriosa família*), seja questionando a História oficial em confronto com a realidade contemporânea (*As naus*), seja ainda questionando a possibilidade da escritura de uma História, dada a explicitação de questões transcendentais sobre a construção do conhecimento humano (*Catatau*). O que desde já fica claro é que o relacionamento apontado nessas obras entre literatura e história remete à necessidade de um aprofundamento da postura política desempenhada por elas. Pode-se falar de um tipo de engajamento, uma vez que as três, em graus variados e de distintas formas, como apresentamos aqui, problematizam a questão fundamental do relacionamento do homem com a tradição, vale dizer, a construção do conhecimento humano, a escritura da história, o desenvolvimento da memória histórica?

No que diz respeito a esse questionamento, sentimos a necessidade de aprofundar esses temas, a fim de diagnosticar: há atualmente, em que pesem os excessos de controles ideológicos e cerceamentos políticos da época “heróica” do entreguerras europeu, um engajamento “espontâneo”? A qualidade artística passa hoje pelo comprometimento político? Existe uma literatura de *esquerda*, que, em nome de uma verdade, escreva contra uma ditadura do cânone oficial histórico e literário? São essas questões, levantadas com base na leitura das obras apresentadas nesta primeira parte do trabalho, que causaram a necessidade

e justificam o próximo capítulo. Portanto, enquanto este se voltou para o discurso social, para o modo como nas narrativas se configura uma voz que quer falar a verdade, incorporando esteticamente tensões oriundas das relações sociais da sociedade de que provém, investigando essa relação na reescritura ficcional, na revisão do discurso histórico, o capítulo seguinte se debruçará sobre o exame dessa perspectiva, procurando identificar em que medida se pode falar em uma dimensão política, empenhada, relacionada, portanto, ao presente histórico das obras.

No quarto capítulo, adiantamos que esta busca da verdade nos levou a estudos acerca da existência de uma possível verdade absoluta, ou de uma verdade mais válida do que outras. Como já aludimos aqui, são questionamentos que nos remeteram à teoria do conhecimento, justificada para aprofundar a discussão com o pós-modernismo – que sustenta sobretudo *As naus* e o *Catatau*, e em certos aspectos dignos de análise, também *A gloriosa família* –, por apresentar contradições com aquilo a que se propõe. Reconhecemos que, isoladamente, usar a epistemologia para a análise isolada destas obras (exceto o *Catatau*, que, entendemos, remete a esse assunto de forma explícita, como demonstramos acima) seria como “aplicar” leituras teóricas ao exame de uma obra particular. Entretanto, a pesquisa deste *corpus* em conjunto, para nós, indica a necessidade do aprofundamento nesse campo, tendo em vista, principalmente: o uso da História, em níveis distintos, como interlocução na construção dos enredos; o onipresente questionamento sobre a verdade existente nesses romances históricos contemporâneos; a variedade dos procedimentos estéticos, desde uns mais realistas até outros mais fragmentários, usados como “arma” para esse questionamento; os discursos sociais existentes nas três obras, mais locais ou mais cosmopolitas, mas de qualquer maneira constituídos por preocupações políticas, filosóficas e estéticas envolvidas em relações de poder, como o poder de registrar a experiência, de construir o conhecimento

humano, de historiar, de narrar, de dizer a verdade, enfim. Entendemos que os estudos literários não podem se furtar a esse debate, uma vez instaurados pelas obras sob investigação.

3 LITERATURA E POLÍTICA

“nada existe que não seja social e histórico – na verdade, [...] tudo é, ‘em última análise’, político”.

Fredric Jameson

No capítulo dois constatamos nos romances um discurso social que expressa preocupações em torno do problema da identidade e também da questão da construção do conhecimento histórico. Neste, desenvolveremos a tese de que essas escrituras, conquanto possuam diferentes abordagens estéticas, conflitantes no que diz respeito à velha discussão sobre a autonomia da obra de arte e sobre a utilização por vezes contraditória de procedimentos pós-modernos, podem ser vistas como obras de oposição, na medida em que são narrativas que *escrevem contra* uma ordem estabelecida, caracterizando-se, pois, como um pensamento de esquerda – em maior ou menor grau, comparativamente entre si. Os fundamentos epistemológicos dessas abordagens, que vão desde o enfoque mais realista até o mais pós-moderno, serão discutidos no quarto capítulo, a fim de aprofundar as nuances ideológicas subjacentes a seus procedimentos, sob a perspectiva do materialismo histórico dialético.

Se no capítulo anterior nosso esforço esteve voltado para a explicitação da maneira como o discurso social se faz presente nas narrativas, ou seja, buscou focalizar a maneira como a socialidade do texto literário expressa tensões sociais, através da plasmação no passado do enunciado e no presente da enunciação de questões históricas e políticas da realidade social de que as próprias obras fazem parte, neste nossa atenção se voltará para o presente histórico do surgimento das obras, a fim de tentar perceber de que maneira essas

narrativas se relacionam com as séries literárias a que pertencem e também com a história, em razão do gênero das obras, com o intuito de tentar perceber em que medida os romances podem ser vistos como um posicionamento empenhado no sentido da oposição à dominação existente nas culturas de que participam. De acordo com nossa perspectiva sociocrítica, vamos tratar os romances como teorias e práticas culturais, inseri-los em seu contexto sócio-histórico e apreciá-los em relação à totalidade do momento em que emergem: o romance ajuda a entender melhor questões latentes na sociedade e estas, num movimento dialético, permitem entender melhor o romance que, afinal, não deixa de ser um produto de sua época.

Vimos que os romances estão imbuídos de *uma voz que quer dizer a verdade*, estão voltados para uma re-visão da História, nos três casos questionando os postulados da História oficial (voz autoritária de uma verdade absoluta), cada um à sua maneira: *A gloriosa família* explicitando a dimensão intertextual da História e, ainda assim, apontando para uma utopia, para a representação de um mundo possível; *As naus* questionando os pilares da memória coletiva, construída em torno de uma identidade nacional assentada em “falsos mitos”; e o *Catatau* questionando a própria lógica racional e, por conseguinte, o poder da linguagem e da representação na configuração de um universo possível.

Essa atitude de *escrever contra* uma ordem hegemônica faz parte de um amplo movimento do pensamento contemporâneo, que normalmente reivindica para si o adjetivo usualmente chamado de esquerda, que vai desde o engajamento direto, com obras comprometidas com causas políticas, até o outro extremo, do desencanto, com obras filiadas ao pós-modernismo (para Linda Hutcheon, essa linha de pensamento é de esquerda por se opor ao sistema capitalista; para Eagleton, representa o fracasso da esquerda em atacar as questões estruturais do capitalismo). Neste capítulo, faremos um breve panorama desse

movimento, com o propósito de situar os procedimentos estéticos utilizados nos romances aqui em estudo no debate atual acerca da perspectiva política da literatura.

Como o discurso social delimitou-se em torno do nacionalismo e da identidade nacional, iniciaremos abordando esse tópico; em seguida, passaremos ao panorama do pensamento de esquerda; depois, situaremos as três obras nesse panorama, buscando perceber em que medida os procedimentos estéticos do pós-modernismo, utilizados em graus variados nas três obras, são absorvidos pelo propósito político de explicitar as condições de dominação do sistema sócio-econômico-político envolvido pelas narrativas em foco, e em que medida suas socialidades remetem ao momento sócio-histórico contemporâneo. As implicações epistemológicas das questões emergidas neste e no segundo capítulos – a existência de uma verdade, as distinções entre ficção e história, o valor da obra de arte – serão abordadas no próximo sob o enfoque do materialismo histórico dialético, concluindo, assim, nossa investigação sobre o aspecto político do romance.

3.1 Identidades e Nacionalismos

A história da formação dos Estados-Nacionais, de uma maneira geral, e a história recente (especialmente os dois últimos séculos) de cada um dos países de língua portuguesa aqui abordados, de um modo particular, fazem do nacionalismo um tema caro à questão da dominação. Longe de ser um desencadeamento natural na história da humanidade, esse tema tem uma procedência eminentemente política, envolvendo interesses econômicos que explicitam a luta no interior do sistema capitalista. A fim de tentar perceber que matizes possuem os nacionalismos trilhados nos romances em pauta, traçaremos a seguir um rápido panorama desse conceito, para depois perscrutar a busca da identidade em cada uma das obras.

3.1.1 Nação e instinto de nacionalidade

Vemos com Hobsbawm (1990) que o conceito de nação – e nacionalismo – é bem recente, não anterior ao século XVIII, em seu sentido moderno. Em sua pesquisa, o estudioso inglês encontra somente a partir da edição de 1884 do *Dicionário da Real Academia Espanhola* a terminologia de Estado, nação e língua como hoje o concebemos, o da unidade nacional; antes disso, a palavra *nación* tanto podia significar “o agregado de habitantes de uma província, de um país ou de um reino”, quanto “um estrangeiro”, a exemplo de uma nação de estrangeiros comerciantes, detentora de certos privilégios em uma localidade onde se instalassem (HOBSBAWM, 1990, p. 27). A primeira edição do citado dicionário espanhol, de

1726, trazia a palavra *pátria*, popularmente tida como *tierra*, como “o lugar, o município ou a terra onde se nascia”, sendo que até 1884 esse termo não era vinculado a um Estado. De acordo com Hobsbawm (1990, p. 28), “até 1925 não ouvimos a nota emocional do patriotismo moderno, que define *pátria* como ‘nossa própria nação, com a soma total de coisas materiais e imateriais passadas, presentes e futuras, que gozam da amável lealdade dos patriotas’”.

Segundo o historiador, é na Era das Revoluções, especificamente a partir de 1830, que o significado fundamental de *nação* passa a ser utilizado com a conotação política, podendo ser formulado com a equação “nação = Estado = povo”, já agora a idéia de um povo necessariamente soberano, que remete à territorialização da nação. Nesse período, que cobre de 1830 a 1880, o termo é discutido pelos teóricos do liberalismo, mormente sobre quais das numerosas populações européias agrupadas em torno de uma *nacionalidade* poderiam tornar-se um Estado – tendo em vista o pequeno número de Estados-Nações no início do século XIX – e quais dos muitos Estados existentes estariam conformados pelo *status* de *nação*.

Teremos, então, que a questão central acerca da idéia de nação associa-se à teoria liberal, dada a importância das funções econômicas e dos benefícios do Estado-Nação para o desenvolvimento empresarial, por meio do monopólio da moeda, da manutenção de políticas fiscais e finanças públicas que permitissem ao Estado intervir na economia, garantindo contratos e a propriedade. Esse pensamento dá sentido ao argumento de que “a fragmentação da humanidade em nações é útil na medida em que desenvolve um princípio extremamente poderoso de competitividade econômica” (HOBSBAWM, 1990, p. 40).

A idéia de nação, portanto, em sua consolidação no século XIX, está ligada à noção liberal de progresso, que deveria criar um desenvolvimento tal que permitisse a entrada na “sociedade universal do futuro”, culminando em uma industrialização capitalista levada adiante pela burguesia.

A heterogeneidade étnica, racial e lingüística parece não ter sido problema para a constituição das nações, haja vista a grande diversidade observada na constituição dos povos nos Estados-Nacionais em formação. Na prática, segundo Hobsbawm (1990, p. 49), existiam apenas três critérios para interpretar a constituição de um povo como nação: 1) “associação histórica com um Estado existente ou com um Estado de passado recente e razoavelmente durável”; 2) “existência de uma elite cultural longamente estabelecida, que possuísse um vernáculo administrativo e literário escrito”; e 3) “provada capacidade para a conquista”, o que justifica o entendimento de que as comunidades minoritárias tinham mais a ganhar sendo absorvidas por uma nação forte, mostrando, mais uma vez, a predominância da dimensão econômica na consolidação das nações.

Não se dava muita atenção aos elementos que pudessem constituir um *sentimento nacional*, como hoje o concebemos – a religião, a etnicidade, a língua, o território, a história, a cultura –, até porque não se sabia a qual deles dar maior importância: a questão de nação e nacionalismo não era um problema maior para os poucos Estados-Nações então existentes. O fato é que, para a ideologia liberal, a advento da nação constituía-se um estágio do progresso ou da evolução humana, naqueles meados do século XIX. Compreende-se, assim, que o nacionalismo, em sua gênese, esteve ligado ao progresso, em sua capacidade de ampliar a atividade humana na economia, na sociedade e na cultura.

Após 1880, entretanto, com o aparecimento das reivindicações perante os governos, com o surgimento dos movimentos de massa, da intensificação da escala industrial, da consolidação das classes proletárias, do fortalecimento dos sindicatos, além do fato de os partidos políticos necessitarem de eleitores em suas bases, a “questão nacional” desperta grande interesse, importando saber como homens e mulheres comuns sentiam-se em relação à nacionalidade.

O autor então desenvolve argumentos para mostrar de que forma os Estados e os movimentos nacionais mobilizam laços – chamados por ele de *protonacionais* – para atingir o sentimento de vínculo coletivo, em prol do “patriotismo nacional”, constituídos de dois tipos: os supralocais de identificação popular (por exemplo, santos que “unem” fiéis de variadas regiões); e os “laços e vocabulários políticos de grupos seletos mais diretamente ligados a Estados e instituições, capazes de uma eventual generalização, extensão e popularização” (HOBBSAWN, 1990, p. 64). Entretanto, para o autor nenhum desses pode ser visto como um nacionalismo moderno autêntico, na medida em que não têm relação direta com o critério de territorialidade ligado à noção de nação moderna.

Tentando encontrar a gênese do nacionalismo moderno, o historiador inglês analisa uma série de elementos – em seguida descartados por ele –, que poderiam constituir o núcleo da formação do protonacionalismo. Primeiro, vem a língua; segundo o estudioso, as línguas faladas pelas comunidades mais serviam para colocar barreiras lingüísticas, identificar quem são “os outros”, do que propriamente aglutinar pessoas em torno da idéia de uma nação. Tanto que, antes do advento da escolarização, não havia nenhuma *língua nacional falada*, tendo em vista a base estritamente oral de seu desenvolvimento. A escolha das línguas que detêm maior prestígio é feita por grupos dominantes, e tem fundamentos políticos. Conforme Hobsbawm (1990, p. 70-71), “As línguas nacionais são sempre, portanto, construtos semi-artificiais e, às vezes, virtualmente inventados, como o moderno hebreu. São o oposto do que a mitologia nacionalista pretende que sejam – as bases fundamentais da cultura nacional e as matrizes da mentalidade nacional”.

Entretanto, a existência de uma língua de elite pode vir a ser um importante elemento de coesão protonacional, por três motivos, elencados por Benedict Anderson (1989): primeiro, a comunidade dessa elite pode vir a ser um projeto piloto intercomunicante para a

comunidade maior da nação; segundo, a existência de uma língua comum *construída* (essencialmente quando for impressa) parece ser “mais eterna” do que as línguas naturais; e terceiro, a língua dos dominadores tende a ser a língua oficial do Estado. Esses desenvolvimentos, no entanto, são posteriores à era pré-nacionalista e não afetavam a língua das pessoas comuns, muitas das quais viviam afastadas das cidades, algumas delas em comunidades auto-suficientes, com pouquíssimo contato com o “mundo exterior”. Em face disso, Hobsbawm (1990, p. 78) conclui que “não há razão para supor que a língua tenha sido apenas mais do que um entre os muitos critérios pelos quais as pessoas pertenciam simbolicamente a uma coletividade humana”.

Em segundo lugar vem a etnicidade, que vulgarmente é vista como o núcleo de características comuns próprias de uma comunidade. Entretanto, Hobsbawm (1990, p. 79) explica que “a base crucial de um grupo étnico, como forma de organização social, é cultural e não biológica”. Além disso, as populações dos Estados-Nações possuem uma heterogeneidade étnica bastante grande, não fazendo, portanto, sentido pensar em um tronco único como elo para a formação do protonacionalismo. Não que a etnicidade, ou a “raça”, não seja relevante para o moderno nacionalismo; ela conta, e tem sido muito freqüentemente usada para marcar distinções nacionais, sobre as quais há que se ponderar, primeiro, que “funcionaram tanto horizontal quanto verticalmente e, antes da era do nacionalismo moderno, provavelmente serviram mais comumente para separar estratos sociais do que comunidades inteiras”: é o caso da discriminação pela cor da pele (quanto mais branca, mais elevada a posição social). Segundo, há que se considerar que “a etnicidade ‘visível’ tende a ser negativa por ser muito mais usada para definir ‘o outro’ do que o próprio grupo”. E terceiro, há que se levar em conta que “a etnicidade negativa é sempre intrinsecamente pouco importante ao protonacionalismo” (HOBBSAWM, 1990, p. 81-82).

Em terceiro lugar, vem a religião, cuja ligação com a consciência nacional pode de fato ser bastante estreita, como exemplificam as experiências da Polônia e da Irlanda, e em alguns casos pode ser o único elo entre as pessoas. Todavia, ela é uma base paradoxal para o protonacionalismo, já que seus fiéis podem ter um laço maior por causa dela do que do monopólio da nação. Além disso, a simples existência de fiéis em torno de uma religião não implica no surgimento de nações.

Em quarto e último lugar, e também o mais decisivo, Hobsbawm (1990, p. 88-90) aponta “a consciência de pertencer ou ter pertencido a uma entidade política durável” – para nós, o autor está se referindo à “comunidade imaginada”, termo cunhado por Benedict Anderson (1989). A “nação histórica”, como ficou conhecida no século XIX, ou “povo-nação”, mais tarde, em muitos casos compreendia apenas uma elite, o que excluía uma grande parte do povo, os plebeus, que obviamente não se identificavam com uma nação constituída pela aristocracia, cujos interesses eram opostos aos seus. O autor exemplifica mostrando que na era pré-nacional, na Europa central dos séculos XV e XVI, camponeses combateram contra estrangeiros, no que poderia ser visto hoje como um movimento nacional; porém, a motivação parece ter sido mais social e religiosa do que propriamente nacionalista: tendo-se sentido traídos pela nobreza, que deveria defendê-los, tiveram que lutar contra os turcos invasores, para defender sua fé contra o paganismo, através de uma cruzada. Ainda assim, Hobsbawm (1990, p. 89-90) considera que esses movimentos podem ter sido em alguns casos a base para o patriotismo popular nacional, ressaltando que “onde a tradição estatal não representou uma referência firme e permanente, esse patriotismo popular de base não pode ser visto como crescendo continuamente em direção ao patriotismo nacional moderno”.

Apesar de todas os problemas colocados aos critérios apresentados, o autor reconhece que o protonacionalismo facilitou o surgimento do nacionalismo, apesar das

diferenças existentes na era pré-nacional, as quais poderiam ser mobilizadas para uma *causa* moderna ou para um Estado moderno. Equivale dizer que somente o protonacionalismo não é suficiente para dar lugar a nacionalidades e nações, nem a Estados. Daí Hobsbawm (1990, p. 92) concluir que “a dominação ideológica universal aparente do nacionalismo hoje é uma espécie de ilusão de ótica”.

Se é certo que movimentos populares, de trabalhadores, de partidos, de sindicatos, da esquerda, de um modo geral, adquiriram um sentimento de pertença comum, de classe, de língua, de religião ou etnia, também é verdade que os governos souberam tirar proveito desses expedientes, cujas mudanças ao longo do século XIX geraram dois problemas para os Estados e as classes dirigentes: a) questões técnico-administrativas relacionadas à burocracia estatal, o que remete ao problema da língua falada e escrita nas situações públicas, e deste à educação universal; e b) a lealdade ou identificação dos cidadãos com o Estado. Aos integrantes do sistema dirigente interessava que a população assumisse como seus os valores veiculados pela cultura “oficial”, a fim de dispor das pessoas, desde para a consolidação de um Estado-Nação, com um regime econômico e fiscal auto-suficiente (pagamento de impostos e rotinização da produção), até para casos extremos, como a guerra.

Originalmente, cria-se um o patriotismo revolucionário-popular, relacionado com a soberania do próprio povo. Desde a Revolução Francesa, patriotas eram os que desejavam renovar o amor por seu país por meio da revolução – como se vê no registro de 1776 da Academia Francesa, concebendo *pays*, *pueblo*, *patrie* em termos locais. Onde a conotação original do nacionalismo vincular-se aos sentimentos de identificação existencial com a terra natal de cada um como a terra natal de todos, e a nação possuir um conceito revolucionário, na medida em que consistia em opção política deliberada de seus potenciais cidadãos por formar uma nacionalidade.

O patriotismo estatal pressupõe, portanto, a usurpação de valores revolucionários das nações em prol do fortalecimento do Estado. Conforme Hobsbawm (1990, p. 109), “Nos Estados onde se desenvolveu, a agenda política do patriotismo foi formulada pelos governos e pelas classes dominantes”. Mas é preciso distinguir esse patriotismo estatal do nacionalismo não estatal, que emergiu no final do século XIX e não representava uma lealdade com o “país”, a pátria, mas sim com uma “versão particular do país”, um constructo ideológico que o expressava.

Entretanto, com a modernização, a industrialização, o progresso, aumentava a identificação do povo com o Estado, por causa da adoção das línguas oficiais e da língua escrita, da universalização da educação, da ampliação do contato da administração estatal com as pessoas, tudo isso gerando uma homogeneização ou padronização dos habitantes.

Nos 40 anos que precederam 1914, proliferaram movimentos nacionalistas, os quais destacavam o elemento lingüístico e étnico, num desenvolvimento em que um reforçava o outro. Na segunda metade do século XIX, o nacionalismo étnico recebeu reforços enormes, tanto práticos (forte migração) quanto teóricos (teorias científicas raciais, evolucionismo darwinista). Quanto ao nacionalismo lingüístico, crescia sua importância como instrumento para proteger a língua da contaminação estrangeira.

Apesar de a língua falada não apresentar um problema político de maior importância, em todas as camadas sociais, o poder estatal na questão lingüística é óbvio – comunicação oficial, ensino formal, língua falada em situações públicas. Entretanto, Hobsbawm (1990, p. 137s) aponta o desinteresse pelo nacionalismo lingüístico por parte dos extremos da pirâmide social, tanto a grande burguesia e a aristocracia, que não estavam comprometidas nem com o imperialismo nem com o nacionalismo dos povos pouco numerosos, quanto os trabalhadores ou camponeses. Quem tinha esse interesse eram os pequeno-burgueses, pessoas da classe média baixa, cultas, que tinham chegado a esse *status*

por ocuparem funções não-manuais, que requeriam a escolaridade que eles tinham, e, em razão disso, defendiam o vernáculo como a língua escrita e até falada – daí a relevância do fator escolarização na formação do nacionalismo lingüístico.

Esse movimento de esquerda, contra-imperialista, passa para a direita, na medida em que passa a preservar os valores tradicionais contra a “ameaça” estrangeira, dando lugar ao racismo e à xenofobia. Conforme Hobsbawm (1990, p. 144),

Entre os estratos médios mais baixos, portanto, o nacionalismo sofreu uma mutação: de um conceito associado ao liberalismo e à esquerda para um movimento da direita chauvinista, imperialista e xenófoba ou, mais precisamente, da direita radical, uma mutação mais prontamente observável no uso ambíguo de termos tais como “*patrie*” e “patriotismo” na França da década de 1789. O próprio termo “nacionalismo” foi cunhado para refletir a emergência desta tendência, especialmente na França e pouco depois na Itália, onde as línguas românicas prestaram-se a essa formação. Pelo final do século esses termos pareciam ser bastante novos.

Quanto à “autonomia” dos nacionalismos, o historiador apresenta que a expansão imperial dos Estados-Nações constituídos usava bastante o nacionalismo, mas esse sentimento era também autóctone, portanto, não totalmente controlável; de qualquer forma, a identificação com o Estado era essencial ao nacionalismo pequeno-burguês e às classes médias baixas.

O que os nacionalismos nos 50 anos antes de 1914 tinham em comum era serem contra o socialismo proposto pelo proletariado, não só por sua condição de classe, mas também por serem internacionalistas (antinacionalistas).

Com as mudanças históricas apontadas nesse período, já no curso de 1918 o tema do nacionalismo estava onipresente na consciência popular e os temas sociais subjacentes estavam ligados à queda da monarquia. Após essa era, a construção do nacionalismo extrapola a disputa de fronteiras, de eleições e plebiscitos, de necessidades lingüísticas, e a identificação nacional encontra novos meios de difusão: a imprensa, o rádio, o

cinema, com a conseqüente padronização e homogeneização, permitindo ao Estado ou a interesses privados manipular a opinião pública. A comunicação de massa mostrou ser eficiente na transformação de (reais) símbolos nacionais em parte da vida de qualquer cidadão, rompendo o limite entre o privado e local e o público e o nacional, como é o caso da bandeira do país ou da identificação nacional com os esportes (HOBSBAWM, 1990, p. 152-170).

Em muitos países do que passou mais tarde a ser chamado de Terceiro Mundo, como é o caso de Angola, a tônica nacionalista se configurou em torno da libertação nacional, de um sentimento antiimperialista, de um ressentimento contra conquistadores e exploradores, os quais, por sua vez, incentivavam as identificações pré-nacionais, étnicas, religiosas, etc., quando funcionava a estratégia de dividir para reinar. A “causa nacional” foi gerida por movimentos de intelectuais, com elementos fornecidos pelos próprios invasores (unidade geográfica, lingüística, máquina administrativa, moeda etc.).

Como poucos movimentos nacionais antiimperialistas coincidiam com a entidade política ou étnica preexistentes ao Estado, antes do imperialismo, o desenvolvimento do nacionalismo, no sentido do nacionalismo europeu do século XIX, ocorreu com a descolonização, sobretudo após 1945. A maioria dos movimentos agia contra a unidade artificial imputada pelo opressor estrangeiro, porém assumida pelo Estado recém emancipado; era, portanto, “antinacional”, na medida em que se dirigia contra a irreabilidade da homogeneidade nacional étnica e cultural, contra a concepção imperialista da realidade local, às vezes assumida pelas elites que herdaram o poder dos ex-colonizadores (HOBSBAWM, 1990, p. 181).

3.1.2 Consciência e identidade nacionais

A explanação que acabamos de fazer permite agora abordar as nuances dos nacionalismos e das identidades em cada um dos romances em estudo, com o fim de explicitar o seu pendor político e as conseqüências ideológicas subjacentes aos seus procedimentos estéticos.

Em Angola, como já aludimos, a colonização tardia fez com que o incipiente nacionalismo fosse decisivo para os movimento de libertação. Liderado por intelectuais, muitas vezes vivendo fora do país, a revolução precisava convencer uma ampla diversidade étnica e lingüística a lutar por uma causa comum, nacional. Mormente nas cidades e em regiões mais próximas dos conflitos armados, consolidava-se um sentimento nacional patriótico, embora estivesse mais ligado à reação contra um inimigo estrangeiro comum do que propriamente ao sentimento de pertença a uma “comunidade imaginada” constituída das mesmas tradições, língua, valores, hábitos, a um Estado proporcionador de uma vida digna. Ao contrário, a segregação racial praticada pelo colonizador transferiu-se para a sociedade angolana, inclusive entre algumas lideranças dos movimentos de libertação, como certos setores do MPLA, que teve crises internas em razão do aludido privilégio de alguns integrantes que, por serem brancos e terem tido a oportunidade de realizar estudos sobretudo na Europa, ocupariam cargos importantes sem, entretanto, empunhar armas nas frentes de batalha – o que era condenado por líderes como Agostinho Neto, que, desde o início da luta armada, em 1961, entendia a importância do papel dos intelectuais para a causa nacional. Ainda internamente, segundo Tali (2001), os privilégios detidos por determinados componentes da hierarquia criavam um hiato entre a consciência nacional e a prática da libertação. Além disso, sempre segundo o autor, os casos de violência por parte de alguns

guerrilheiros nas localidades onde se instalavam foram fatores que impediam a população local, muitas vezes formada por comunidades étnicas distintas, de ver na revolução uma causa sua, nacional.

Mesmo entre os grupos em guerra contra Portugal havia uma distância extrema no que diz respeito à consciência nacional, cada um vendo a si como o legítimo representante da causa nacional.

A Frente Nacional para a Libertação de Angola (FNLA), de Holden Roberto, durante a luta armada anticolonial recebe apoio dos norte-americanos, à época terceiro maior investidor estrangeiro em Angola, e não se recusa a fazer acordos com os portugueses para enfraquecer o MPLA (TEIXEIRA, 1998).

Além da FNLA, dois grupos se destacam nesse cenário, o MPLA e a UNITA, esta liderada por Jonas Malheiro Savimbi, de origem étnica ovimbundo (e ex-Ministro dos Negócios Estrangeiros da FNLA), a qual fez o que pode para monopolizar a luta de libertação, tendo, inclusive, sido o primeiro movimento internacionalmente reconhecido. Entretanto, após a independência, ficou-se sabendo dos conluíus praticados por esse movimento e os Estados Unidos, a África do Sul e mesmo Portugal, elegendo o MPLA como um inimigo maior, no lugar do colonizador (TALI, 2001).

O MPLA, por seu turno, liderado por Agostinho Neto, de origem étnica quimbundo, procurou fazer um movimento multiétnico, exatamente para aumentar sua representatividade nacional, apesar dos conflitos internos, ao longo de toda a sua história armada, devidos a alegações de privilégio para esta ou aquela etnia, além da questão racial, acima aludida.

A composição desses movimentos ressalta a heterogeneidade na oposição ao colonialismo, bem como sua história registra as dificuldades internas na luta armada. Em razão dos problemas de variada natureza enfrentados pelos movimentos de libertação, de

baixas, de ordem econômica, de traições, etc., e em função também da pressão estrangeira pró-libertação, que condicionava a ajuda a um bom termo na condução interna da luta pela independência, o alto comando da FNLA e a direção militar do MPLA chegaram a fazer um acordo no Congo em 1972, o qual, entretanto, foi malogrado. O fato é que a Revolução dos Cravos (25 de abril de 1974), que marca também o fim da luta armada anticolonial (o fim de um regime auxiliou o outro), é a salvação do movimento revolucionário, que se arrastava como podia tanto na ação anticolonial como internamente, tanto que, quando o MPLA declara a independência de Angola, em novembro de 1975, ouviam-se os tiros das tropas da UNITA nos arredores de Luanda (TALI, 2001).

Após a independência, em novembro de 1975, a situação não seria muito diferente – e é já um pouco a isso que o livro de Pepetela alude –, na medida em que os outros movimentos, não reconhecendo a legitimidade do MPLA como governo de partido único, desencadeiam uma ação de guerrilha só interrompida com a morte do líder da UNITA, Jonas Savimbi. É esse cenário que encontramos no conto “Cinco dias depois da independência”, de Manuel Rui (1985, p. 102):

Mas o povo era assim! Debandava da cidade. Como peixe que conhece de instinto águas meio paradas mas onde se agitam redes invisíveis, o povo saía do asfalto rumando para os musseques, sítio aí de mais chover a tempestade de balas. Porque se lá era o ponto onde mais se azimuthava o ódio da *fnla* também era por esses ziguezagues de casas e caminhos de esforço, conspira e arma clandestina, que mais se opunha a resistência popular.

Atualmente, a realidade social ainda é difícil, pois a economia depauperada produz difíceis condições de vida para o povo, como registram os graves indicadores sociais. Enquanto isso, o poder econômico se concentra em uma minoria, como é próprio do capitalismo.

Esse pequeno panorama já é suficiente para perceber a fragilidade da unidade de uma consciência nacional angolana e a complexidade que envolve a construção da

angolanidade. Para nos auxiliar a compreender os problemas envolvidos nessa homogeneização de uma identidade, e também outros fatores que precisam ser considerados em sua formação, traremos aqui para consideração o pensamento de Appiah, que discorre sobre o assunto no contexto africano.

Com relação ao nativismo, antropologicamente falando, o autor mostra que buscar a identidade africana na ressurreição de um homem herdeiro das tradições originárias de sua nação ou país ou continente, ancorada em uma idéia de África intocada pelo dominador branco, é tentar achar laços em um mundo que já não existe, uma vez que não se pode obviamente inverter o desenvolvimento do tempo físico e dissipar as relações já seculares com o europeu.

Esse tipo de nativismo tenta encontrar valores “puros” por oposição ao que a cultura ocidental interpreta na cultura africana; ou seja, o critério para apurar as manifestações africanas é construído a partir do ponto de vista de fora, exatamente aquele a que o tradicional quer se opor.

Outro ingrediente acentua a impossibilidade do retorno original diz respeito à relação entre nacionalismo e nativismo. A concepção do pan-africanismo (iniciada por Crummer pelo ponto de vista europeu, na medida em que seleciona a figura do negro por contraste com a do branco “civilizado”) com base no critério de raça tampouco é aplicável, haja vista tanto a dificuldade na própria concepção de raça, quanto a diversidade étnica, religiosa, política etc. com que o continente africano é formado. Além disso, esse retorno ideal não levaria a nenhum lugar, pois mesmo antes da chegada do branco a África não era um todo homogêneo nem pacífico.

A própria invenção da África (como algo mais do que uma entidade geográfica) deve ser entendida, em última instância, como um subproduto do racismo europeu; a idéia de pan-africanismo fundamentou-se na noção do africano, a qual, por sua vez, baseou-se, não numa autêntica comunhão

cultural, mas, como vimos, no próprio conceito europeu de negro. (APPIAH, 1997, p. 96).

Portanto, a idéia do nacionalismo que se utiliza do conceito de nativismo, concretamente um produto da modernidade ocidental, está carregada de populismo, já que o pan-africanismo carrega toda essa série de polêmicas e ressalvas acima abordadas.

Apesar de o impacto cultural da Europa na África negra ser recente – basicamente após a Primeira Guerra Mundial –, o filósofo, referindo-se ao século XIX, diz que não havia *uma* consciência identitária na África, dada a diversidade em muitos sentidos no continente. Até por isso “A raça, uma experiência comum, uma metafísica compartilhada – pressupõem falsidades sérias demais para que as ignoremos”, afinal, “Toda identidade humana é construída de histórias” (APPIAH, 1997, p. 241-243).

Mostrar o quanto as identidades são um produto histórico pode ter a aparência de destruição da identidade para aqueles que a entendem como natural, normalmente calcada numa metafísica (o “*povo africano*”, para Soyinka) ou na biologia (a raça, para Crummel) ou no passado glorioso (conforme Diop e os “egipcianistas”, defensores da tese de que os egípcios, com toda a sua cultura, tiveram origem negra). Mas a unidade e a identidade africanas precisam de bases mais seguras, que Appiah (1997, p. 251) entende estarem relacionadas às realidades dos problemas ecológicos, da dependência da economia mundial, do problema do racismo (incluído o modo como o mundo industrializado vê o africano), das possibilidades concretas de desenvolvimento.

No caso específico de Angola, com sua variada composição étnica e lingüística, somado ao fato de a alfabetização e a tradição escrita não terem alcançado boa parte dos habitantes, a construção da angolanidade tem repercussões políticas importantes no que diz respeito ainda à formação da nação. Esse posicionamento será expresso na literatura, que – já desde os finais do século XIX, depois com os nativistas das décadas de 1920 e 30,

mais tarde com a “geração da utopia” de 50, berço dos nacionalistas fundadores do MPLA –, trilhando um *realismo africano* afeito à referência histórica, contribuiu decisivamente para a formação de uma consciência nacional, em torno da necessidade de uma unidade para fazer frente ao colonialismo.

Nossa compreensão, portanto, é de que o processo do nacionalismo em Angola é fruto de um longo desenvolvimento histórico, no qual a literatura participa como um signo de uma época. Mas há autores que vêem uma espécie de manipulação no comprometimento da literatura. É o caso de José Carlos Venâncio, para quem o nacionalismo desenvolvido na literatura angolana surge e se firma concomitantemente a esse processo na política. Segundo ele, após a independência, em 1975, o monopartidarismo de linha marxista mantido pelo MPLA coloca contundentes imposições ideológicas na produção artística do país, fazendo um policiamento na criação, nos moldes russos.

Além disso, o autor coloca extrema importância na manutenção de Luanda como concentração do poder estatal após a independência. Tanto que ele atribui à literatura a culpa de legitimar o modelo colonial (poder centrado na capital), na medida em que ela, como literatura nacional, exprimiu essa característica da sociedade angolana. Ele conclui que esse fator permite considerar que a política interferiu na literatura “a nível da política cultural, colocando a cultura ao serviço dos propósitos políticos do regime então instituído e a nível das texturas narrativas, que [...] não deixa de se constituir, de forma naturalmente subtil, como literatura nacional” (VENÂNCIO, 2001, p. 32).

De nosso parte, entendemos que, em razão dos graves problemas de várias ordens (sociais, políticos, jurídicos, econômicos) não solucionados após a independência, somados, sim, a dificuldades na administração do país, mas devido em grande medida ao cumprimento de compromissos históricos anteriormente assumidos devido à inserção do país na economia mundial, sem contar o estado deplorável das infra-estruturas por causa da guerra,

a utopia esmorece; e então a literatura já começa, mesmo antes da independência (como é o caso de Pepetela) a fazer uma crítica da ordem política.

Mas até isso Venâncio vê como uma sujeição dos escritores ao domínio político, sensivelmente aqueles ligados à União dos Escritores de Angola (UEA), que teve como fundador Agostinho Neto, principal líder do MPLA e primeiro presidente após a independência, portanto, com ligações bastante estreitas com o poder. Para ele,

Os seus textos acabaram por reforçar a via escolhida ao criticarem os desvios à utopia, i.e., à construção de uma nação que, mais do que transracial e transétnica, deveria ser a-racial e “a-étnica”, conquanto esse desejo fosse a projecção das vivências e sociabilidades dos próprios na sociedade crioula. Encontramos este propósito desenvolvido de forma explícita, com laivos epopeicos, em Pepetela, mormente em romances como *Yaka*. (VENÂNCIO, 2001, p. 33)

Para nós, o crítico não toma o devido distanciamento para a análise da situação literária e política angolana, e acaba por tomar partido na linha anti-MPLA, generalizando da maneira acima apresentada os procedimentos políticos existentes nas obras literárias, os quais, em nossa opinião, devem ser analisados caso a caso. É nesse sentido que lemos, na conclusão de seu artigo, as seguintes palavras:

A literatura, na sua institucionalização enquanto literatura nacional, reflectiu e contribui, legitimando, o modelo de integração politicamente seguido. Isto é, o arquitexto angolano na fase nacionalista (da vigência do paradigma nacionalista) dificilmente poderá ser entendido fora do esforço de integração social então experimentado, que se traduziu numa postura monoculturalista, em função da qual se constituiu o seu cânone. De fora ficaram os escritores da área político-cultural da UNITA e ainda aqueles que haviam optado por viver em Portugal ou noutro país estrangeiro (VENÂNCIO, 2001, p. 36).

Contraopondo essa visão, Leonel Cosme (1978) ensina que uma marca indiscutível da literatura angolana é precisamente o seu carácter engajado, expressando um sentimento de revolta ou de denúncia, muitas vezes inspirado pela dialéctica marxista. Isso tem a ver com a importância que teve para a intelectualidade – estudantes e escritores que

estiveram na metrópole para realizar seus estudos – o contato com não só com o Partido Comunista Português (PCP) e com o Movimento de Unidade Democrática (MUD) Juvenil, mas também os textos marxistas-leninistas. O materialismo histórico dialético aparece para essa elite, portanto, como uma metodologia de conhecimento histórico que lhes permite compreender a realidade e vislumbrar uma maneira de mudá-la, qual seja o acirramento das contradições inerentes à luta de classe, cuja síntese é a revolução, como condição para a ruptura com o modelo colonial e a instauração de um meio que desse possibilidade para uma sociedade justa.

O estudioso mostra que a gênese da literatura angolana situa-se naqueles escritores que transmitiram a autenticidade do povo pela revolta, expressa por um certo realismo literário, e, pelos escritores “mais condicionados pelo mentalismo colonial, porém sinceros e relativamente conscientes da submissão do povo colonizado, através da denúncia” (COSME, 1978, p. 9).

A consciência de classe, portanto, foi fundamental para que tivessem convicção de que a mudança de mentalidade necessária à ruptura com o sistema passava obrigatoriamente pela explicitação da alienação colonial.

Não estranha, assim, que o MPLA, que depois chegou ao poder em Angola, tenha uma composição de dirigentes a um só tempo de intelectuais, escritores e marxistas, os quais deram forma política à situação sócio-econômica, sobretudo pela poesia, a partir dos anos 50.

Com base no exposto por Hobsbawm e Appiah, defendemos a tese de que *A gloriosa família* não cede a nacionalismos “patrioteiros”, no sentido de uma exaltação de valores nacionais em prol de uma identidade “genuinamente” angolana; ao contrário, como apuramos sobretudo no desenvolvimento em torno da personagem Thor, a angolanidade expressa no romance de Pepetela manifesta uma consciência histórica do seu processo de

construção e consciência política da exploração por parte dos dominadores, cujas negociatas na narrativa, ao enfatizar o interesse próprio sem escrúpulos, em detrimento dos interesses do “Estado”, simbolizado pela monarquia portuguesa e pela Companhia das Índias Ocidentais, fazem eco à mesma falta de atenção aos direitos humanos detectada no sistema capitalista atual – como vimos com Hobsbawm, os interesses econômicos e de relações de poder foram soberanos na constituição dos nacionalismos.

A narrativa de Pepetela sugere que há um sentimento de angolanidade na realidade vivencial, mas, para não ser ingênuo, precisa levar em conta que os condicionamentos econômicos e políticos são, em última instância, determinantes na sua constituição. Os embates entre os segmentos da sociedade, existentes desde os tempos da escravatura, talvez sem exagero, parecem ainda persistir, haja vista a irregular distribuição de renda naquela sociedade, que relega amplas camadas da população a uma situação de vida quiçá semelhante à do escravo narrador de *A gloriosa família*, com uma grande diferença: este pelo menos tem consciência política sobre o sentido da história, nem sempre possível a pessoas sem acesso à educação.

Aceitando as teses de Appiah de que, apesar da heterogeneidade na formação dos povos, há uma possível identidade, vinculada ao desenvolvimento da história, não precisaremos repetir o desenvolvimento desse raciocínio metodológico – e político – quanto ao nacionalismo e à identidade no Brasil e em Portugal. O que faremos é considerar aspectos particulares de cada realidade que possam nos auxiliar a compreender melhor a dimensão ideológica dos enfoques captados por nossas leituras dos romances sob análise.

No caso do Brasil, podemos perceber as condições para o surgimento de uma identidade nacional através da própria formação da estética literária brasileira, no século XIX. A ânsia por ser um povo independente verifica-se nos traços formais que caracterizaram essa literatura, distinguindo-a da portuguesa: a escolha das palavras, a temática, as histórias e

o folclore populares, a *cor local*. Esses elementos acabavam por fermentar e fazer crescer um pensamento nacional, representando-o.

Devido ao anseio por delinear uma identidade brasileira, verificou-se por todo o século XIX um sentimento antilusitano, que rejeitava não só a cultura e a literatura portuguesas, mas também a própria língua. A escolha do indianismo como tema-símbolo do Brasil deve-se ao fato de os escritores esforçarem-se para produzir uma literatura que diferísse o mais possível da metrópole europeia (CÂNDIDO, 1975).

O que é relevante na construção de uma literatura brasileira é que a nacionalidade aparece como um esforço teórico para definir o caráter que teria a literatura nesse lado do Atlântico. Isso se fazia necessário tendo em vista que a inteligência portuguesa dominava o pensamento brasileiro, mesmo após a independência.

Para a formação dessa consciência nacional concorreram os mais diversos fatores, morais, éticos, religiosos, políticos, culturais, econômicos, de forma consciente ou não, pois o cidadão, vivendo já em terras americanas, não tinha como se furtar dos valores do mundo em que vivia. Pode-se considerar, com as palavras de Antônio Cândido (1975, p. 10),

a literatura foi considerada parcela dum esforço construtivo mais amplo, denotando o intuito de contribuir para a grandeza da nação. Manteve-se durante todo o Romantismo este senso de dever patriótico, que levava os escritores não apenas a contar a sua terra, mas a considerar as suas obras como contribuição ao progresso.

Representativo na constituição dessa consciência é o papel da crítica literária, a qual empenhou-se em produzir um substrato prático e teórico que trouxesse às claras esses aspectos formais, balizando a produção, enfatizando a nacionalidade, influenciando dessa forma as gerações artísticas que se formavam, cobrando delas um rigor artístico, processo que ocupou lugar central nas preocupações dos escritores e estudiosos a partir de 1830, o que leva Afrânio Coutinho (1968, p. 159) a afirmar que “o pensamento

crítico do século XIX em busca da nacionalidade literária forma o embasamento da teoria da moderna literatura brasileira”.

Alguns textos consagraram-se nesse intuito. Em 1843, Santiago Nunes Ribeiro (1972, p. 42-73) publica o artigo “Da nacionalidade da literatura brasileira” na *Minerva Brasiliense*, defendendo veementemente que, apesar de usar a mesma língua de Portugal, a literatura brasileira expressava a vida própria do Brasil, e, portanto, era autônoma da literatura portuguesa. Em 1855, Joaquim Norberto de Souza e Silva (1844, p. 415-417) escreve as “Considerações gerais sobre a literatura brasileira”, mostrando que mesmo a língua já era diferente da portuguesa, e que a origem da literatura brasileira vem de longe – do universo indígena. Em 1873, Machado de Assis (1972, p. 354-363) publica o “Instinto de nacionalidade” na revista *O novo mundo*, reafirmando a autonomia da literatura brasileira, ensinando que é um “sentimento íntimo” do escritor presente na obra que “o torna representante autêntico da sua nacionalidade”.

Além disso, conforme Antônio Cândido (1973, p. 98), já em 1813 era fundada no Rio de Janeiro *O patriota*, sugestivo título da primeira revista de cultura de funcionamento regular no país, cuja curta duração, apenas um ano, foi suficiente para influenciar o padrão de conteúdo dos periódicos posteriores, com uma diversidade que incluía desde trabalhos de ciência pura e notícias até memórias históricas e literatura, sempre com o intuito de propagar a cultura em prol do progresso nacional.

Essa incursão nos primórdios do instinto de nacionalidade brasileiro permite lembrar que, no meio da diversidade, o desenvolvimento histórico também no Brasil forjou um ponto de convergência de preocupações políticas em torno de uma identidade comum, assumida por uma *literatura empenhada* (CÂNDIDO, 1975, p. 26-29), pela intelectualidade e, depois, no século XX, com a comunicação de massa, também pelo povo.

Sobre o *Catatau*, entendemos que ele se insere nessa série literária por meio da estética neobarroca por expressar uma identidade brasileira construída ao longo dos séculos em face da cultura européia (do explorador), cerzida à latino-americana de fala espanhola em função da proximidade geográfica, do histórico comum de espoliação colonial, da barbárie das ditaduras militares e suas censuras, do atraso econômico, da posição periférica do imaginário cultural em relação à Europa, da dependência econômica dos Estados Unidos, crescente ao longo do século XX; não só em função desses fatores, como também do sentimento de pertença a uma “comunidade imaginada” latino-americana, formada obviamente a partir desses desenvolvimentos históricos, sobretudo em razão de sua dimensão política.

A identidade afirmada no *Catatau*, portanto, é de cunho cosmopolita: note-se que não há no romance-idéia um conjunto de fatores nacionalistas do gênero factual, referencial, como acontece em *A gloriosa família* (relações de dominação envolvendo angolanos, portugueses e holandeses) ou em *As naus* (crítica ao mito sebastianista). Daí a tese acima formulada de que, para conceber a dimensão política da americanidade é necessário considerar a obra de Leminski em relação com o sistema macroliterário em que está inserida, não só brasileiro, mas também latino-americano.

Seguindo agora para a análise da obra de Lobo Antunes, iniciamos lembrando que a literatura ficcional e a ensaística indicam que o imaginário português está permeado de fatos gloriosos, heróicos, dignos de uma epopéia, como é sobejamente conhecido. Dos três romances, *As naus* é aquele que nos parece fazer uma crítica contumaz do ludíbrio popular operado pela elite governante, especificamente, no caso, pelo Estado Novo, regime responsável pelos desígnios do país em boa parte do século XX, cuja ideologia está explicitada em seus próprios documentos constitutivos.

A Constituição Política que consagra o Estado Novo entra em vigor em 16 de março de 1933, e inicia uma época que se opõe à Constituição demo-liberal de 1911, e submete a ação do Estado a uma filosofia política, uma ética social e econômica, além de um sentimento místico: a missão histórica de colonizar as terras dos Descobrimentos, o apostolado em nome da Igreja Católica, a família como base social, a afirmação do Império, a exaltação da gente “lusíada”. É, portanto, nacionalista.

Pretende colocar em prática como doutrina do Estado as encíclicas de Leão XIII, especialmente a *Rerum Novarum*, que estava na origem da democracia-cristã europeia: aceita-se uma sociedade plural, com classes diferentes, mas recusa-se a *luta* entre elas. É o mérito e o trabalho que selecionará naturalmente o acesso de cada um ao âmbito social, político e econômico, cujo *ponto de partida* é igual a todos (daí seu embasamento democrático).

A Constituição inicia por estabelecer o que constitui Portugal: na Europa, o continente, Madeira e Açores; na África ocidental, Cabo Verde, Guiné, São Tomé e Príncipe, São João Baptista da Ajuda, Cabinda e Angola; na África oriental, Moçambique; na Ásia, Estado da Índia, Macau e suas dependências; na Oceania, Timor e suas dependências. Diferentemente da exclusividade da cidadania centrada na metrópole, a nova concepção política considera que todos os territórios são Portugal igualmente, e, por isso, igualmente indivisos e inalienáveis. O Estado é uma República unitária e também corporativa, isto é, prevê a participação de todos os elementos estruturais na vida administrativa e na feitura das leis. Como elementos estruturais, compreendem-se os indivíduos, as famílias, as autarquias locais e as corporações morais e econômicas. É dado um destaque para a família, como fonte de conservação e desenvolvimento da raça, a qual deve assentar no casamento, filiação e herança. Compreende-se, assim, o conservadorismo salazarista existente atualmente na sociedade portuguesa, essencialmente entre os mais velhos, que acreditam que “Salazar está a

fazer falta”, diante do que consideram a abertura atualmente existente na sociedade (o que é comum na maioria dos países) como desagregação da família e afronta à moral e aos bons costumes, como consequência da falta de “pulso” do governo ou do excesso de democracia.

Essa Constituição absorve o Acto Colonial que António de Oliveira Salazar (1889-1970), na ditadura, promulgou em 30 de abril de 1930, à frente da gerência do Ministério das Colônias, e manifesta a missão histórica de colonizar, por meio do Império Colonial Português.

Portugal foi dos últimos países europeus a abandonar – compulsoriamente – a colonização, cujo modelo, além da opção de fechamento do país ao relacionamento internacional, foi motivo central na decadência do “império”. O livro de Lobo Antunes sugere uma tensão no imaginário português entre um orgulho nacional de uma posição de *centro* e a consciência da *periferia*.

Conforme Lima (1997, p. 129), já em 1978 Eduardo Lourenço percebera que o império lusitano, de quase 500 anos, parecia essencial à “imagem corporal, ética e metafísica de portugueses”. Segundo ela, haveria no meio ensaístico acerca da identidade nacional duas abordagens: de um lado um discurso mítico e ontologizante e um discurso mítico-psicanalítico; e de outro lado, um discurso sociológico-antropológico e um discurso histórico. O primeiro é “um discurso muito voluntarista, de carácter tendencialmente nacionalista com uma longa tradição entre as nossas elites culturais”. Reclama a existência de uma inequívoca identidade portuguesa e de um carácter português provenientes de um presumível gênio local mitificado e mistificado. Esse discurso, que acredita em um destino histórico português, voltado para o passado ou o futuro como espaços-tempos mistificados, tem seu maior representante na figura de António Quadros, que professa “a existência de um arquétipo do homem português, capaz de dar corpo a um projecto nacional transtemporal e a uma paideia cristã-europeia portuguesa” (LIMA, 1997, p. 132).

O segundo discurso, de cariz científico, tem o intuito de construir a identidade portuguesa por meio de estudos radicados nas Ciências Humanas, nem sempre possível durante a ditadura salazarista. Como alerta Boaventura de Souza Santos, é necessário esclarecer o senso comum português gestado naquele primeiro discurso místico, em um “senso comum auto-crítico”, só permitido com um exame científico das reais relações de Portugal na ordem global em geral, e na europeia, em particular, a fim de construir a condição do país em face de seus pares, que o sociólogo entende ser a de uma “sociedade de desenvolvimento intermédio ou semi-periférico”. Para Souza Santos (1991, p. 63), seria “um discurso de decadência e de descrença e quando projecta uma ideia positiva do país fá-lo de modo elitista e desfocado e por isso está sempre à beira da frustração, da queda e do ressentimento”, revelando duas patologias, o “iberismo e o nacionalismo”.

Sobre o romance de Lobo Antunes, nossa tese é de que ele veicula a crítica à alienação do imaginário coletivo, aderindo, porém, ao discurso da decadência, como se nota no clima de ressaca e pessimismo no romance. Sobre até que ponto os procedimentos estéticos podem ser vistos como uma perspectiva de esquerda, isso abordaremos no último tópico deste capítulo (e também no quarto, visando os fundamentos epistemológicos do discurso ficcional). Por enquanto, apenas queremos frisar que há uma correspondência bastante forte entre as imagens construídas no universo ficcional e a realidade empírica vivida pela sociedade portuguesa, que amarga as conseqüências do modelo de desenvolvimento adotado pelo país, representadas em *As naus* pela decadência da capital, que simboliza o país:

O homem de nome Luiz mudou o pai de braço para aliviar o cotovelo mas palavra que nunca pensei que Lixboa fosse este dédalo de janelas de sacada comidas pelos ácidos do Tejo, as vacas sagradas destes rebanhos de elétricos, estas mercearias de saquinhos de amêndoas e de garrafas de licor, palavra que imaginava obeliscos, padrões, mártires de pedra, largos percorridos pela brisa sem destino da aventura, em vez de travessas gotosas, de becros de reformados e de armazéns nauseabundos, palavra que imaginava uma enseada repleta de naus aparelhadas que rescendiam a noz-moscada e a canela, e afinal encontrei apenas uma noite de prédios esquecidos a treparem

para um castelo dos Cárpatos pendurado no topo, numa ruína com ameias em cuja hera dormiam gritos estagnados de pavões. (ANTUNES, 2000, p. 92)

Em um artigo bastante esclarecedor da aproximação que ora sugerimos, intitulado “Da crise da globalização ao combate contra o conservadorismo”, Francisco Louçã (2002), após fazer um panorama global das crises cíclicas do capitalismo, com destaque para as últimas décadas do século XX, mostra o esgotamento do modelo de crescimento português, calcado no liberalismo conservador da União Européia: em função do compromisso com o Pacto de Estabilidade promovido pelos governos europeus, o qual apontava, dentre outras medidas recessivas, um ajuste fiscal e um déficit zero em 2004 –, Portugal, com maior nível de endividamento da economia do que seus pares continentais, adota como remédio para o equilíbrio nas contas externas o arrocho nas contas públicas, isto é, privatização de serviços até então oferecidos gratuitamente à população, como saúde e educação (justo o trabalhador português, o mais atrasado da Europa: em 2000, apenas 12% tinham formação na empresa no último ano, enquanto na Espanha esse índice sobe para 20% e na Finlândia para 55%); atração de investimentos estrangeiros por meio da recuperação das taxas de lucro das empresas, mediante o rebaixamento dos já mais mal pagos da Europa (em 2001, os salários portugueses eram de US\$ 4,75 por hora, enquanto na Espanha esse valor subia para US\$ 10,86 e na União Européia para US\$ 18,5). Este último ingrediente, a diminuição da massa salarial, naturalmente esvazia o poder de compra da população, rebaixa o consumo interno, incentiva a imigração ilegal (aumentando a competição entre os miseráveis, em um país que conta em 2000 com a maior duração semanal média no trabalho: 39,2 horas, diminuindo para 38,7 na vizinha Espanha e 36,4 na União Européia), elevando, portanto, o desemprego e o endividamento das famílias. A falta de crescimento fragiliza a indústria e dá oportunidade a que as potências (agora sem barreiras) européias, com maior produtividade e tecnologia, invadam o país com produtos mais sofisticados e baratos, arruinando, ainda assim, a economia nacional – a qual,

com o Pacto Europeu, não pode contar com o seu próprio Parlamento, na medida em que o orçamento português está preso às condições pactuadas no âmbito da União Europeia, impedido de aumentar os gastos em educação para tornar-se, no futuro, mais competitivo – exatamente Portugal, que precisa mais do que seus pares:

Os números, aliás, são arrasadores. Dois terços dos activos entre 25 e 64 anos só têm a escola primária. No primeiro estudo nacional sobre literacia demonstrou-se que metade dos inquiridos tinha dificuldade em usar informação escrita e em perceber conceitos e informações. Assim, na população entre os 15 e 65 anos, o quase analfabetismo andarà pelos 10,3%, enquanto que a parte da população que tem capacidade de processamento e integração de informação múltipla em textos complexos só chega a 7,9%. Numa palavra, no que verdadeiramente conta, Portugal é o país mais atrasado da Europa. (LOUÇÃ, 2002, p. 92)

Tal é o quadro recessivo em que se encontra o cidadão português, a despeito do mito de um país imperial e intercontinental, o país dos Descobrimentos, cuja história gloriosa é parodiada em *As naus*:

[...] a uma sala de estuque leproso chamada de Tribunal de Polícia, munida de vários bancos compridos de sacristia em que se sentava um público de curiosos e desempregados, o vosso povo, o pobre povo de Lixboa, Senhor, o que em mil quatrocentos e noventa e oito se amontoou na praia do Restelo para me ver partir, aquelas caras sérias lavradas pelo desengano da desgraça, aqueles olhos sem esperança, aquela roupa gasta, o povo que não esperava nada de Vós ou de mim não por esperar nada de ninguém nem de milagre algum e me fitava com a expressão sem expressão com que se observam os filhos antes de os entaiparem nas urnas, a vossa raça de heróis e marinheiros, majestade, a que definha de diarréia de leite de coco na Guiné, vagueia, a beber água choca, nas dunas de naufrágio de Moçambique e ferve nas tabernas de Madragoa e do Castelo a discutir histórias de escunas e a comparar o diâmetro altivo dos peitos das amantes de vossa alteza servindo-se como medida-padrão das canecas de tinto [...]. (ANTUNES, 2000, p. 188-189)

Em Portugal, como constatamos em quatro meses de permanência, entre 2003 e 2004, basta abrir os jornais, ligar a televisão ou conversar com as pessoas para sentir a desilusão com o progresso prometido pelo “retorno” à Europa, a falta de expectativas, o medo

do futuro, numa palavra, a *crise* por que passa o imaginário coletivo português: não só econômica, política, mas também de identidade.

3.2 A Política da Escrita

Os três romances, com vieses diferenciados, engendram relações de poder e de consciência sobre essas questões, mediante a abordagem do tema da identidade; estão, portanto, imbuídos de um propósito político, como se percebe na opção por, primeiro, simplesmente abordar esse tema, segundo, fazê-lo por meio de romances *históricos*, e, terceiro, utilizando procedimentos estéticos que questionam o fazer histórico. Como o que estamos buscando examinar é o âmbito ideológico na problematização da situação de opressão ou de alienação, abordaremos a seguir o âmbito político da literatura como expressão de um pensamento de esquerda, para, no último tópico deste capítulo, explicitar nossa posição acerca do engajamento de cada um dos romances.

3.2.1 Pensamento de esquerda e comprometimento político

Defenderemos aqui a tese de que há obras (como as integrantes em nosso *corpus*) que, sem serem exatamente *engajadas* em seu sentido tradicional, escrevem *contra* o estado existente de opressão na sociedade de classes – apesar dos discursos que pregam o seu fim, aumenta cada vez mais a concentração de riqueza –, permitida e incentivada pela lógica neoliberal do capitalismo “avançado”. O que é preciso verificar, neste trabalho acerca da dimensão política do romance, é a ideologia subjacente à abordagem de cada obra, conformada tanto pela temática quanto pelos procedimentos estéticos utilizados, cujo conjunto pode revelar uma obra mais comprometida, como *A gloriosa família*, às vezes ambígua, como *As naus* e o *Catatau*, esta última mais cosmopolita, voltada para a experimentação estética, mas ainda assim voltada contra a dimensão abstrata da razão racionalista, como veremos no capítulo quatro. A variedade de nosso *corpus* permite perceber que a catalogação “engajada” de uma obra ou de um conjunto delas pode dizer pouco, comparado com a análise mais apurada dos procedimentos individuais de cada uma, os quais podem conter elementos tanto “libertários”, no sentido de uma conscientização (a qual, evidentemente, em última instância, depende do leitor) e da explicitação das condições de alienação em torno das tensões humanas existentes na sociedade, quanto “alienantes”, no sentido de encobrir as causas da opressão e voltar-se (quando muito) para os seus efeitos. Daí por que nosso esforço em comparar os graus de comprometimento dos três romances, o que nos permitirá identificar uma tendência literária em Pepetela digna de distinção, como faremos na conclusão.

Desejamos fazer um esboço dessa situação de opressão no sistema capitalista, a fim de mostrar a pertinência de se pensar na existência de uma literatura

comprometida (não necessariamente no sentido do engajamento tradicional) com a explicitação com as condições de alienação.

Como nossa delimitação neste estudo está mais concentrada na questão do nacionalismo e da construção (ou desconstrução do discurso) de uma identidade nacional, procuraremos prestar mais atenção nessa área.

Começaremos então por pensar que o capitalismo ganha seu primeiro grande impulso com a ascensão da burguesia, com a Revolução Francesa e a Revolução Industrial, nos séculos XVIII e XIX. O surgimento dos Estados-Nações, como desenvolveremos abaixo mais pormenorizadamente, advém justamente da necessidade das elites de gerir seus interesses econômicos, tanto controlando a produção (com a legislação fiscal), quanto garantindo-a (com a incrementação de forças armadas e monopolizando a prerrogativa do uso da violência), quanto, ainda, alcançando novos mercados (seja via invasões contra seus próprios pares, seja via colonização) e incentivando o consumo – por meio da vulgarização de produtos de curta vida útil, descartáveis, e do advento da publicidade mais tarde, com os meios de comunicação de massa.

A partir daí, mais acentuadamente, pode-se dizer que, nesse sentido, o interesse comercial rege o mundo, direciona a vida das pessoas, tanto quanto cresce o poder das oligarquias de reestruturar a grande indústria mediante fusões, criando gigantescas empresas transnacionais que, em alguns casos, extrapolam determinadas economias nacionais.

Já diziam Marx e Engels (2001, p. 34), em *A ideologia alemã*:

Na verdade, é também um fato indubitavelmente empírico que, na história decorrida até hoje, com a extensão da atividade, no plano da história universal, os indivíduos foram cada vez mais submetidos a uma força que lhes é estranha [...] uma força que se foi tornando cada vez mais maciça e se revela, em última instância, como o *mercado mundial*.

Como sem riqueza não há miséria, a consequência imediata da industrialização e da concentração de renda é a pauperização de grande parte da população; a

reação historicamente mais visível é aquela que surge com o proletariado, cuja organização nos países e internacional, aliada ao contributo de cientistas sociais como Marx e Engels, permite a formulação do pensamento socialista, a fundação dos partidos comunistas, dos sindicatos, os quais envolvem não só proletários como também intelectuais, dando lugar então à consolidação de uma *esquerda*. Dentro dessa vasta categoria, nesse panorama genérico, pensamos na produção de um conhecimento direcionado *contra* a situação de dominação econômica, de privilégio das elites detentoras do poder, da lógica capitalista da acumulação, do liberalismo (como se a “capacidade criadora do indivíduo” e o livre-mercado pudessem, por si sós, propiciar a justiça e a paz social).

Ainda hoje causa indignação a coexistência, por parte das grandes potências (Estados Unidos, Japão e países da Europa, sobretudo) e dos organismos internacionais (como FMI, Banco Mundial), de um *discurso* da paz social e de uma *prática* da exclusão social, como se verifica desde sempre, mas com maior perplexidade mais recentemente, nas negociações entre países ricos e “emergentes” no âmbito da Organização Mundial do Comércio (OMC), nos mais variados assuntos, desde os subsídios agrícolas, principal fonte de renda e única possibilidade de desenvolvimento a curto e médio prazo de muitos países pobres, até questões humanamente inquestionáveis, como a dos medicamentos genéricos para populações miseráveis – estas, sim, em situação literal de emergência.

Foi diante da magnitude dessa exploração capitalista, avalizada pela política de estado mínimo neoliberal, afiançada por boa parte das pessoas desiludidas com “o fim” do socialismo (com a queda do Muro de Berlim e da União das Repúblicas Socialistas Soviéticas-URSS, cuja experiência ficou conhecida como socialismo *real*), da submissão dos indivíduos pelo mercado, uma força que lhes é estranha (MARX; ENGELS, 2001), com o conseqüente estado de alienação própria do sistema (reificação, fetiche da mercadoria), e diante ainda do sentimento de impotência da esquerda, a qual adere a particularismos,

culturalismos e discursos minoritários como expressão de uma pretensa resistência a essa situação de opressão, que resolvemos voltar nossos esforços para compreender e explicar a dimensão política do romance, procurando, mediante o uso do pensamento marxista, analisar o discurso social presente nas obras em estudo, cujo exame pode apontar a ideologia subjacente aos procedimentos estéticos utilizados: daí a escolha por romances históricos, por uma “voz-que-quer-falar-a-verdade”, daí interessarmos-nos pela sua dimensão comprometida, a qual será desenvolvida mais abaixo.

Por enquanto, o que queremos assinalar são alguns traços do movimento intelectual encaminhados *contra* a ordem de dominação, aqui particularmente com relação às obras literárias em pauta, especificamente no que se refere ao nacionalismo como uma resposta à hegemonia do imperialismo. Em face dessa discussão “interdisciplinar”, calçada na literatura, mas também na história, na política, na economia, defendemos, com Aijaz Ahmad (2002, p. 22), a necessária “confluência entre a teoria literária, outros tipos de teorias e o mundo cujo conhecimento essas teorias oferecem”; sem desrespeitar a autonomia relativa da teoria literária, trata-se de reconhecer a “sua determinação, numa última instância que não é infinitamente adiável, pelo mundo das materialidades políticas e econômicas que a circunda e satura”.

Após o fim da Segunda Guerra Mundial, a resposta política que os países periféricos dão à exploração mundial é a descolonização, a qual, entretanto, não atinge seu intento de libertação para uma nova ordem mundial, na medida em que o comando do capital internacional continua em poder dos países imperialistas: o primeiro movimento se dá em um período de duas décadas nas quais surgiu, sobretudo na África e na Ásia, um grande número de Estados soberanos, entretanto dependentes de suas respectivas burguesias nacionais, subordinadas a economias de capital avançado. O segundo acontece na década seguinte, de 1965 a 1975, com movimentos de libertação marcadamente socialistas, mas cujo poder após a

independência acaba continuando com as elites comprometidas com o mercado global, haja vista a situação calamitosa das estruturas básicas e das economias desses países herdadas do colonialismo, o que impedia que a proposta socialista tivesse meios para afirmar-se. Para frustração dos movimentos revolucionários, dois resultados, um político e outro ideológico. Politicamente, esses Estados chegam à década de 1980 completamente subalternos aos regimes imperialistas, voltando, portanto, de certa forma, à situação de dependência em que se encontravam antes dos movimentos de libertação, fato comprovável pela situação de vida da maioria das populações desses países “não industrializados”, como é o caso de Angola. Ideologicamente, a descolonização “como um todo” fica caracterizada como o processo revolucionário, elidindo os projetos de classe dos regimes pós-coloniais e colocando o próprio nacionalismo como a resposta definitiva ao colonialismo e ao imperialismo. Para o pensamento produzido nos grandes centros – a “esquerda metropolitana”, como a chama Aijaz Ahmad (2002, p. 41) –, “o Terceiro Mundo inteiro, com todas as suas classes singularizadas numa oposicionalidade, foi idealizado como o espaço, simultaneamente, de alteridade e autenticidade”.

Entretanto, nos anos 80 assiste-se, nos países pós-coloniais de tendência socialista, a uma contenção das forças produtivas, causada pelos países de economia capitalista avançada como uma das conseqüências da Guerra Fria, em vista do desmantelamento da União Soviética, impotente para dar-lhes apoio. Nos países pós-coloniais de burguesia nacional, o que se vê é uma concentração do poder em torno dessa elite e a uma dependência indiscriminada do imperialismo capitalista. Conclusão: vencida a fase pós-colonial, restava um nacionalismo esvaziado.

Em face disso, e agora remetendo-nos ao âmbito literário, entende-se por que Ahmad (2002, p. 44) argumenta que “tanto o nacionalismo cultural terceiro-mundista quanto os pós-modernismos recentemente em voga oferecem falsos conhecimentos de fatos

reais”: porque essa “reação” está voltada contra inimigos menores como os particularismos das minorias, os localismos, as diferenças culturais, o direito à identidade de grupos discriminados, deixando de lado o verdadeiro alvo, que é a questão de classe no seio do sistema capitalista.

Por considerarmos as obras como signos culturais de suas épocas, entendemos necessário atentar para a materialidade do discurso social presente nelas: o movimento histórico de que ele procede, bem como a ideologia que a ele subjaz, cuja análise, esperamos, revele a sua totalidade política. Apenas para situar, vemos em *A gloriosa família* a representação da afirmação da identidade nacional, a angolanidade, em condições adversas à dignidade humana – daí a passividade irônica do narrador, que esconde o trunfo de poder contar a história contra a ordem opressora brutalmente poderosa; em *As naus* o que se tem é um pessimismo em relação à identidade calcada em falsos mitos, mas sente-se também nessa obra uma melancolia pelo país não participar da ordem dominante no sistema, o qual parece não ser questionado, como explicaremos melhor mais abaixo; e no *Catatau* temos uma identidade projetada na alteridade, na medida em que é o outro (Cartesius, o estrangeiro), com sua lógica européia da pureza, que não entende a realidade tropical americana – há, portanto, no romance-idéia, uma recusa de compreensão, um inconformismo diante da ordem estabelecida.

Nossa preocupação nesta altura é examinar em que medida as opções estéticas se traduzem em instrumento ideológico. Para preparar esse debate, convém lembrar aquilo que Irving Howe escreveu em 1957 em *A política e o romance*. Mais do que pensar se um romance se submete a uma classificação (no caso, ser *político*), interessa-lhe saber por que um certo crítico propõe-se a usar tal rótulo, qual o método de análise utilizado para que sua abordagem nos passe as percepções que ele teve de dado objeto. Assim, o importante é desvendar a relação entre a política e a literatura, saber de que modo aquela engendra um

certo tipo de romance. De qualquer modo, romance político para Howe poderia ser aquele em que as idéias políticas têm predominância, mesmo que implicitamente. O essencial para ele, portanto, é que a obra, palco de tensões internas, seja capaz de capturar a experiência humana, que é individual, imediata e íntima, e traduza uma ideologia, que é abstrata e abrangente: é exatamente desse conflito que surge a tensão vital do romance político. Neste trabalho pretendemos caracterizar a ideologia existente no tratamento temático e estético das obras, o que não significa de modo algum restringir-nos a um trabalho de catalogação das obras sob exame, pois, como diz Howe (1998, p. 4), “um romance político seria qualquer romance que eu desejasse tratar como tal, embora não pretendesse tratar a maior parte dos romances dessa forma” – embora, para nossos fins, precisemos relembrar o desenvolvimento do engajamento na literatura. Assim, entender os romances como *políticos* quer dizer apenas que neste trabalho estamos estudando esse aspecto.

O escrito de Howe (de 1957), de índole humanista, mantém-se vivo quando afirma que num país totalitário, em que se vivem as mazelas sociais, um romance será inevitavelmente político, mas fica superado, como mostraremos aqui – sobretudo com as teses de Benjamim Abdala e com nossas análises do *Catatau* e de *As naus* –, quando diz que o escritor que quiser “preservar suportes fundamentais de existência moral, intuições diretas de fraternidade humana” nessa sociedade, “provavelmente não será atraído a inovações modernistas no método literário” (HOWE, 1998, p. 212).

Na inscrição histórica da literatura engajada temos duas acepções: uma, de que nos valeremos aqui, associada a Jean-Paul Sartre, em que a literatura aparece ocupada com a política e a questão social, com a reedificação de um mundo novo (desde 1917), e que é a realização de um processo histórico inaugurado com a Revolução Francesa (1789, ascensão da burguesia); e outra, uma acepção mais ampla, transistórica, percebida desde Voltaire,

Victor Hugo, Zola, como autores defensores de valores universais como justiça e liberdade (DENIS, 2002).

A aparição do engajamento é determinada por três fatores: a *autonomia* da literatura, buscada pelos escritores com a modernidade literária, por volta de 1850 (Benoit Denis aponta no engajamento antes disso um olhar enviesado que os próprios escritores não tinham); a invenção do *intelectual*, que assume o novo papel social do escritor na passagem do século XIX para o XX, período em que o especialista ganha prestígio para manifestar-se sobre questões sócio-políticas e o escritor intelectual deixa o terreno da literatura, enquanto é justamente por ela que o escritor engajado quer se manifestar; e, por fim, a Revolução Russa (1917), portadora de uma universalidade utópica, da sociedade sem classes, o que, nos anos 20 e 30 trouxe grande politização no campo literário, dividindo escritores engajados e não engajados, fato que promove uma “renegociação” das relações entre política e literatura, em que esta reconhece a primazia do processo revolucionário, e concede vigilância sobre a vida literária (ou seja, a Revolução de Outubro coloca em questão a autonomia da literatura).

Esses três fatores produziram na literatura duas respostas: a *vanguarda*, naturalmente revolucionária por causa da *homologia estrutural* entre ruptura estética e revolução política (o que é criticado por Sartre), incluídos aí, portanto, até os surrealistas, que o filósofo francês execrava; e a *literatura engajada*, assim entendida como a participação plena e direta no processo revolucionário.

Temos, pois, o engajamento como um fenômeno do século XX, que Benoit Denis (2002, p. 25-26) divide em três períodos: primeiro, o entreguerras, em que se define a problemática da literatura engajada; segundo, a quinzena de anos que se inicia a partir do final da Segunda Guerra Mundial, marcado pelo dogmatismo da hegemonia sartreana; e, por último, em meados dos anos 50, quando se inicia a contestação ao engajamento sartreano, inaugurada por Roland Barthes.

Enquanto o termo *literatura empenhada* não aparece vinculado a um programa, mas sim a um grupo (pode, por exemplo, existir a gratuidade, na medida em que a conceituação é mais ampla), e *romance político*, como vimos acima, é mais amplo ainda, já que “tudo é político” (a abordagem depende da crítica), o sentido tradicional do *engajamento* reserva-se àquele escritor que adere a uma causa por assumir compromissos com a coletividade, que deixa a passividade para usar sua arte a serviço de uma causa; não lhe basta a intenção estética simples e pura, mas esta requer um projeto ético que a subentende e a justifica, como resultado da escolha que ele fez para si mesmo. Essa literatura revela a consciência da historicidade do escritor, na medida em que ele abdica da perenidade para escrever para o presente, o que pode ser sintetizado em três palavras-chave: escolha ética, vontade de participação e urgência (DENIS, 2002).

De nosso lado, vemos o comprometimento político das obras em estudo – conquanto elas possam utilizar procedimentos estéticos às vezes contraditórios, como os pós-modernos, como abordaremos no capítulo quatro – pelo fato de elas permitirem uma leitura *contra o status quo*, contra o sistema, contra a dominação, seja de forma mais direta, como no livro de Pepetela, seja mais voltado para um tipo de nacionalismo e simultaneamente contra a alienação, como em Lobo Antunes, seja ainda de forma cosmopolita, como em Leminski, sem, portanto, aquela urgência e imediaticidade apresentada por Benoît Denis no *engajamento* “tradicional” em que o escritor faz uma denúncia da realidade. O que defendemos é que existem *graus* diferentes em que isso se dá em cada obra, como veremos abaixo.

Para revelar esse viés de oposição, pensamos, com Jameson (1991), que é preciso historicizar o tratamento estético, para o que o autor entende necessário inserir a obra em seu contexto político e histórico, fazer uma descrição formal dos seus procedimentos, considerando-a como um ato simbólico.

Esse objeto, que era individual, mostra-se na sociedade como um texto considerado integrante de discursos coletivos de classe, de que ele é uma expressão individual, um ideograma (“menor unidade inteligível dos discursos coletivos essencialmente antagônicos das classes sociais”) (JAMESON, 1991, p. 69). O texto individual e os ideogramas, colocados em uma perspectiva nova em relação à história humana e aos modos de produção, revelam aquilo que o estudioso chama de *ideologia da forma*, mensagens transmitidas pela coexistência de vários sistemas simbólicos, os quais tanto apresentam quanto antecipam os modos de produção.

Jameson concebe que toda narrativa é expressão de um pensamento que pode ser colocado em um espaço-tempo do embate de classes onipresente na história, configurando-se, pois, um ato social simbólico. Há, portanto, subjacente aos signos culturais, um *inconsciente político*, atestando a pertinência da proposta de situar numa totalidade qualquer fato, qualquer objeto cultural. “É quando detectamos os traços dessa narrativa ininterrupta, quando trazemos para a superfície do texto a realidade reprimida e oculta dessa história fundamental, que a doutrina de um inconsciente político encontra sua função e sua necessidade” (JAMESON, 1991, p. 18). A obra literária, nunca neutra, mas sempre marcada politicamente, possui em si funções ideológicas e utópicas – é um texto que quer dizer uma verdade.

O engajamento acompanha a literatura e a vida de Pepetela; como já lembramos, ele participou diretamente na guerra de guerrilha, colaborou com a historiografia do país, escreveu romance destinado à alfabetização, além de dedicar-se diretamente à educação, como professor de sociologia. Em *A gloriosa família*, as razões éticas sobressaem, como se observa na representação do universo escravista, presentificando, pela ficção, uma situação em que direitos humanos é palavra morta, a mostrar o saldo daqueles tempos.

Passou uma semana e no meio o baptizado do filho de Dolores, mas que foi apenas uma cerimónia simples na igreja da Ilha, sem a presença da mãe, Baltazar achou inútil que a escrava coxeasse uma tão grande distância. Matilde ainda tentou argumentar, a Dolores tem o direito de assistir ao baptizado do filho. O meu dono levantou a voz, uma escrava não tem direitos, acabou. (PEPETELA, 1999, p. 241)

No caso do livro em foco, isso se articula a partir de um gênero literário que é o romance histórico, o que sublinha a escolha do autor angolano de voltar-se para outra questão básica que vemos nessa obra, além dessa de ordem ética, que é a reconstrução histórica daquele período no país em que o império lusitano se depara com o holandês, entrave que, aliás, não marca ruptura no processo de expropriação levado a termo pela Companhia das Índias Ocidentais. De qualquer modo, essa opção de resgatar no passado dados da formação da nação (lembre-se dos filhos de Van Dum estabelecendo a miscigenação com os negros) ao lado das dificuldades passadas pelo povo, aponta inequivocamente para assuntos de ordem social e política, no presente.

Era evidente que as palavras de Ambrósio não agradavam ao pai. A política seguida pelo Menezes convinha-lhe às mil maravilhas e por isso estavam a festejar com vinho antes do almoço. Mas o raciocínio do filho tinha lógica, sobretudo se o rei de Portugal não renunciaria de facto a recuperar Luanda. E por que haveria de renunciar? Notícias muito imprecisas indicavam que Bahia e Rio de Janeiro, possessões portuguesas, sofriam irremediavelmente com falta de escravos, pois da principal fonte anterior, Luanda, o tráfico fora desviado para Pernambuco e Antilhas Holandesas. Porque não teria vindo Sottomayor com instruções de infernizar a vida dos mafulos e os obrigar a fechar as malas? Os portugueses tinham de recuperar as fontes do tráfico, com risco de perderem o resto do Brasil. Os índios não se adaptavam ao trabalho das plantações e os colonos idos da Europa eram demasiado poucos, só os africanos podiam manter o Brasil a produzir açúcar e outras riquezas. As palavras de Ambrosio eram coerentes com o que ouvimos do major sobre as farroncas do novo governador. O meu dono não gostou do que ouviu, mas teve de concordar. (PEPETELA, 1999, p. 228-229)

A gloriosa família, portanto, denota a recusa consciente – e espontânea – da passividade do autor e afirma-se como um romance político não só pela explicitação das querelas luso-holandesas em detrimento dos interesses da população, como também pelo

tratamento estético dado a essa recuperação histórica – a saber, sobretudo, o ponto de vista adotado pelo narrador e suas implicações –, que vem ressaltar o engajamento dessa obra, uma vez que não se pode olvidar a condição subumana do povo negro angolano durante o regime colonial escravista, fato que só pode vir à tona por meio da ficção, pelo menos dessa maneira: representação de todo um universo, presentificando as tensões humanas vividas em épocas distantes, com ampla impressão, difusão, com inserção até em estudos acadêmicos internacionais, como é o caso deste. O comprometimento dessa obra marca portanto a opção pela participação em prol da luta da coletividade, por razões éticas.

Com Leminski o caso se passa mais no plano cultural do que diretamente político, em consonância com a heterogeneidade da produção artística do poeta, como ele ficou mais conhecido, apesar de suas incursões pela música, como compositor, e de suas traduções, ensaios, biografias e narrativas. É significativo na produção do autor curitibano a utilização de personagens históricas (Descartes e Propp) que se preocuparam justamente com leis da vida e da literatura, pois nessas obras ele procede a um questionamento da verdade, não só tematicamente, mas também formalmente, isto é, são obras auto-reflexivas, cujo processo de composição é constituído pela desconstrução de seus próprios mecanismos: o projeto de construção é o projeto da destruição. O universo caótico presente nesses romances é paradoxalmente elaborado de forma coerente, confirmando um autor afinado com uma teoria pós-moderna que opera a desconstrução da realidade aparente, um constructo humano cujos pontos de vista são ideológicos, representam interesses e são parciais, embora sejam passados como um discurso oficial em nome da humanidade.

Para problematizar isso, tanto o *Catatau* quanto *Agora é que são elas* não respeitam os limites tradicionais entre ficção e história, instaurando a reflexão de que todo conhecimento que se tem da história é formado por textos que, estes sim, dão sentido aos acontecimentos, mas sempre a partir de um foco, representando uma perspectiva do que

aconteceu. Sob essa perspectiva pós-moderna, o passado não é negado, apenas não se pode negar que ele é um constructo humano, elaborado por *certas* pessoas, segundo seus conhecimentos prévios. Nessa concepção, portanto, o passado não é *uma* verdade, mas uma construção narrativa operada mediante um diálogo intertextual realizado no presente, tempo em que se atribui significado aos vestígios do passado.

O ecletismo da produção do autor curitibano revela a coerência de sua escolha para a temática da relação entre história e ficção. Do Leminski poeta vem a preocupação com uma linguagem que foge dos padrões sociais que, fetichizados, não podem atingir a essência humana; do tradutor, a consciência da intertextualidade em lugar da originalidade; do biógrafo, a percepção de que os acontecimentos precisam de um intérprete para dar-lhes sentido; do ensaísta, a visão de que o fazer artístico é uma crítica, no sentido estrito, ao seu próprio processo de composição; do músico, o desprendimento dos limites de gêneros e artes. Vindo de um autor tão polivalente, pode-se inferir o tipo de prosa que ele queria: “sim /eu quis a prosa / essa deusa / só diz besteiras / fala das coisas / como se novas // não quis a prosa / apenas a idéia / uma idéia de prosa / um esperma de trova / um gozo / uma gosma // uma poesia porosa” (Paulo Leminski).

O sentido de seu engajamento, portanto, é, de um lado, questionar a verdade absoluta – o que ele faz em termos genéricos, não remetendo a questões referenciais mas sim essencialmente teóricas – por meio da incorporação de suas posições políticas na forma dos romances, como se constata na onipresença do neobarroco americano para afrontar a racionalidade cartesiana; de outro lado, avançar no plano estético, renovando o gênero romance, ao criar uma prosa experimental.

Com relação a Lobo Antunes, defendemos que, comparativamente, dentre os três autores aqui estudados, é aquele que menos avança em termos de engajamento político, que menos possui radicalidade estética ou ideológica (conceito que desenvolveremos

mais abaixo); menos mesmo que Leminski, que busca uma nova linguagem artística para de certa forma dar conta da realidade. Em *As naus*, consideramos pouco aquela crítica já demonstrada à alienação do cidadão em relação ao mito sebastianista, na medida em que, mesmo pensando em 1984, ano da publicação do romance, esse já é um tema recorrente na sociedade portuguesa; o mesmo acontece com o problema dos retornados, recorrente, como o prova outra obra do próprio autor, *Os cus de Judas*. Como assinalou Rui Teixeira de Azevedo, este último já repetia em parte os processos de construção da obra de estréia de Lobo Antunes, *Memória de Elefante*, em que, como no outro romance, se narra um dia (ou uma noite) da vida degradada de um psiquiatra, atormentado por seu passado, que inclui a guerra colonial em Angola (central no segundo), onde serviu como médico militar. As semelhanças,

que numa interleitura dos romances facilmente se mostram, continuam na linguagem marcada pela fantasia metafórica, na pujança tumultuosa da imaginação verbal, no tom divertido e simultaneamente negativo (com tintas mais negras em *Os cus de Judas*), na construção muito fragmentada, no boiar entre passado e presente, na polarização entre Lisboa e Angola, nos espaços concentracionários de um hospital e de um quartel nos “cus de judas”, no apartamento vazio que entra em relação metafórica e metonímica com a arquipersonagem e em bares onde se busca a alegria e de onde se sai em tristeza reforçada. (TEIXEIRA, 2003, p. 11)

Os aspectos comuns aos dois romances e à própria vida do autor podem não ser meras coincidências, como ele próprio indica em uma crônica, duas décadas depois: “O meu passado irrompe de súbito pelo meu presente, não um passado morto, um passado vivo” (apud TEIXEIRA, 2003, p. 10), o que vem reforçar a sugestão em *As naus* da presença autobiográfica de um sentimento existente no senso comum português, do cidadão que se depara com a democracia e com o presente, querendo em vão sepultar seu próprio passado, atormentado por fantasmas heróicos, como acontece com a personagem “um homem chamado Luís” no seguinte excerto:

Imediatamente antes da praça multiplicavam-se tabernazinhas de balcão de zinco onde os homens-mulheres se aclaravam por dentro, contra a espera, de labaredas de tinto, bares de galdéria cambadas com escudeiras de bigode à porta ciciando conversas de velório, e eu de minhocas no sovaco a vogar pela cidade, sem banho nem muda de roupa há mais de um mês, seco de sede, alimentado de restos, eu à procura dos cedros de um portão de cemitério, de um bairro de cruzeiros dispersas no escuro com os habitantes esfiando-se em estantes de carvalho. (ANTUNES, 2000, p. 93-94)

Mesmo no plano estético, não se pode dizer que *As naus* promova grandes renovações teóricas, uma vez que utiliza procedimentos (narradores múltiplos, carnavalização, paródia) já recorrentes no meio literário para dessacralizar as personalidades canônicas na História de Portugal – basta lembrar das arcaicas cantigas de escárnio e maldizer, do Trovadorismo.

Portanto, se podemos afirmar que, politicamente, *As naus* é um romance de oposição por *escrever contra* um estado de alienação existente no seio da sociedade portuguesa, consideramos entretanto baixo o grau em que isso acontece, comparando com os outros dois romances sob análise, na medida em que a questão política, no âmbito artístico, deve levar em conta não só a radicalidade ideológica (o plano do conteúdo), como também – e de maneira central – a radicalidade estética (verificada sobretudo no *Catatau*), elaboradas de forma dialética, como veremos detidamente ainda neste capítulo.

Para concluir, remetemos o raciocínio àquele panorama histórico que vínhamos desenvolvendo para lembrar que, devido à vigilância do engajamento, a literatura responde a essa intervenção externa ideológica, afastando-se das questões sociais de modo direto. Todavia há obras que, sem abordar de modo direto a causa social, podem ser consideradas de oposição por conseguirem expressar esteticamente elementos de resistência ao contexto de opressão e alienação em que vive o ser humano, pois, como veremos já a seguir, para o bem ou para o mal, toda escrita é política.

3.2.2 Afinal, que pode a literatura?

O axioma de Jacques Rancière (1995) de que *toda escrita é uma escrita política* resulta do fato de todo discurso possuir um emissor, o qual inevitavelmente coloca em sua mensagem uma dimensão ideológica, mesmo que inconscientemente. O modo como essa mensagem será recebida – em outras palavras, se ela conseguirá atingir seu intento político –, depende do leitor. Neste trabalho, que procura investigar a dimensão política da literatura, não poderíamos deixar de pensar sobre essa questão: afinal, o que pode a literatura?

Claro que a literatura não tem poderes materiais imediatos; para Sartre (1968), a pergunta que deve ser feita é: o que um livro exige de alguém como leitor? Segundo o filósofo, não se deve esquecer que, sujeito livre, o leitor cria quando lê – é o intérprete que dá sentido ao texto. Possuidor das palavras da língua, o leitor entretanto busca um outro sentido que lhe escapa, e somente será encontrado no livro; nesta perspectiva, o livro também pode dar um sentido à vida, explicar a realidade, passar uma informação, etc, de uma forma que o leitor não teria sem ele.

Quanto à literatura comprometida, que nos interessa aqui mais particularmente, Sartre entende que ela não tem de falar *da* situação em si, mas a única maneira de ela atingir o seu intuito (acionar a conscientização, levar à reflexão) é o leitor realizar livremente as tensões colocadas pela obra. Para ele, viver com liberdade uma experiência na leitura, compreendendo bem ou mal os seus condicionamentos sociais (e outros), é o que pode a literatura; se o leitor viveu esse momento de liberdade, se escapou “às forças da alienação e da opressão, podemos ficar certos de que não se esquecerá” (SARTRE, 1968, p. 116).

Para nós, então, a função política da literatura somente será atingida se, *em última instância*, o leitor captar as tensões emanadas pela obra, o que depende não só dos conhecimentos prévios do receptor, individualmente, como também da recepção do texto em seu momento histórico.

O que nos parece fundamental é que a dimensão ideológica do discurso social no romance passa pelo leitor, pelas instituições que veiculam as obras (a crítica, a academia, as editoras, etc.) e também pelo contexto histórico, político, social, econômico em que vive o escritor, o qual também cria em razão de sua consciência da realidade, conformada pelo embate político do qual ele participa em maior ou menor grau. Talvez o contexto onde possamos melhor perceber as conseqüências políticas das opções estéticas, em nosso *corpus*, seja o africano.

Para exemplificar, abriremos um parêntesis para expor o pensamento de Appiah (1997, p. 115), para quem, enquanto o escritor euro-americano, o “ocidental”, mergulhado e instalado confortavelmente em sua cultura, está voltado para o *eu*, o escritor africano está centrado na dimensão *pública* de seu mundo, qual seja a relação geralmente complicada e ambígua de seu presente com a tradição – não a literária, mas a sócio-histórica, com problemas relacionados à identidade, como as questões étnicas, nacionalistas, sociais, políticas, raciais.

Appiah ressalta a necessidade de o intelectual (escritor) africano ver a África não como um subproduto do olhar ocidental “civilizado”, não o continente pan-africano ou negro, mas a partir de sua cultura, um olhar *de dentro*, com suas tensões, contradições, conflitos, heranças “autenticamente” africanas, mas também as ambíguas tradições européias às quais é impossível se furtar.

Apesar das diferenças entre as histórias das ex-colônias britânicas, francesas e portuguesas, há muitos aspectos em comum que auxiliam na constituição de uma identidade

africana (ainda apesar da alta pluralidade de diferenças, como já apontamos): o racismo europeu e o imperialismo explorador. Appiah (1997, p. 123) nega, portanto, uma unidade metafísica e mítica nas concepções africanas de identidade, mas considera que há um fundo comum de problemas que levam os escritores a formarem uma imagem de África, qual seja o histórico comum de colonização, as teorias e preconceitos raciais da Europa, a transição das fidelidades tradicionais para as modernas, e, mais recentemente, o crescimento da alfabetização e da economia moderna. Donde se conclui que essas transformações exógenas precisam ter um papel fundamental na idéia de pan-africanismo, portanto radicalmente oposta ao seu conceito original euro-racialista (Crummel), na realidade uma espécie de metafísica da comunidade.

O próprio escritor moderno, de resto, é um produto histórico, uma criação radicalizada na instituição da individualidade (eu, da palavra escrita) em oposição à coletividade (nós, das tradições culturais orais), só possível graças ao crescimento da alfabetização, do surgimento da imprensa, de um *sistema* literário (conforme a tríade autor-obra-público, de Antônio Cândido); o próprio escritor tem uma missão, de pensar e escrever seu universo, que é ideológica. Desprezar a dimensão histórica e política que o colonialismo teve na constituição do que é hoje a África demonstraria uma forte opção política.

Podemos fechar o parêntesis, pois julgamos que as considerações do filósofo africano já são suficientes para percebermos que o contexto sócio-histórico do escritor-intelectual consciente de seu papel político na sociedade marcará indelevelmente a sua obra. Frisamos que não se trata de fazer uma patrulha ideológica no ato criador, mas sim de constatar – a partir do princípio de que toda escrita é política – a dimensão ideológica das opções temáticas e estéticas, concretizadas na obra literária.

Não é o caso, portanto, de pensar na existência de *uma* “verdade da obra literária”, dado que a plurissignificação inerente à arte remete a uma riqueza inquestionável de

interpretações, o que, por outro lado, não impede que o leitor competente descubra, associado ao prazer estético, digamos, superficial ou inicial, um outro prazer, intelectual, um modo de conhecimento ou de problematização da realidade associado ao âmbito estético, inerente à literatura, que lhe permita atingir a totalidade em que está inserido. Com isso não estamos colocando em causa o valor da obra de arte, condicionando-o à sua perspectiva política (questão que será abordada no próximo capítulo); estamos, sim, e para ainda uma última vez responder à pergunta-título, defendendo que a dimensão política existente na socialidade do texto literário pode, por meio do âmbito estético, propiciar ao leitor – considerado aqui como sujeito ativo e responsável por esse processo dialógico – um conhecimento mais profundo da realidade.

Voltando a atenção para as obras objeto de análise deste estudo, avaliamos que, de uma maneira geral, o sentido político das três reside em *escrever contra*: contra uma situação de opressão que atravessa os séculos (*A gloriosa família*), contra a alienação nacionalista igualmente secular (*As naus*), contra uma ordem racional hegemônica (*Catatau*). Com a dimensão política potencializada por tratar-se de romances históricos, os três escrevem contra um discurso dominante, embora, ao mesmo tempo, em certa medida também coadunem com um discurso crítico hegemônico (como veremos ser o caso do pós-estruturalismo, desconstrucionismo, pós-modernismo), em graus variados (sobretudo a de Lobo Antunes e a de Leminski), sem, portanto, abordar as contradições essenciais do sistema capitalista, que são o foco da opressão e alienação criticadas; daí nossa tese da existência de *graus* de engajamento das obras em análise.

3.3 Obra, Série Literária Nacional, História Nacional

Escolhemos três obras com níveis diferenciados de radicalidade estética e ideológica, desviando-nos de obras cujo comprometimento político é mais evidente, com o propósito de enfatizar que o engajamento literário está indissociavelmente ligado ao plano estético, como desenvolveremos neste tópico. Outro fator que abordaremos diz respeito à necessidade de consideração de cada uma delas como um signo histórico-político-estético-ideológico de uma época.

3.3.1 Radicalidade estética e ideológica

O problema é ver em que medida a questão ideológica é verdadeiramente radical, e em que medida é o signo de uma época, com avanços mas também com retrocessos, uma vez que pode ser expressão da alienação, se bem vistos seus fundamentos epistemológicos – como esperamos fazer no capítulo quatro.

Esse debate, aqui enfatizado entre literatura de esquerda e pós-modernismo, em vista dos procedimentos desta corrente usados nos romances aqui em estudo (de forma reduzida em *A gloriosa família*), atualiza uma discussão mais antiga sobre a função da literatura, que remonta os anos 1850, quando se opunha o engajamento à arte pela arte. O fato é que os opositores aqui mais estudados, dentre eles os atuais Linda Hutcheon e Terry Eagleton, polarizam suas idéias, a primeira defendendo o pós-modernismo e sua condição política e o segundo criticando-o justamente por não ser engajado.

O professor Benjamim Abdala Júnior faz uma síntese que permite aproximar ambas as teorias em seu livro *Literatura: história e política*, no qual percebemos algo que em Eagleton não nos pareceu explícito, a necessidade da radicalidade estética fundida à radicalidade ideológica para o engajamento, capaz de propiciar a superação do conformismo alienador, idéia que relembra a velha discussão sobre a autonomia da arte.

Se Lukács (1968) achava que a arte engajada deveria ser mais tradicional, organizada, voltada para as questões sociais, e Adorno (1970; 1973) acreditava no papel revolucionário e desalienador das vanguardas, únicas capazes de experimentar o novo, ainda não cooptado pela indústria cultural, o professor brasileiro defende a ruptura com os padrões estéticos, mas não de forma experimental como prega Adorno, associada a uma outra radicalidade, a ideológica, configurando assim uma dialética entre o atendimento do horizonte de expectativa do leitor competente, por meio da contemplação das tensões sociais, traduzidas para o modo artístico, e o rompimento de sua condição de conformado, mediante a utilização de recursos desestabilizadores apropriados da série literária nacional ou estrangeira.

Com base nesses elementos, entendemos que não importa a qual corrente teórica os procedimentos utilizados na obra de arte estejam vinculados, o relevante é que eles sejam apropriados para despertar o leitor, permitindo-lhe o acesso a uma visão de mundo não redutora – o que não invalida a análise dos aspectos alienantes adotados na obra, como fazemos nesta tese. Essa é a leitura que fazemos de *A gloriosa família*, uma obra que incorpora alguns mecanismos de desconstrução tipicamente pós-modernos, como o descentramento de perspectivas, a fragmentação do ponto de vista e a auto-reflexividade, só que no sentido de um engajamento, na medida em que, por meio destes mecanismos, procede à revisitação da História por meio de uma visão de baixo, dos excluídos ou vencidos, porém sem transformar a obra em um laboratório em que, como acusa Eagleton, “tudo é válido”. Ao contrário, o livro é bem organizado, com começo, meio e fim dispostos em ordem cronológica

ascendente, portanto linear, uma narrativa bem marcada historicamente, mas utilizando recursos narrativos tanto da pós-modernidade como da tradição realista para presentificar aspectos culturais importantes do passado. Ao passo que no *Catatau*, como veremos mais pormenorizadamente abaixo, o vanguardismo é mais evidente, embora seus procedimentos possuam uma ideologia que contradiz a revolução que a obra opera no âmbito estético. Quanto a *As naus*, seu engajamento é limitado, na medida em que tanto os procedimentos estéticos quanto a abordagem do tema tratados na obra já faziam parte do meio literário português.

A tese de Benjamim Abdala – cuja pesquisa também se concentrou sobre as literaturas de língua portuguesa no século XX, aprofundando a compreensão sobre o engajamento literário no Brasil e Angola, além de Portugal – é de que, para o escritor engajado, o diálogo intertextual realizado com a tradição produz na estética da obra as “prefigurações do imaginário político”, geralmente de forma não-consciente, as quais “constituem articulações ‘comprometidas’ com o devir social e que deslocam formas de representação mais ‘fotográficas’ da realidade [...], impregnando-a das marcas (ideológicas) da subjetividade do sujeito”. A obra, portanto, produzida com uma linguagem artística produto de uma práxis social, incorpora “novas configurações formais em oposição às marcas do conformismo que podem neutralizar o novo imaginário político” (ABDALA, 1989, p. 21-22).

Assim, sem se fechar num particularismo exclusivista, o escritor engajado estabelece uma dialética entre o particular (regional, ligado a uma cultura específica) e o universal (social, que une todos os povos), o que lhe permite um distanciamento necessário para tratar das questões nacionais, mas sem “patrioteiros reducionistas” (ABDALA, 1989, p. 127). Por exemplo, em vez de abordar os problemas da realidade a partir de uma concepção pitoresca, tomando o caso da África, ver nela, como em *A gloriosa família*, as condições de

dominação atuantes no desenvolvimento histórico, fugindo da imagem estereotipada com a qual segmentos dos países desenvolvidos vêem as nações em emergência, visão por vezes assimilada por estas.

Essa infusão na realidade, porém, deve ser tratada esteticamente, aproveitando o que a modernidade tem para oferecer ao escritor engajado para causar o estranhamento no leitor. O que vem de fora tem de ter base numa necessidade concreta, caso contrário se dará a alienação. Para a obra ser, simultaneamente, inteligível e romper o conformismo, torna-se necessário uma simbiose entre a redundância e o novo, tendo em mente o público virtual a que a obra se destina, sem esquecer a especificidade da literatura.

No caso dos escritores engajados de língua portuguesa, por exemplo, Abdala (1989, p. 140-1) diz que eles, ao mesmo tempo, têm um perfil militante, a maioria ligada ao socialismo, e vêm adquirindo consciência da autonomia da literatura, na medida em que se apropriam dialeticamente das conquistas estéticas para elaborar a síntese com uma obra livre, porém fundamentada no sentido da alienação, ficando entre a necessidade objetiva (social) e a dominância subjetiva (individual).

É esse tipo de liberdade que permitiu a Pepetela questionar a real motivação do processo revolucionário no romance *Mayombe* (PEPETELA, 1980), em que não havia heróis impolutos, mas também racistas, tribalistas, ambiciosos, futuros dominadores, etc. Mesmo no romance *Yaka* (PEPETELA, 1984), que conta a história de uma família branca angolana que não aceita os negros, texto muito marcado pela história angolana do último século, a história serve para provar uma espécie de tese, que é: o branco que nasceu em e amou Angola e foi capaz de optar por ela, ficando lá na independência, é tão angolano como outro qualquer.¹

¹ Há, nesse romance, provavelmente, uma atitude de autodefesa do autor, que é branco e nos transmite uma posição que poderá ser lida como a de um desencantado com a situação (mas não dissidente), professor de sociologia no país, viajando muito e vendendo livros pelo mundo, sua forma complementar de subsistência, visto que abandonou a política ativa.

Repare-se que o que está em discussão é a autonomia da arte, só que usada em prol do engajamento. Conforme Abdala (1989, p. 150):

Sem elitismos e também sem paternalismos, o escritor engajado do macrossistema literário da língua portuguesa apercebe-se hoje de que a literatura, além de um fato ideológico (e, como tal, não pode ser desvinculada das situações nacionais e sociais), possui desenvolvimento próprio – a série literária, com articulações infra-estruturais mediatas, o que favorece a enunciação crítica. Assim ele, enquanto criador, poderá libertar-se da referência obsessiva à factualidade imediata, direcionando-se, na dialética temporal, para colaborar na construção de uma cultura nova, associando raízes históricas e devir social.

Nesse engajamento literário dialético, o escritor tem consciência de que a representação da história é necessariamente incompleta, motivo pelo qual ele se afasta de uma suposta verdade totalitária. Mesmo porque a representação literária não se atém aos fatos *ipsis litteris*, contando a vida “como ela é”, mas recria artisticamente as tensões da sociedade que podem despertar a reflexão no leitor, possibilitando-lhe livrar-se da situação alienadora cultivada pelos modismos da indústria cultural.

Ao fazer isso, o escritor estabelece uma dialética entre o interno (nacional) e o externo, cuja síntese é o novo que ele busca, promovendo uma renovação da série literária. Não é o caso, portanto, de a literatura nacional sofrer uma influência negativa no contato com a literatura estrangeira, inclusive porque atualmente não vigora mais o conceito de literatura *fonte* – como se deu sobretudo até o século XIX. Para Abdala (1989, p. 27), as melhores obras engajadas são justamente aquelas abertas às conquistas estéticas, renovadoras do que ele chama de *patterns* próprios da literatura nacional. A atualização da série cultural é marcada, assim, pela apropriação ideológica cavada a partir da visão de dentro, propiciada pela utilização de elementos identificados com a perspectiva de esquerda, como o uso de outras variedades lingüísticas não-padrão, dialetos, línguas (não portuguesas), os quais interpõem outra visão (não hegemônica).

Sintetizando, o engajamento se dá pela apropriação na perspectiva nacional, em situação de dependência, atestando a consciência do escritor de que o sentido ideológico do trabalho artístico reside menos nos fatores referenciais do que na dinâmica renovadora da série literária, capaz de desautomatizar o senso comum do leitor com uma literatura aberta à modernidade.

Pensando sob essa perspectiva, é possível um relacionamento dialético entre pós-modernismo e engajamento, desde que as apropriações estéticas daquele se configurem em articulações ideológicas para as finalidades deste – como pensamos acontecer sobretudo em (certos procedimentos de) *A gloriosa família*, como mostraremos a seguir. Para a arte também ser revolucionária, concretizando os intentos sociais, é necessário a ruptura estética, entretanto sem experimentalismos (existentes no *Catatau*), ressalvada, portanto, a condição de comunicabilidade dessa nova síntese, a qual, sem desprezar a técnica, pode desautomatizar o leitor, concebido como um sujeito ativo com habilidades interpretativas.

3.3.2 As obras como signos de seu tempo: avanços e limites

Para atingirmos o âmbito ideológico das obras sob análise, portanto, a questão central é verificar de que maneira o tratamento formal pós-moderno é incorporado nelas, pois, conquanto guardem um aspecto engajado, no sentido de escrever *contra* uma situação de alienação, as três obras não deixam de utilizar procedimentos estéticos atrelados à desilusão do pensamento de esquerda, que se afasta de sua origem marxista dos anos 1950 e 1960 para fixar-se em questões periféricas. Pretendemos desenvolver neste tópico essa tradição, e também como isso está presente nas obras em análise, as quais participam de um

sistema literário nacional, mas também dialogam com a série mais ampla da literatura de outros países, além de serem influenciadas pelo pensamento intelectual, crítico, acadêmico.

A tradição marxista de meados do século XX a que nos referimos vincula-se aos estudos culturais, identificados com Raymond Williams e com outros intelectuais de formação marxista, reunidos no movimento da *New Left*. O que nos interessa aqui é perceber de que modo aquilo que era um posicionamento de esquerda, acabou tornando-se um modo de esquivar-se do problema central do modo de produção capitalista. Inicialmente, Williams desloca a idéia do sistema hierárquico na construção da cultura de T. S. Eliot e o princípio de Leavis de que a cultura pertence a uma minoria – que teria a incumbência de preservar os valores humanos e difundi-los ao restante da população por meio da educação como forma de minimizar as conseqüências nefastas dos males da civilização moderna –, para propor a idéia de uma cultura de todos, portanto também das classes trabalhadoras, denunciando que a elite monopoliza a produção de bens culturais simplesmente porque se apropria e decodifica uma posse comum (por exemplo, a linguagem). Entretanto, a partir da década de 1960, as profundas transformações econômicas e políticas enfraquecem um projeto da esquerda de mudança social, dando espaço ao pensamento pós-moderno, com sua ênfase na diferença em oposição ao universalismo e, assim, valorizando as culturas, no plural. Conforme Cevalco (2003, p. 25), “Esse novo movimento, por um lado, deitou por terra as pretensões à neutralidade e à inocência da cultura. Por outro, estreitou a noção de político, reduzida agora a uma prática cultural e à defesa do particularismo de diferenças culturais”.

A luta de Williams pela cultura comum é coerente com o propósito marxista de uma sociedade em comum, sem divisões de classes, oposta às formas correntes de desigualdade, o que passa necessariamente por uma revisão do sistema capitalista. Entretanto, como as necessárias mudanças estruturais não aconteceram, defensores da cultura de minoria agora se apresentam não só entre aqueles que advogam um cânone literário imutável (Bloom),

mas também na roupagem dos debatedores das *novas tecnologias* – para nós, o que se deve questionar não são os meios tecnológicos de comunicação de massa, mas sim *o que* eles veiculam, e a interesse de quem, ou seja, sua ideologia.

De acordo com nossa proposta sociocrítica, consideramos que os objetos artísticos alteram-se com as transformações sociais, normalmente não no mesmo ritmo, daí por que estudá-los como formas sociais. Longe de considerar as manifestações artísticas como resultado *mecânico* das condições materiais de produção, consideramos que o relacionamento entre base e superestrutura é dialético, num movimento em que os elementos externos são internos porque estruturam as formas dos projetos que, por sua vez, articulam os significados e os valores da sociedade. É nesse sentido que entendemos que buscar apreender a dimensão política do diálogo entre ficção e história nos romances pertencentes ao nosso *corpus* esclarecerá a ideologia subjacente aos procedimentos estéticos utilizados nas obras.

Esta fase de capitalismo tardio (MANDEL, 1990), caracterizada pela industrialização universal generalizada, homogeneização, superespecialização e divisão do trabalho, estende sua lógica a todas as áreas da vida humana. A cultura vira produto de consumo, perdendo sua potencialidade de questionamento do sistema – justo ela, que sempre esteve ligada à dominação e controle social, expande-se agora com os meios de comunicação, levando a um processo de aculturação muito mais abrangente, da política à vida íntima.

A dimensão ideológica dos romances em estudo, os quais não fazem parte *stricto sensu* dos bens difundidos pelos meios de comunicação de massa, ainda que possam ser afetados por estes, dado o momento histórico vivido pelos seus autores, revela uma oposição a essa situação de alienação promovidas pelo sistema capitalista. Por outro lado, como são produtos sócio-históricos, portanto, signos dessa cultura, mesmo quando avançam contra a opressão suas opções estéticas podem acabar por incorporar elementos “alienantes”, cuja ideologia revela uma reconhecida incapacidade de alcançar a verdade, a essência (como

desenvolveremos no capítulo seguinte), e, no fundo, denota a descrença na possibilidade de mudanças estruturais.

Desta vez começaremos pelo *Catatau*, por ser aquele que mais se caracteriza como uma obra de vanguarda, e permite perceber mais explicitamente a dimensão ideológica dos procedimentos estéticos utilizados. Abordaremos o romance inicialmente no plano formal e depois no plano do conteúdo, para mostrar que ambos estão coerentemente imbricados. Como já expusemos anteriormente, a obra explicita um irracionalismo, “representando” um mundo fragmentário; a linguagem deixa de fazer uma construção mimética do tipo organizado para ser auto-reflexiva, significar-se a si mesma, na medida em que o seu universo ficcional afasta-se da representação da realidade empírica, qual uma pintura abstrata, não figurativa, para colocar em primeiro plano uma matéria verbal não totalmente significante:

Maré, boré, jacaréacarajé! A laringelaranja arma a lesmória, espantanalho? Um ploma! O interpretérito desembrenha o aconhecimento, a alucilâmina apaziguezagua as cancramuscas. Oxaliás, o crifício não cancerne, o perfume ciclusulca... Espiralâmides trextram moluscofusculturas, amassacramassam as pilhérias que carcomascam os duélagos do ursucapiau! Marsup! Aurifúlgido, argenticerúleo dentorrostro. (LEMINSKI, 1975, p. 36)

Embora a linguagem se apresente de forma caótica (como em “O interpretérito desembrenha o aconhecimento”), lembrando mais o fenômeno do neologismo, inventando palavras que somente sugerem um significado já consolidado (como interpretar associado a pretérito em “interpretérito” ou acontecimento ligado a conhecimento em “aconhecimento”), isso se dá de maneira em certa medida racional, pois não só se reconhece a língua portuguesa no texto – ainda que em muitos momentos outras línguas sejam utilizadas, o latim, sobretudo –, como também se constata o respeito pela gramática: apesar das constantes alterações ortográficas, destinadas a formar os neologismos, mantém-se a sintaxe –

a sentença destacada possui sujeito, verbo e objeto; o sujeito e o objeto concordam em gênero e número com seus artigos; o verbo transitivo obedece a regência, e vem acompanhado de um objeto direto. O que mais acontece, portanto, são frases soltas, desprovidas de coerência no todo da narrativa – daí a forma irracional –, ainda que se possa deduzir com um mínimo de segurança um enredo: Cartésius, atormentado por Occan, aguarda Artichewski para explicarlhe a realidade.

Entretanto, esse processo desarticulador aparentemente espontâneo perpassa toda a obra, revelando que há uma ordem, um princípio organizador da narrativa – essa característica paradoxal, justapondo ordem e desordem, também se encontra na organização gráfica do texto, como nesse fragmento, *fac-simile* do *Catatau*:

Que pensam os índices sôbre isso tudo? Índio pensa? Gê é gente? Aqui há dez anos, Artyczewsky mo dirá. Ocorre-me o seu pensa ainda... E não pensando mais? Com aquelas tatuagens tôdas, pensa ainda: Homem escrito pensa: Êsse pensamento por exemplo recuso, refuto, repilo, deserdo, rasuro, desisto. Índios comem gente. Pensamento, aqui, é susto. Êstes conceitos – eu os quero perpetuar, perpétuos em minha memória – êstes sucessos. Demasias. Êste mundo. Êste mato. Alvejaram-me com flechas do armazém de Zenão. Com gente, como será? Sepultarem-nos nome e coração – um corpo, e me vem de súbito a fome de vorar Artyczewsky. Chegarei a tempo de ter seus pensamentos? (LEMINSKI, 1975, p. 26-27)

A margem esquerda é respeitada, mas a direita, não, o que, por sinal, em vez de abalar a uniformidade, acaba por harmonizar mais a leitura, pois a ausência de separação de sílabas deixa o texto mais fluido. O mesmo acontece com a ausência de marca de parágrafos: é uma desordem, todavia, como perpassa todo o texto, acaba por ser um princípio organizador; apontamos, também, na maioria do texto, a grafia da linguagem de acordo com o padrão culto da língua portuguesa, obedecendo à correção no uso da ortografia, da acentuação e da pontuação, manifestando uma organização por trás do todo caótico.

No plano do conteúdo, entendemos que o primeiro livro de Leminski não constrói um enredo realista por ser um romance-ideia, como o próprio autor o caracterizou com o subtítulo; não se encontrará no *Catatau*, portanto, a reconstituição de dados factuais, mas sim a abordagem de dois campos semânticos. De um lado, o debate de questões teóricas relacionadas à construção do conhecimento humano (“Não está na loja A LÓGICA – filial do empório A DEPREDACÃO DA REALIDADE que só explora os ramos mais baldios do negócio de Generalidades’ ”, LEMINSKI, 1975, p. 163), especialmente em torno da razão racionalista, do diálogo entre ficção e história, renovando o gênero literário romanesco, por meio de um trabalho estético que resulta em uma *prosa poética*, indicando a atenção com questões genológicas – para usar um termo, segundo Cristina Mello (1998), criado por Paul Van Thiegem –, as quais apontam a maneira como tensões oriundas da realidade são absorvidas pela estética, resultando em transformações nos modos e gêneros literários.

De outro lado, a problematização sobre questões políticas relacionadas à identidade americana e sua postura antropofágica em face da mundividência do opressor (simbolizado por Renatus Cartésio):

O rio está roendo a pedra até entupir o leito, donde vem chamarem-no Tolete, mas o que o tapa é seu próprio pulo, o recanto mais aprazível destes parques não se chama Buraco do Metesetemedos, que lhe pôs Maurício para não lhe bolinarem nas mudas de carnívoras que engordam com moscas batavas para não estranharem a dieta que terão que suportar quando chegar o momento culminante de enviá-las Atlântico acima para as côrtes da Europa pasma que não lhe pouparão aplausos às suas mandíbulas florescidas de tanto mascar mosquitos, transmitindo as diversas espécies de peste que contraíram nos canfundós... (LEMINSKI, 1975, p. 158)

Em ambos os campos semânticos evidencia-se a expressão mais cosmopolita do discurso social do romance de Leminski, o qual, entretanto, pode ser situado na história de seu país como um discurso contra o *status quo*, como mostraremos agora.

O *Catatau* foi publicado em 1975 (em edição independente do autor), tendo levado oito anos para ser escrito, ou seja, teve seu projeto definido na década de 60, quando Leminski publicou o conto “Descartes com lentes”, protótipo de seu romance-idéia. Naquela época, fazia sentido político muito mais engajado esse tipo de desconstrucionismo, pois diante da voga de autoritarismo que varria o mundo, com conflitos entre as duas maiores potências mundiais (Guerra Fria), ditaduras militares violentas que proliferaram na América Latina e um colonialismo tardio na África, de que Angola é o nosso exemplo, independente apenas em 1975.

Não é necessário retroceder muito na história para lembrar que a vida dessas nações do Terceiro Mundo, como ficou conhecida a parte pobre do planeta, foi feita de arbítrio e opressão como instrumentos da espoliação capitalista. No Brasil, 1822 é o ano da Independência, mas até 1889 o Imperador estava no poder, quando se instaura a República – tal advento, conforme parodia Machado de Assis em *Esau e Jacó*, não passou de uma “mudança de tabuleta”, na medida em que as oligarquias do país continuaram fundamentalmente as mesmas. Com a industrialização e a imigração há o surgimento de uma classe proletária urbana, o aparecimento dos sindicatos que, entretanto, não têm acesso ao poder. A “Revolução” de 30 alça ao primeiro plano o primeiro Getúlio, carregado nos ombros por uma parte da elite econômica para instaurar a primeira ditadura civil republicana brasileira, que dura até 1945. Após uma onda de abertura política, em que a massa se sente mais politizada, os artistas e a intelectualidade de esquerda podem expressar a sua ideologia e se fazer ouvidos, por volta das décadas de 40 e 50, vem 1964, o golpe militar, 1968, censura, perseguições políticas, tal foi a época em que o *Catatau* começou a ser gestado.

Esse esboço é apenas para se ter uma idéia do contexto em que nasceu a obra de Leminski, e contra o que ela se posiciona, contra a ordem dominante, a barbárie, a

opressão, tudo isso em sua raiz: mais do que a lógica do sistema capitalista, a lógica dessa racionalidade ocidental, que o autor vai buscar na razão racionalista.

Como na década de 1960 a vanguarda está ocupada com as descobertas da linguagem (Leminski é filho do Concretismo, tendo publicado seus primeiros poemas na *Revista Invenção*, ao lado de Haroldo e Augusto de Campos), o *Catatau* se volta para essa questão e mostra que a linguagem permeia a relação do homem com o mundo de forma ontológica, deixando de ser algo abstrato que serve para representar o concreto do mundo para ser o próprio mundo, uma vez que não existe real sem ela (perspectiva pós-estruturalista, a que se filia o romance-idéia).

Desço de nôvo a formas larvares de existência através de uma atritude súspita, tudo e tudo como ' Davantagem' A glória do nome: nada mais mingau e pelado de verdadeira natureza que os desmandos das coisas em volta de sua presença' (LEMINSKI, 1975, p. 164)

No âmbito do conhecimento humano, a discussão refere-se à racionalidade – não é à toa que o narrador autodiegético é Renatus Cartesius. Afirmando-se como uma paródia do pensamento do filósofo francês, o *Catatau* realiza essa intertextualidade por meio da negação do próprio método cartesiano, presente nas *Meditações*, em que Descartes coloca a necessidade de se limpar o espírito de todo o passado para que a dimensão intelectual pudesse operar em toda a sua plenitude, atingindo, assim, o desiderato do *cogito*.

O *Catatau*, por sua vez, explicita o fato de que a compreensão humana e a construção do conhecimento se dão pela presentificação do passado, realizada pelo sujeito do conhecimento, considerado como um construtor do conhecimento mediante a interpretação da tradição, como mostrou Hans-Georg Gadamer em seu estudo sobre a hermenêutica intitulado *Verdade e método*, uma ironia com René Descartes.

O efeito se prosta aos pés da Causa e a adora, deusa boba que não olha a frente donde pisa, paçoca onde as salamandras engendram caraminholas que com elas mais se assembleiam' E o cu com as causas? Hermeneu, a Pedra dos Intérpretes, rocha avulsa em presença duma aberração incógnita delata seus processos, num icasmo passagete' A Fonte das Vêzes. (LEMINSKI, 1975, p. 177)

Outra oposição paródica presente no romance-idéia relaciona-se ao método de exposição para atingir a verdade: enquanto Descartes julgava necessário um raciocínio bem concatenado, ordenado do mais simples para o mais complexo, a enunciação do *Catatau* é composta de contradições, oposições, paradoxos, tudo oposto à linearidade racional cartesiana.

Olá da ilha' Quem se atrevisca para lá – dá na linha? Cai no sólido o bólido arquimédio, deixando no depósito um primóide de compassos espasmódicos. Simetrias o perseguntam, formas retas que restaram o restauram no ângulo da onda, aparece um, passa uma situação adiante, propõe um arrângulo. O gengisgonço é metódico, método sendo a manobra mais farisaica de escrever torto por ficções jurídicas. Mancho meu devaneio por intermédio de paraleliadas, isósceles mas se aproximem: jôgo de paciência, consigo. (LEMINSKI, 1975, p. 162-163)

Enquanto para Descartes é necessário um distanciamento do sujeito em relação ao objeto do conhecimento, para que a verdade possa ser conhecida sem a ação da subjetividade, de maneira que é mais o objeto que se apresenta ao espírito de forma clara, no *Catatau* o sujeito declara-se envolvido pela realidade do novo mundo que não consegue compreender:

Novo mundo todo diante, frase no bolso: o oeste, dando nas folhas desse inverno, fala francês pelas costas, que tal eu falaria. Recuso-me terminantemente a ser puro espírito, também precisa, o derrapadeiro dia, ser sã e ser salva a carne. Vinde a mim, como a um oráculo: curiosos se danem. Pretenda. Calcino, congelo. Fixo, dissolvo. Digiros, distilo. Sublimo, preparo: dirijo os catás alquímicos. Incinero, fermento. Multiplico, projeto. Converto, materializo. Longa data. Esmaganadora maioria. Proponho um brinde: pym na zdrowy' E toca a catar canjica. Qual foi o movimento? Philosophica Poranduba, Amphitheatrum Cartesianum. (LEMINSKI, 1975, p. 203-204)

Pelo distanciamento, Descartes pressupõe uma forma o mais límpida possível, para não macular a supremacia do conteúdo, considerado como fim; no romance-idéia, por sua vez, o conteúdo é a forma, o que permite que Occan interfira não somente na racionalidade do narrador-personagem Cartesius, mas também na nossa, como leitores, que também nos sentimos perdidos num “labirinto de enganos deleitáveis”, conseqüência da diminuição da distância épica. Além disso, há de se considerar a metalinguagem onipresente no *Catatau*, a tal ponto que faz parte mesmo da estrutura de composição da obra.

Batiza rios, riachos, bichos, diachos. Sabe lá com quantos adjetivos formei meu primeiro substantivo? Nenhum! Do verbo se faz o sobrenome que hamurabihitita entre nossas casas subliminares. Um jeito muito pronunciado. Sou folgado. É só dar folga, estou folgando e me afogando em volta: minha recompensa, uma expectativa frustrada. Um mero objeto de prazer. Sujeito. Verbo. Objeto. Um esquema e tanto. Estou que é ver Brasília: matracas batráquias, troncos áureos, falópios amarrando as trompas, prestaportô. Brasíliacartériomaquias! Concordo a lombardo; adalborto aberto ' Cismas na bruma, a proa urina. Aquarela do Japão. Juncos singram Singapura. A planta do incenso pinga uma lógica novinha em cada folha, insania pingens. (LEMINSKI, 1975, p. 199)

Ainda uma outra oposição revelada pelo *Catatau*: enquanto o cartesianismo advoga a distinção das idéias, o afastamento das perturbações, para que o espírito possa estar puro para receber a realidade de forma clara, o romance-idéia aproxima-se do pensamento Zen, que postula a “grata aceitação” de tudo o que há no universo, inclusive o que é ininteligível, exigindo uma atitude antiintelecual no conhecimento da realidade, admitindo, portanto, a perturbação e a dubiedade para uma experiência imediata abarcada em sua totalidade, diferente do método analítico racional de Descartes. Nesse sentido, notamos que o processo de composição do *Catatau* confere com o ideograma, na medida em que o texto é formado por fragmentos justapostos, signos imagéticos do cosmos que se relacionam sem linearidade ou causalidade.

O próprio título da obra confirma a aproximação do romance-idéia com a mundividência da corrente oriental Zen, professada pelo autor curitibano, tradutor de Bashô e praticante de algumas artes dos samurais, como a poesia *hai-kai* e a arte marcial (judô): não só, de acordo com o dicionário Aurélio, “catana” – espada dos guerreiros seguidores da filosofia zen –, como também pela possibilidade de leitura indicada por Salvino (2000, p. 126) como “cata ao Tao (Caminho)”, a busca pelos caminhos do zen, os quais, como o *Tao* chinês, estão em sintonia com a idéia de que “a ordem ativa do Espaço-Tempo regida pela compreensão de que a transformação e a mudança alicerçada numa contínua interação de opostos são princípios naturais do cosmos”.

No plano da estética, o processo de composição do *Catatau* utiliza o tempo todo as *colagens*, com associações às vezes mais claras, outras vezes mais obscuras, com intertextos já metamorfoseados – evidência da concepção de movimento e transformação permanentes – de textos mais ou menos conhecidos. O predomínio da intertextualidade de forma aparentemente aleatória, prolixa, com citações descontextualizadas no enredo, criam uma auto-reflexividade que alça essa teoria à temática da obra: o discurso do *Catatau* refere-se a si próprio.

Isto é uma história. Não é muito. Muitas começam assim. Era só haver uma vez e lá vinha de novo a mesma história. Era uma vez aquela história. Só uma vez. Esta história perdeu-se. Vamos dizer outra vez, em melhor ocasião. Isso é outra história. (LEMINSKI, 1975, p. 31)

O próprio romance como gênero – prerrogativa de representação na construção de uma narrativa, concebida como a organização de um discurso que atribui um sentido à realidade – tem a sua lógica ameaçada.

Considerando a série literária brasileira em que Leminski se insere, não há dúvida de que o *Catatau* constitui-se uma obra experimental, cuja extrema radicalidade

estética limita a possibilidade de o público leitor “médio” assimilar o seu potencial político, diferentemente de *A gloriosa família*, que introduz elementos novos no processo de composição da obra, fruto do tratamento formal de tensões sociais, sem realizar os experimentalismos estéticos, da forma que se verifica no livro do brasileiro.

Ainda do ponto de vista político, defendemos que, ao lado daquele discurso social explícito que marca a dimensão comprometida do romance de Leminski, há um outro implícito, representado pelos procedimentos apontados acima, que revela uma ideologia filiada ao pós-estruturalismo, corrente de pensamento cujas raízes remontam aos primeiros estudos da lingüística moderna.

No *Curso Geral de Lingüística*, Saussure (1997) explicou o funcionamento da linguagem humana como uma estrutura, dividida entre *langue* e *parole* (língua e fala), entre o eixo sincrônico e diacrônico, e caracterizou o signo como unidade de significante e significado, cuja relação com o respectivo referente é involuntária ou arbitrária, em todas as línguas. Quem começou a aplicar esses conceitos fora da disciplina para a qual foram forjados foi Jakobson e a escola de Praga. “Aí os materiais lingüísticos ainda estavam sendo tratados, mesmo que por definição, como trabalhos particulares de literatura, e situavam-se mais do lado da *parole* de Saussure do que do lado da *langue*, por ele considerada abordável unicamente através de análises sistemáticas” (ANDERSON, 1984, p. 47). De Jakobson, o legado de Saussure passou a Lévi-Strauss, ampliando indistintamente os conceitos da lingüística para a antropologia, dando origem ao estruturalismo. Segundo ele, os sistemas de parentesco e as regras de casamento conformavam uma espécie de língua, por possuírem um tipo de comunicação entre os indivíduos dos grupos, cujo fator mediador seriam as mulheres, em vez das palavras – para ele, esse “detalhe” não alteraria o aspecto essencial do fenômeno, que seria idêntico em ambos os casos. Daí, o estruturalismo foi cooptado por Lacan, que promoveu a reformulação da teoria psicanalítica para defender que o inconsciente é

estruturado como uma linguagem. Finalmente, nesse caminho de heranças, Derrida (apud ANDERSON, p. 48), marcando a cisão pós-estruturalista, defende que tudo é linguagem, e que “não há nada fora do texto”, “nada antes do texto, nenhum pretexto que já não seja texto”.

Como motivos que nos levam a filiar os procedimentos estéticos do *Catatau* ao pós-estruturalismo, podemos mencionar a afirmação do relativismo e da impossibilidade de uma verdade, por meio da explicitação do papel central do intérprete na construção do conhecimento (hermenêutica); o predomínio de um metadiscurso que se afasta da referencialidade e banaliza os outros discursos incorporando-os indiscriminadamente por meio das colagens, evidenciando a importância primária da linguagem sobre o mundo, um mundo em que tudo são signos, puro discurso; e a construção de um anti-romance, uma obra que desconstrói os fundamentos da narrativa romanesca tradicional, mediante o questionamento radical da referencialidade.

Para referendar nossa tese, lembramos que, para o Pós-estruturalismo, “a linguagem é vista como um jogo de signos que atinge um significado provisório no momento da interpretação; ou seja, uma visão de linguagem como fenômeno fundamentalmente retórico e figural, antes de referencial ou representativo de uma realidade sócio-histórica” (CEVASCO, 2003, p. 125).

Sem entrar, por enquanto, na discussão sobre o valor da obra de arte, apenas registramos que, se de um lado o *Catatau* se coloca como uma obra de vanguarda, rompendo com o conservadorismo de uma literatura que não questiona o conceito de representação, de realidade, o poder do narrador na constituição de um universo ficcional ordenado e coeso, que acaba por assimilar e veicular a alienação existente na realidade – e, neste sentido formal, pode ser lida como uma obra “de esquerda” –, por outro lado utiliza esses procedimentos estéticos que vimos citando, alinhados ao desconstrucionismo, resultado de um momento sócio-histórico pouco propício a mudanças estruturais. Conforme Cevasco, o pós-

estruturalismo exacerba sua relação com um texto antecessor; tudo são textos, mesmos os contextos são recobertos por signos, reflexo da época pós-moderna de descentramento de tudo. No universo do *Catatau*, tudo vira discurso, o que explica outro sentido de seu título, trazido pelo Aurélio como “zoada”, “falatório”. A socialidade desse texto literário, lida em suas entrelinhas, revela, portanto, aquele *sentimento* de impotência das esquerdas dos anos 70 de viabilizarem a superação do modelo capitalista, daí por que a existência de um embate somente com as questões preferidas pelo pós-estruturalismo: a linguagem, a representação, o discurso etc.

Negando a racionalidade cartesiana como imprópria para explicar a América, através da estética neobarroca, Leminski subverte a superioridade cultural européia; todavia, ao negar o cartesianismo como *a* racionalidade (em geral), sem colocar nada no lugar, nega a própria racionalidade humana, necessária para discutir as relações de dominação entre essas culturas e para o acesso à verdade.

Em *As naus*, constatamos a existência de um discurso social que expressa o conflito de identidade do cidadão do Portugal contemporâneo, perdido entre o passado glorioso e as condições hostis do presente, vítima de um país que atravessa os séculos do centro (ao menos no discurso histórico) em direção à periferia, daí o clima geral de desilusão dominante. A obra pode ser considerada empenhada na medida em que escreve contra uma possível alienação a respeito não só da existência do mito do Portugal glorioso, mas também da ideologia subjacente ao mito sebastianista, além da questão da História oficial e sua pretensa validade como uma verdade única, representando, nesse sentido, um avanço em termos de radicalidade ideológica – a qual, entretanto, fica reduzida em vista da constatação de uma reiteração de um tema já bastante freqüentado.

Por outro lado, o romance de Lobo Antunes se filia a uma série literária, também é signo de sua época e incorpora vertentes teóricas cuja ideologia elucida suas opções

políticas. Como já apontamos, a temática dos retornados, da desilusão com o Portugal contemporâneo vítima da sua própria história é recorrente no cenário português, como mostra outra obra do mesmo autor lançada quase uma década antes (*Os cus de Judas* é de 1979), na qual Lobo Antunes consegue até melhor representar o drama de um imigrante em seu próprio país, um ex-combatente, o protótipo do cidadão que tem de conviver com os fantasmas da guerra colonial, sobre a qual tem consciência de ter sido em vão, uma arbitrariedade do regime salazarista que oprimia igualmente o povo português. O próprio tempo presente é contaminado pela amargura da guerra, como no fragmento seguinte:

Vai começar a amanhecer, o ladrar dos cães nas quintas longe mudou ligeiramente de tonalidade, adquiriu o eco lívido e pálido da aurora. Pelas frestas das persianas o dia incha, dolorido e pesado como um furúnculo, abrigando dentro de si um pus de relógios e cansaço. (ANTUNES, 2003, p. 210).

O fato é que, seja em *Os cus de Judas*, seja em *As naus*, apesar da existência de narradores múltiplos, o ponto de vista se mantém, descaracterizando o que poderia ser considerado um romance polifônico, no sentido apurado por Bakhtin (1997), e confirmando a sensação da presença biográfica do autor, como se um romance fosse o eco do outro.

Claro, são obras distintas e as abordagens são diferentes: em *Os cus de Judas* o clima de desilusão é mais forte; *As naus*, por causa da carnavalização, da relativização da verdade, da explicitação da condição de representação da História – entretanto sem que se explicitem as condições de dominação e de classe –, padece de um sentimento pós-moderno, restando como principal trunfo a desconfiança no relato. A consequência política disto é que qualquer discurso acaba sendo um mero discurso, desprovido de verdade, inclusive o dos grupos e classes oprimidos.

A fim de mostrar a improcedência de se falar em polifonia em *As naus*, delimitaremos esta análise em duas situações, uma temática, sobre a caracterização da

decadência de Lisboa, e outra relacionada à técnica narrativa, concernente à troca de narradores em um mesmo parágrafo.

N primeira citação temos a voz do “homem camado Luís” (de Camões):

[...] até [...] os perfumes e os rumores das trevas se me tornarem estrangeiros porque ignoro esta cidade, porque ignoro estas travessas e as suas sombras ilusórias, porque apenas soletro o porto e as traineiras, presentes de dia e ausentes de noite, sem contar os corvos e as gaivotas excitadas pelo relento do defunto, debicando o crucifixo à procura da carne pobre oculta no túmulo de verniz. (ANTUNES, 2000, p. 28)

Na segunda, o narrador heterodiegético descreve a cidade pelo ponto de vista de Manuel de Souza Sepúlveda:

E durante a viagem reconheceu sem alegria os largos e as avenidas quase desertas de Lisboa, que se sucediam numa monotonia de tecidos desdobrando-se: estabelecimentos soturnos, estátuas engastadas nas trevas, arbustos escanzelados, a Basílica da estrela aberta para um velório qualquer, e a seguir, ao longo da ponte, os galeões de especiarias fundeadas no rio, uma nau com a bandeira da cólera, e os pedreiros dos Jerónimos que tricotavam, à luz de apanhadeira de malhas das tochas, o rendilhado do arco principal. (ANTUNES, 2000, p. 79-80)

Na citação seguinte, temos ao mesmo tempo um exemplo da manutenção do ponto de vista com a troca de narradores, na medida em que o parágrafo inicia com o narrador heterodiegético descrevendo um espaço lisboeta (a pensão) pelo foco da mulher de Diogo Cão, e em dado momento (a partir de “não consegui”) altera para o monólogo interior, portanto proferindo um discurso como um narrador autodiegético:

A pensão era um cubo sem arranjo esburacado pelo tempo, com cornucópias e açafates de gesso nos tectos, um telhado rococó, de travejamento à vista, forrado por lâminas de cartolina, e um som de gruta nos corredores desertos. Apesar de sua comprida existência de mulher da vida acostuada a mil penúrias de abismo e a um sem número de assombrosas desgraças, caladas por hábito, por medo, ou por uma estranha espécie de orgulhoso pudor, não consegui recordar-me de uma pobreza como aquela a que assisti nessa tarde, com sujeitos a ressonarem uns sobre os outros em desvãos de chiqueiro,

crianças roendo baratas nos ângulos dos quartos, mulatas submissas inexistentes de magreza, dezenas de vestidos de noite, de lançoilas assanhadas, com os rasgões emendados a linha grosseira dependurados das maçanetas das varandas. (ANTUNES, 2000, p. 227)

Repare-se o tom sombrio, a aparência lúgubre que envolve as três citações. As “trevas”, as “travessas e as suas sombras ilusórias” da primeira se assemelham aos “estabelecimentos soturnos, estátuas engastadas nas trevas” da segunda, revelando um mesmo ponto de vista mórbido, em que pese a alternância de narradores. Também se nota nestas duas o mesmo clima funesto (“defunto”, “túmulo de verniz”, “um velório qualquer”) que perpassa os discursos dos narradores múltiplos, mantendo-se entretanto o ponto de vista.

Prestando atenção à terceira citação, percebe-se que em quase nada se diferencia a impressão triste da mulher de Diogo sobre o “som de gruta nos corredores desertos” daquela “sem alegria” de Manuel de Souza Sepúlveda sobre “os largos e as avenidas quase desertas de Lixboa”, ambas apresentadas pelo narrador heterodieético.

Nas três, a mesma hipérbole na caracterização da miséria: a visão da mulher de Diogo – “acostumada a mil penúrias de abismo e a um sem número de assombrosas desgraças” – de “sujeitos a rressonarem uns sobre os outros em desvãos de chiqueiro, crianças roendo baratas nos ângulos dos quartos, mulatas submissas inexistentes de magreza” aproxima-se da extensão da pobreza da cidade à sua fauna, conforme a fome dos “corvos e gaivotas [...] à procura da carne podre” descritos por Luís e os “arbustos escanzelados” vistos por Manuel de Souza Sepúlveda.

Conforme Bakhtin (1997, p. 47), “não são os traços da realidade – da personagem e de sua ambiência – que constituem aqueles elementos dos quais se forma a imagem da personagem, mas o *valor* de tais traços para *ela mesma*, para a sua autoconsciência”. A explanação que acabamos de fazer mostra uma mesma percepção de mundo das personagens, expressa no interior do campo de visão do autor.

Para apresentação da segunda situação, apresentaremos três citações para evidenciar que a alternância entre primeira e terceira pessoas do discurso não é acompanhada por uma correspondente diferenciação no ponto de vista dos narradores. A primeira delas começa com a impressão de Diogo Cão sobre sua mulher:

O almirante fitou a mulher deitada que a colcha de damasco e os cobertores de papa algemavam, mirou em redor e seu desgraçado quarto de puta com ridículos quadrinhos de missanga oblíquos nos grampos, observou por cima da espádua a agitação de guindastes e das canoas de vaivém do rio, e tornou à criatura estendida detalhando-lhe as pregas sem viço das pernas, o cabelo raro, as bochechas murchas, os bicos dos seios idênticos a nozes doentes, os pés de avestruz deformados pelos tacões tortos, mas não foi capaz de a relacionar com o sapo taciturno e caritativo de Loanda, à uma porque a esquecera instantaneamente ao embarcar para o reyno e às duas porque os anos e o bagaço lhe haviam transformado o cérebro numa espécie de planície arenosa semeada de cones de guano e habitada por náiades de ligas escarlates que estendiam os joelhos gordos no palco de um acto de variedades. Todavia não conseguiu deixar de obedecer à autoridade da voz que subia da almofada aconselhando-lhe que se despisse e foi arrumando os enchumaços no dorso da única cadeira à vista, desde o sobretudo oferecido por um porteiro de bar que ganhara a esposa do melhor amigo num poker feliz, às cercoilas de lona impermeável de navegante sujeito à raiva dos tufões, até não sobrares senão as suas mãos tímidas a esconderem o sexo adormecido, vértices de aduelas sob a pele e uma correnteza de pétulas de musgo pela espinha.

E assim o tornei a olhar, nu e magríssimo, tantos meses depois, como quando dormia, em África, na esteira de secar mandioca desenrolada na sala ou na varanda e eu o espiava da ombreira, pegajosa do luar de açúcar dos coqueiros. Os joelhos tremiam-lhe mais, os dedos pianolavam a vibrar nas amêndoas engelhadas dos testículos, a boca gretava-se de crostas de saliva seca e do almoço de pobre da semana anterior, e assemelhava-se, diante da pertinência do meu amor, a um deserdado sem idade que poderia colocar um chapéu alto sobre um bibe de asilo. (ANTUNES, 2000, p. 218-219)

Observe-se como no segundo parágrafo o ponto de vista sobre a decrepitude se mantém, quando o narrador heterodiegético, que vinha apresentando a mulher pelo foco narrativo de Diogo Cão (“as pregas sem viço das pernas, o cabelo raro, as bochechas murchas, os bicos dos seios idênticos a nozes doentes”), cede a voz para ela descrever o marido (“Os joelhos tremiam-lhe mais, os dedos pianolavam a vibrar nas amêndoas engelhadas dos testículos, a boca gretava-se de crostas de saliva seca e do almoço de pobre da semana anterior”), até parece que se referindo à mesma pessoa.

No segundo exemplo, a seguir, percebe-se que a transferência da terceira pessoa, correspondente ao narrador heterodiegético, para a primeira pessoa, referente à personagem Luís, configura-se um mero detalhe, na medida em que o essencial, o ponto de vista, se mantém:

O homem de nome Luís acomodou-se nos estofos, fechou os olhos e sonhava já com as velas tortas do Cazenga e os jipes da polícia militar derrapando nas traições do lodo, quando o flautista berrou lá da frente, com o pífaro numa das mãos e a proveta dos cuspos na outra, S. Jorge e Portugal. O hospício dos pneumotórax desapareceu nas suas costas, sombras de prédios escorregaram para trás de mim nas janelas fumadas, os lampiões dos palacetes do Lumiar, cobertos de buganvílias até às vigias do sótão, afastaram-se de nós com as suas salvas de prata e os seus leitos de dossel e quedou-se apenas a telefonia do autocarro que repetia, aos uivos, marchas militares e versos comunistas. (ANTUNES, 2000, p. 244)

Na última citação, temos uma mistura possivelmente de três vozes, com a mesma manutenção de ponto de vista verificada nos exemplos anteriores. O texto começa com o narrador heterodiegético, narrando em terceira pessoa pelo foco da personagem caracterizada como “o agrimensor”, depois cede-lhe a voz (a partir de “até que cheguei”), e no final sugere uma dubiedade, ao nomear a personagem em relação à sua esposa (“e o marido”), insinuando a possibilidade de se considerar que o foco narrativo poderia ser dela.

[...] subiu, no largo de lojas humildes e agrestes prédios de inverno, para a camioneta de Lixboa, tomou assento ao lado de um homem que tresandava a queijo de cabra, e durante três horas cruzou povoados sem nome, bosques de névoa, atalhos desfeitos por bâtegas, o enterro de um conde caído em desgraça junto ao rei, só com uma carruagem de aluguer e uma filarmónica de aldeia atrás, soprando flautas que a morrinha entupia, até que cheguei de novo à capital, não da banda do mar como aquando da torna de Guiné mas pelas oficinas e fábricas do interior, tristes da dolorosa mágoa de janeiro, até o homem que cheirava a queijo de cabra e que dormia de queixo no peito, declarar no seu sono, debaixo da boina, Amanhã vou fazer uma radiografia ao Instituto, os palmitos das tabernas desapareceram, as avenidas se dividirem e multiplicarem em bairros onde nunca estiveram, e o marido compreender que realmente alcançara Lixboa pela quantidade incalculável de conventos e de quarteirões clandestinos, e também pelos serafins iguais a pombos que se abrigavam nos joelhos das estátuas, alisando as asas molhadas com os beijos celestes. (ANTUNES, 2000, p. 139)

Considerando o exposto, e poderíamos incluir aí também os já referidos *Os cus de Judas* e *Memória de Elefante*, concluímos que as marcas lingüísticas de autoria do discurso e mesmo a troca de narradores não correspondem a relações dialógicas no interior da narrativa, o que leva a entender que as personagens revelam uma notória dependência em relação ao autor na estrutura dos romances, como se fossem uma irradiação da sua voz e da sua consciência, diferentemente do que acontece no grande diálogo do romance polifônico, no qual “As personagens se conhecem, intercambiam suas ‘verdades’, estão de acordo ou em desacordo, dialogam entre si (inclusive no que se refere às questões definitivas da cosmovisão)” (BAKHTIN, 1997, p. 72).

Diante do exposto, defendemos que a existência de narradores múltiplos, a tentativa de estabelecer uma confusão de vozes, a constante de cessão de focos narrativos entre narrador heterodiegético e personagens têm um efeito secundário no todo da narrativa, na medida em que não se verifica o essencial na caracterização da polifonia, qual seja a existência de concepções de mundo variadas, concretizadas nos princípios de construção do discurso que contradizem a perspectiva única: “[...] o *cruzamento, a consonância ou a dissonância de réplicas do diálogo aberto com as réplicas do diálogo interior dos heróis*. Em toda parte *um determinado conjunto de idéias, pensamentos e palavras passa por várias vozes imiscíveis, soando em cada uma de modo diferente*” (BAKHTIN, 1997, p. 271).

Com isso, não estamos colocando a polifonia como critério de valor. Somente analisamos os recursos narrativos presentes em *As naus*, como a multiplicidade de narradores, a alternância de focos narrativos e das pessoas do discurso – inexistentes com essa intensidade no *Catatau* e em *A gloriosa família* – no intuito de tentar perceber a ideologia subjacente a esses procedimentos estéticos, os quais, desprovidos de uma respectiva concepção dialógica da realidade como vozes sociais que se confrontam ou se opõem na obra,

restam apenas como estilos de linguagem, valorização pós-estruturalista do discurso e expressão pós-moderna do descentramento do sujeito.

Voltando ao romance e abordando a sua temática, observamos que *As naus* trata não especificamente da guerra colonial, mas do seu fim, do surgimento da categoria dos *retornados*, que afeta não somente aqueles que participaram diretamente do conflito bélico anticolonial na África (como o protagonista do primeiro romance), mas também o conjunto da população portuguesa (simbolizada no segundo pelas personagens históricas) – seja por conviver com os ex-combatentes e ex-colonos, seja porque boa parte das famílias teve pelo menos um membro ou trabalhando na África, ou combatendo na guerra, seja por ter servido à PIDE, como funcionário ou informante. Após o fim da guerra colonial, coincidente com o fim do regime salazarista (anos 1974 e 1975), o conjunto da sociedade portuguesa se sente “retornado” ao presente; o tempo da ação, portanto, está ligado ao tempo do pós-colonialismo.

Apesar disso, em *As naus* as condições materiais de sobrevivência aparecem como pano de fundo e o que avulta é a *dimensão cultural* do tema preferido no livro: a identidade – não bem a sua busca, mas sim a constatação de que aquela que se tinha não corresponde à realidade dos fatos. Com as lutas pela liberação nacional e o pós-colonialismo, mesmo em países imperialistas como o fora Portugal, surge a necessidade de conviver com imigrantes das ex-colônias. Só que no livro, o que se retrata não são as tensões humanas oriundas da crise social intensificada com a chegada do contingente de ex-colonos ao país “metrópole”, em dificuldades para absorver a mão-de-obra que havia exportado e minimizar as relações de dominação, de opressão, garantindo condições materiais de existência. Em vez disso, a narrativa se fixa numa espécie de dramatização da esperança perdida, parece que voltada para o saudosismo do Portugal glorioso. Ao identificar isso não estamos emitindo uma cobrança de uma temática política direta, mas tentando explicitar que o autor fez opções,

as quais estão em sintonia com a ideologia dos procedimentos estéticos pós-modernos que adota.

A troca constante de narradores, a ênfase na dimensão ficcional da história, as anacronias, enfim, a desconfiança pós-moderna no relato, fazem do descentramento do sujeito o ato político do romance; só que, ao atacar a História oficial e canônica dessa maneira ontológica, também atinge o discurso dos oprimidos, quase ausente no romance, em que pese a degradação onipresente no espaço romanesco, delimitado em “Lixboa”.

De acordo com nossa perspectiva sociocrítica, de interpretar o explícito, mas também o implícito no texto, a análise que vimos procedendo nos leva a entender que a sensação de desilusão onipresente em *As naus* parece estar ligada à frustração pelo país não estar no centro do sistema capitalista – a geografia urbana é abundante na descrição da degradação e do atraso, registrado até na ortografia de “Lixboa”, que simboliza o país. Auxilia nessa interpretação a abordagem pós-moderna dominante na narrativa, com sua peculiar ênfase na questão discursiva em detrimento da problematização de questões de ordem social, associada à ausência de um questionamento do imperialismo como modelo de governo; há a paródia, o sarcasmo em relação ao passado glorioso português, mas isso parece se dar *devido* à situação de penúria em que o país se encontra na narrativa (e, de certa forma, no presente, como já expusemos), e não em vista do projeto explorador do colonialismo (e do capitalismo). Tanto que mesmo os questionamentos acerca da dominação são proferidos justamente por ícones do poder oficial, como o *insight* que despertou a personagem Vasco da Gama: “compreendi de súbito a extrema vacuidade do mando por mais monumentos que se construam nos ancoradouros de caravelas de conquistar o mundo” (ANTUNES, 2000, p. 190).

Considerando a posição de classe do autor – médico psiquiatra, nascido em família pertencente à elite econômica do país –, e levando em conta também a situação atual de Portugal no cenário econômico do chamado Primeiro Mundo, a narrativa sugere o “mal-

estar de ser português”, em relação ao infortúnio da nação que, tendo sido já uma potência (ainda que em pouco tempo e já há bastante tempo, no século XVI!), amarga hoje o ranking de país mais pobre da União Européia.

Enquanto o nacionalismo das colônias portuguesas em época de luta anticolonial era um nacionalismo independentista, o que está presente em *As naus* parece aproximar-se mais de um nacionalismo do tipo burguês, que provoca a leitura de que, se o país estivesse bem, o mito sebastianista não seria um problema, nem teria razão de existir. A identidade é aquela do individualismo que neutraliza os impulsos políticos transformadores, para enfatizar apenas aquilo que teria sido possível (a continuação da glória de Portugal), mas não foi.

A alienação atacada no livro, portanto, é aquela marcada pela existência de um saudosismo do cidadão que ainda padece da crença no mito sebastianista, e não a alienação do sujeito no sistema capitalista: não percebemos essa consciência histórica na ideologia subjacente à formalização estética de *As naus*.

Visto em seu conjunto, pelas razões que exporemos a seguir, *A gloriosa família* é aquele dentre os três romances que mais avança como um romance “de esquerda”, no sentido de conciliar uma radicalidade estética a uma radicalidade ideológica. Isso se mostra em torno da angolanidade como um processo histórico independentista, sublinhando o papel da literatura na construção dessa história, por proceder à revisão da História oficial. Para nós o romance expressa uma ideologia de esquerda na medida em que veicula um *sentido da história*, o qual, sob a perspectiva marxista, só é possível pelo ponto de vista dos excluídos – representados, no caso, pelo narrador-escravo.

Lembramos que a angolanidade é uma questão em aberto na sociedade angolana, em vista do desenvolvimento histórico daquele país, independente apenas em 1975 e em guerra de libertação desde 1961, e ainda com guerra civil após a independência, uma

nação formada por diversas etnias e línguas, com a economia massacrada pelo colonialismo e, depois, pela exploração capitalista que lhe é imposta em função de sua condição de país em desenvolvimento. A dificuldade no acesso à escolaridade, a miséria, o acentuado grau de analfabetismo são alguns indicadores sociais que deixam antever a complexidade de uma consciência nacional por parte da população que vive universos distintos, em vista de estar demograficamente distribuída de forma irregular em uma área bastante vasta, quase sempre ligada por estradas em condições precárias, muitas delas minadas.

Dessa maneira, quando se fala de identidade angolana é bom lembrar que esse conceito é incipiente naquela sociedade, mais ligado ao trabalho nas escolas e à intelectualidade, formada sobretudo por políticos, escritores, jornalistas, estudantes (secundários e universitários), muitos deles formados e alguns ainda vivendo no exterior, o que leva a implicações de ordem política e psicológica.

Faltando ao país, com tantas turbulências em sua história colonial, uma tradição ensaística que pudesse aprofundar o debate acerca da identidade, é sobretudo na literatura (e também no jornalismo) que, desde fins do século XIX, se faz a gestação da consciência da necessidade de uma coesão nacional que pudesse congrega as diferenças étnicas e lingüísticas em torno de um bem comum: a angolanidade. É assim que a literatura preenche a lacuna deixada pela sociologia, antropologia e filosofia, ramos do saber pouco desenvolvidos no país. Atendendo à necessidade de efetuar o registro da história, a literatura angolana marca uma tendência assinalada por alguns críticos africanistas como *realismo africano*, em que o referente histórico figura com importância, indo desde a sátira social ao messianismo político (LIMA, 1997, p. 129-141).

Daí o papel ideológico “de esquerda” do romance de Pepetela, sociólogo e guerrilheiro que soube aproveitar seus conhecimentos acadêmicos e intelectuais, aliados à sua

experiência de vida e de combate para a construção do universo ficcional da maioria de suas obras e particularmente em *A gloriosa família*, de maneira central, como defendemos aqui.

Após 1975, quando o passado se torna presente com a utopia da independência tornada realidade, a literatura angolana passa por uma fase de reflexão sobre os caminhos tão sonhados da nação. Desde 1982 (*Quem me dera ser Onda*, de Manuel Rui), a literatura lança um olhar crítico sobre a vida no país independente (um exemplo de Pepetela é *O cão e os Caluandas*, de 1985), em que a miséria do povo continua e o poder econômico mantém-se concentrado nas mãos de poucas famílias.

No conjunto da obra de Pepetela, houve uma crescente desilusão com a utopia marxista-leninista, a qual foi cedendo espaço para uma postura mais realista, de percepção das dificuldades idealistas de implantação de um mundo igualitário, socialista, ao mesmo tempo em que o autor angolano vai incrementando em sua obra os motivos míticos, que, por sua vez, também explicam a realidade e apontam para a explicação do mundo pela tradição da experiência popular (mitos simbolizados pela máscara de *Muana Puó*; por Ogun, o Prometeu africano, em *Mayombe*; pela sereia de *O desejo de Kianda*; e pela estátua de Yaka, no romance homônimo), apontando para uma maneira própria de ser do povo de seu país, a que se denomina *angolanidade*.

É demagogia dizer que o proletariado tomará o poder. Quem toma o poder é um pequeno grupo de homens, a melhor das hipóteses, representando o proletariado ou querendo representá-lo. A mentira começa quando se diz que o proletariado tomou o poder. Para fazer parte da equipa dirigente, é preciso ter uma razoável formação política e cultural. (PEPETELA, 1980, p. 129)

Em *A geração da utopia*, Pepetela (1993) apresenta o percurso de alguns jovens da geração de 50, formada por nacionalistas envolvidos na luta pela libertação, cujos destinos, conquanto partam de um ideal comum, em 1961, terminam três décadas depois em práticas políticas distintas, com implicações na relação de cada um com a pátria (o próprio livro apresenta uma ruptura temporal, dividido em quatro partes, 1961, 1972, 1982 e 1991).

Exemplo significativo é o caminho da personagem Sábio, apresentado inicialmente na narrativa como um militante, e finalmente como um desencantado com os desdobramentos políticos de seu país. Crítica e cética, essa narrativa deixa a idéia de que o futuro escapa a essa geração, que construiu um país marcado no presente da enunciação pela miséria, corrupção, falta de infra-estrutura básica para a maioria da população, vítima de uma lógica econômica neoliberal.

Para Rita Chaves (1999, p. 30-32), há mesmo um signo de crise que marca o perfil da sociedade angolana, com implicações na temática da identidade cultural e da formação da nacionalidade. Diferentemente do que aconteceu com a literatura brasileira (contraponto usado no trabalho da pesquisadora), que “pretendeu compensar o atraso tecnológico e a precariedade de nossas instituições”, com a literatura angolana “tratava-se (trata-se) de fazer uma nação onde existia um punhado de povos, enredados no jogo das diferenças de suas tradições culturais”.

O engajamento do escritor em Angola, portanto, extrapola aquele âmbito estético, para atuar na prática, colocando a literatura a serviço da revolução, lembrando a fase “heróica” do engajamento (Sartre), como se observa nas palavras de Agostinho Neto (apud CHAVES, 1999, p. 32), no registro de fundação da União dos Escritores Angolanos:

A história de nossa literatura é testemunho de gerações de escritores que souberam, na sua época, dinamizar o processo de nossa libertação exprimindo os anseios de nosso povo, particularmente o das suas camadas mais exploradas. A literatura angolana escrita surge assim não como simples necessidade estética, mas como arma de combate pela afirmação do homem angolano.

Em *A gloriosa família*, o comprometimento se manifesta na medida em que o seu autor interpõe uma visão dos excluídos, não só na alteração ficcional imposta ao intertexto histórico que sublinha a condição subumana do povo negro, mas também pela

dimensão simbólica atribuída ao fato de a voz narrativa pertencer a um escravo, ainda por cima, mudo, que, entretanto, tem consciência histórica.

Não é só curiosidade vã, eu tenho sentido da História e da necessidade de a alimentar, embora os padres e outros europeus digam que não temos nem sabemos o que é História. (...) só porque não sabemos escrever. Eu, pelo menos, sinto grande responsabilidade em ver e ouvir tudo para um dia poder contar, correndo as gerações, da mesma maneira que aprendi com outros o que antes sucedeu. (PEPETELA, 1999, p. 120-121)

Seja como uma alusão ao Movimento para Libertação de Angola (o MPLA, conhecido informalmente como “a gloriosa família”), seja talvez à família Van-Dúnem – das grandes de Angola e que tem desempenhado um papel relevante na história do nacionalismo angolano, tendo ocupado altos cargos e exercido importante influência no governo –, em qualquer dessas leituras *A gloriosa família* trata da fundação da nação e do seu modo de escapar às flutuações do poder, a partir do olhar de uma época fulcral para a história do país, que é a da guerra e das querelas luso-holandesas, quando os flamengos dominaram simultaneamente o Brasil e Angola, além de São Tomé e Príncipe (o eixo atlântico do império português), podendo, talvez, desse modo, compreender-se melhor a situação atual de Angola. Nesse aspecto, há nessa obra uma vertente comum de crítica ao *status quo*, aos rumos da história, à política (em graus diversos), que é a boa condição de um grande escritor, se o discurso corresponder aos intentos, como acontece com Pepetela.

Aliás, a busca do autor, no resto de sua obra, tem sido a de “historiar” (questionando, ficcionalizando), mesmo porque há lacunas imensas no campo historiográfico angolano, ainda hoje incipiente. Logo, a ficção tende a desempenhar esse papel simultaneamente de inquirição e de testemunho. Porém, no caso dele, que tem se mostrado um “cético otimista”, a ficção serve-lhe para equacionar questões, rever o passado e, muitas vezes, levantar dúvidas, mesmo sobre o sentido ético do processo de guerrilha, por exemplo, como já apontamos.

Há, portanto, em Pepetela, uma preocupação exacerbada, uma crítica, uma revisão da História, o que faz muito sentido sobretudo quando se lembra que ele escreveu (com Henrique Abranches e Costa Andrade – três brancos!) uma pequena e militante historiazinha de Angola para o MPLA, quando estavam exilados na Argélia, editada pela Afrontamento, sem indicação de autoria. Em suma, se não fosse escritor, talvez pudesse ser historiador; é docente de sociologia, o que se aproxima. Daí que não seja propriamente um rupturador de gêneros ou de discursos, mas o seu combate é em outro sentido, o da reescrita da História pela ficção, um projeto não assim tão distante dos outros dois.

A gloriosa família é um romance histórico do tipo contemporâneo, que guarda uma aproximação com a reconstituição histórica, da qual sabemos diretamente pelas epígrafes utilizadas, porém invertendo a perspectiva na medida em que elege como narrador um escravo, submisso, mudo, entretanto consciente de sua responsabilidade histórica e dos meandros ideológicos do mecanismo discursivo: ele é crítico e irônico em relação à História oficial, às vezes dando a impressão de que está mesmo dialogando com as epígrafes que o “forjaram”, ressaltando o caráter dialógico da intertextualidade estabelecida com a tradição e, portanto, sua condição de intérprete na atualização do passado, procedimento pós-moderno estruturante do romance, como ilustra o sétimo capítulo, que possui a seguinte epígrafe:

“Haverá também necessidade duma pessoa competente par estabelecer o comércio. Essa pessoa deve ser investida duma autoridade não inferior à dos próprios directores (...) Recomendo pois a minha pessoa à benevolência de S. Exc. (Conde de Nassau) e do Conselho. Ouso estimar-me um dos mais experimentados nestas regiões, onde trabalho já há doze anos.”

Cornelis Ouman ao Conselho do Brasil, Luanda, 12/Janeiro/1642, Arquivos a Haia, O.W.I.C., fôlio 57. (PEPETELA, 1999, p. 215)

Em seguida, a narrativa inicia:

Muito tinha pedido D. Agostinho Corte Real, governador da Ilha de Luanda. Muito tinha pedido D. Garcia II, rei do Kongo. Várias cartas e petições tinha escrito o principal interessado, quer para os Dezanove quer para Maurício de Nassau. Até Jinga tinha mandado dizer aos accionistas da Companhia das Índias Ocidentais que veria a decisão com agrado. E finalmente as rezas amigas do Mani-Luanda resultaram: o *Diemen* cortava as calmas águas da baía, trazendo o seu proprietário de novo para altas funções em Angola. Cornelis Hendricks Ouman vinha assumir o cargo de segundo director da quase falida Companhia. Os mafulos estavam todos junto do cais à espera dele, numa manhã luminosa de Novembro. Nós também. (PEPETELA, 1999, p. 215)

A favor do pós-modernismo, como concede o próprio Eagleton, temos a premissa de que foi um movimento importante para dar voz aos grupos injustiçados pelo sistema, que assim puderam recuperar sua individualidade e sua história; entretanto, a crítica que se faz é que – esperamos ter ficado claro, não é o caso de *A gloriosa família* – ficar apenas nessa postura de desconstrução, de questionamento, situando a relevância de suas causas particulares (culturalismo), não deixará ver que o que os grupos étnicos têm em comum em termos sociais e econômicos é mais importante para a sua emancipação política do que suas diferenças culturais.

Portanto, o trabalho artístico exige do escritor consciência crítica da realidade, que ele esteja inteirado do debate político (conseqüentemente sociológico, filosófico, etc) e suas implicações estéticas – seja um pensador do seu tempo, enfim –, pois, se posicionar a sua consciência em sintonia com a consciência coletiva, baseada no senso comum, ele se aliena com a perda do senso crítico e acaba aderindo à expressão de valores inquestionáveis e, conseqüentemente, para o dogmatismo, ao passo que, se ele têm consciência da relatividade da representação *na medida certa*, abdica das pseudoverdades absolutas, porém sem silenciar – por meio do relativismo – os oprimidos, sintetizando na obra de arte a radicalidade estética com a radicalidade ideológica, como julgamos acontecer em *A gloriosa família*.

Por esse motivo, propomos a denominação a essa tendência literária presente em *A gloriosa família* de *romance sócio-histórico*, qual seja um tipo de romance histórico contemporâneo, que aproveita as conquistas estéticas pós-modernas, porém mantém a possibilidade da verdade no diálogo com a História – de acordo com os pressupostos do materialismo histórico dialético, desenvolvidos no próximo capítulo –, sem fazer da narrativa um palco de desconstrução e de relatividade, como é o caso de *As naus* e do *Catatau*. Essa denominação resulta de nossa preocupação em distinguir um comprometimento político existente em alguns romances históricos contemporâneos com a revisão da História oficial, porém sem aderir ao desencanto da esquerda com a possibilidade de explicitação das condições essenciais da dominação existente na sociedade capitalista atual.

Utilizando procedimentos pós-modernos para atrelar de forma indissociável a política e a estética, Pepetela – um escritor de prática militante, da guerrilha, alfabetizador – atualiza a série literária de seu país, em uma dialética entre o tradicional (reconstituição histórica de veio realista) e o revolucionário (recursos de desconstrução em uma obra mimética), cuja síntese é a expressão artística de *A gloriosa família*, uma obra exemplar para mostrar que o escritor engajado, interessado em desvendar as relações de dominação existentes na sociedade, não deve ter o que temer com vistas à apropriação de quaisquer correntes teóricas na composição de uma obra dinâmica, em sintonia com as exigências para a reflexão sobre a realidade, as quais se tornam cada vez mais complexas em um mundo sem fronteiras tanto na caracterização de uma sociedade do espetáculo como na expropriação da dignidade humana.

O narrador de *A gloriosa família* nos diz isso: independentemente de quem está no poder, o cotidiano de sofrimento vivido diariamente pela população se mantém, constituindo-se essa perspectiva no apontamento da necessidade de autocrítica por parte do próprio MPLA, um dos movimentos historicamente responsáveis pela aglutinação de forças

em torno do ideal de libertação e que ainda mantém majoritariamente o poder político democrático em Angola. Da senzala aos musseques, a história do povo miserável atravessa a Idade Média escravista e chega à pós-modernidade capitalista exibindo condições de vida análogas.

Para comunicar essa questão política, a partir de um ponto de vista de esquerda, dos excluídos, Pepetela serve-se de procedimentos preferidos pelo pós-modernismo: tem consciência da construção da história como uma narrativa (intertextualidade) e manifesta isso (auto-reflexividade); explicita a importância da linguagem como mecanismo de desconstrução da realidade empírica, ficcionalizando os relatos históricos. Ao mesmo tempo, ele tem consciência da relevância política de seu relato, proferido por um representante de uma classe social que tem interesse em desvendar os mecanismos de dominação do sistema sócio-econômico-político em que está inserido, revelando, assim, um discurso social de matiz ideológica de oposição.

Os procedimentos estéticos pós-modernos tão criticados por autores marxistas, como Eagleton, usados no rompimento com a totalização, com a univocidade da verdade absoluta, são empregados em *A gloriosa família* numa perspectiva libertadora, o que mostra que não se deve controlar a literatura e outras formas culturais, pois os cerceamentos geram um reducionismo das possibilidades de apropriação das conquistas da humanidade.

Os autores que conseguem estabelecer esse diálogo (não necessariamente em romances históricos contemporâneos) constituem-se no que Abdala (1989, p. 43) chama de *vanguardas poético-ideológicas*, cujos produtos culturais recebem influências hegemônicas e não hegemônicas, referenciais e de modelização textual, em boa parte de forma inconsciente, como já apontamos, para resultarem no *novo* que, oriundo da práxis social mais dinâmica e menos sujeita aos *patterns* convencionais, desautomatiza os modelos neocoloniais ou normas estereotipadas do colonizador.

Defendemos, portanto, para finalizar, que as três obras integrantes de nosso *corpus* têm aspectos políticos relacionados ao pensamento de esquerda, na medida em que *escrevem contra* um *status quo*, seja de alienação (*As naus*), seja de hegemonia de um pensamento, no caso, racionalista, por meio do experimentalismo estético (*Catatau*), seja de dominação (*A gloriosa família*); entretanto, esta última é a mais comprometida, no sentido de ser aquela que melhor faz uma síntese entre a radicalidade estética e ideológica, o que vai ao encontro daquilo que disse Abdala (1989, p. 121):

Na dialética da comunicação artística, uma atitude aparentemente negativista de superfície pode ser mais eficaz no questionamento ideológico (estruturas de profundidade) do que a adesão ingênua. Estamos hoje numa situação de crise – e uma tomada de posição do leitor só será efetiva se ele tomar consciência de contradições reais. E uma tomada de posição dialética faz-se contra máscaras que escamoteiam essa apreensão dinâmica (e também relativa) do real.

Salientamos que a defesa dessa perspectiva ideológica nada tem a ver com a qualidade da obra de arte, na medida em que, como veremos a seguir, na perspectiva marxista a arte pertence à esfera da liberdade.

4 LITERATURA E HISTÓRIA

Toda teoria do conhecimento se apóia, implícita ou explicitamente, sobre uma determinada teoria da realidade e pressupõe uma determinada concepção da realidade mesma.

Kosik

Neste capítulo fazemos um estudo das implicações epistemológicas das questões existentes nos três romances no que concerne ao diálogo entre ficção e história. Sobretudo na segunda metade do século XX, essa aproximação se tornou uma obsessão para o pós-modernismo, cujos procedimentos estão presentes, em maior ou menor grau, nas obras de nosso *corpus*. Nosso intuito é submeter os pressupostos dos elementos recortados à crítica materialista histórica dialética, para mostrar que os procedimentos de composição literária tipicamente pós-modernos são utilizados na literatura contemporânea, muitas vezes com propósitos diferentes dos dessa corrente do pensamento, que se propõe a conotação engajada, política, de oposição. Por esse motivo, o que nos interessa, ao contextualizar o pós-modernismo, é investir na sua condição sócio-histórica, tentar captar em que medida é resultado e conforma um momento histórico – e não ver nele apenas uma questão de estilo.

A comparação da utilização desses procedimentos nos três romances em pauta permitirá defendermos que essas obras comportam tanto uma *oposição* à situação de opressão, manifestada em cada um deles de diversas formas, como vimos mencionando, quanto uma adesão a formas *alienadas* de tratamento da realidade.

4.1 Realidade e Representação

Neste primeiro tópico apresentaremos o surgimento do pós-modernismo como um fenômeno histórico, fruto tanto de questões estéticas quanto políticas, e também a adoção de suas teorias pelo romance histórico contemporâneo. Para debater com seus fundamentos, utilizaremos no segundo tópico nossa perspectiva embasada no materialismo histórico, a fim de aprofundar as concepções de realidade, de sociedade e de homem subjacentes ao pós-modernismo, o que permitirá ver as conseqüências políticas em cada um dos romances estudados.

4.1.1 A condição pós-moderna

Pós-modernismo não é uma estética, um estilo de época adotado por grupos de artistas, nem um espírito do tempo, uma revelação metafísica; bem ao contrário, é um fenômeno histórico calcado no processo de transformação por que passa a humanidade, cuja gênese guarda relações, de modo geral, com toda a modernidade, e de modo particular, primeiro, com a sociedade industrial (até a primeira metade do século XX) e pós-industrial (período iniciado após o final da Segunda Guerra Mundial) (LYOTARD, 1986) e, segundo, com a estética modernista que, também naquele primeiro período, rompe com a tradição da volta ao passado e encara o futuro, criando formas novas, exprimidas pelas vanguardas. O pós-modernismo, portanto, se fundamenta na sociedade que o criou, e sua expressão artística (que nos interessa aqui especificamente) manifesta uma *ideologia*. Como essa visão de mundo

está pautada em valores que desconsideram o modo de produção econômica como determinante das manifestações sociais mais explícitas no panorama histórico, contraporemos a ela, no próximo tópico (4.1.2), a perspectiva da realidade como *realidade concreta*, para analisar as concepções subjacentes aos procedimentos estéticos utilizados nos três romances, que fundamentam a asserção sobre o grau de comprometimento de sua dimensão política; aqui, ateremos-nos ao esboço do panorama pós-moderno e também à conflagração desse pensamento no romance histórico.

Nessa síntese, cujo objetivo é ressaltar a vinculação histórica do pós-modernismo, apenas faremos menção a suas formações e tendências principais, exatamente para acentuar o seu aspecto política em geral, que nos auxiliará a caracterizar os procedimentos estéticos adotados nas narrativas em foco.

O pós-modernismo é uma corrente ou tendência de pensamento de difícil caracterização de forma estritamente precisa, pois parece mesmo fazer parte de sua configuração polimorfa o trânsito por diversas áreas, bem como uma gênese que pode ser filiada a variadas causas – desde uma seqüência natural do modernismo ou a sua negação (dubiedade que se caracteriza em seu próprio título, “pós” e simultaneamente moderno), até a expressão de uma fase adiantada do capitalismo global, “tardio”, como o caracterizou Mandel (1990), em que uma consciência política se sente fracassada diante da “onipotência” do sistema, que coopta, anulando-as, as forças de resistência políticas e culturais.

A época pós-moderna – expressão usada pelo historiador Toynbee em 1947 – não tem uma data inaugural, mas parece iniciar-se com o final da Segunda Guerra Mundial; e aí 1945, ano da bomba atômica de Hiroshima, indica um momento bastante sugestivo para um fim da modernidade, pois esse ato simboliza a superação do homem pela destruição, em franca oposição ao projeto iluminista da modernidade que, desde o século XVIII, cultuou a

Ciência para o desenvolvimento do progresso humano por meio do conhecimento, *leit motiv* do liberalismo burguês capitalista.

Esses dois “períodos” marcam uma oposição que pode ser observada também na condição do indivíduo: se a sociedade industrial criou as grandes cidades, as massas, a comunicação, o progresso, a pós-industrial – caracterizada pelo alto grau de informatização, pela transnacionalização do capital, hiperfragmentação da produção (via, por exemplo, terceirização, quarteirização etc.), pela rapidez com que produz e divulga a informação – apresenta como resultado o sujeito individualista, fechado em si no meio urbano, alienado no processo de produção capitalista; o sujeito perde a sua identidade num mundo de signos, os quais também destroem o referente, mostrando que, nessa lógica pós-moderna, prevalece a máxima pós-estruturalista de que “tudo é linguagem”. Tem-se, assim, uma perda de centralidade fundamental para o pós-modernismo, em duplo sentido: a desreferencialização do real e a dessubstancialização do sujeito, ambas motivadas pela saturação dos signos.

Ressaltando a condição pós-moderna da sociedade de capitalismo avançado, Lyotard (1986) desenvolve o conceito de *tecnociência* para explicar o poder sobre-humano da ciência na sociedade pós-industrial, que pode melhorar a performance humana por meio de uma tecnologia ultramoderna, aumentando não a chance de atingir a verdade, mas a produtividade do sistema, o qual, assim, precisa cada vez menos da ação humana.

O indivíduo identificado com esse ambiente pós-moderno não quer mudá-lo, ao contrário, não se envolve em questões políticas; satisfeito com a sociedade pós-industrial, ele é um consumista hedonista (voltado para as múltiplas opções de prazer que esse mundo tecnocientífico lhe proporciona), e, além disso, narcisista: seu individualismo extremo impede que se preocupe com causas amplas, para restringir-se a causas imediatas que lhe digam respeito – no fundo, só está preocupado consigo próprio. É um indivíduo inserido

(alienado) confortavelmente em uma massa pós-moderna, desafeita a mudanças radicais, pois não acredita nelas, daí por que preferir envolver-se em questões secundárias, como as causas das minorias e valores culturais locais, manifestando inconsciência do sentido da história, pois não estabelece relações entre passado e futuro; autocentrado, está preso ao presente, hiperindividualizando-se, buscando dar vazão aos seus problemas na sociedade de forma prática, imediata e rápida. A tecnociência, associada à indústria da informação, produz um simulacro que satisfaz o indivíduo por ser mais maleável e até desejável do que o real, signo transformado em espetáculo.

Na filosofia, encontramos a desconstrução do próprio discurso filosófico, que desde a Antigüidade uniu-se à razão, à ciência, à consciência, para dar explicação e, assim, coerência ao mundo. A filosofia pós-moderna, em vez de construir paradigmas, propõe-se a desestabilizar as velhas fórmulas de abordagem da realidade, acentuando o que estas têm de ideológico, posto que emanadas a partir da visão de mundo relativa de certos núcleos de poder – não sendo, portanto, ontológicas; temas considerados menores e descartados pela grande filosofia, como a loucura, o cotidiano, a linguagem, são preferidos por ícones como Foucault, Deleuze, Baudrillard, Lyotard, Derrida. Este último, trilhando a vertente pós-estruturalista que, a partir da lingüística e da semiótica, considera atos sociais como discursos, promove a desconstrução do *logos* ocidental, responsável pela razão, pela ciência, e, conseqüentemente, pela organização da produção do sistema capitalista, pela abstração logocêntrica que elide as diferenças concretas do mundo real.

A arte moderna, já no início do século XX, desvia-se da tradição da volta ao passado e volta-se para o futuro, para o novo, para o experimentalismo, dando surgimento às vanguardas. Rompendo com a tradição da representação realista, cuja hegemonia durou do Renascimento até fins do século XIX – e cuja herança segue ainda nos dias atuais –, cabia, então, ao Modernismo, questionar o poder mimético da Arte, anulando o referente (por meio

da fragmentação) e/ou o sujeito (por meio do subjetivismo). De qualquer forma, a estética modernista marca a crise da representação realista, impulsionada não só pela sociedade industrial (alegorizada pelo Futurismo), como também pelas descobertas na ciência da linguagem (Saussure) e da fenomenologia (Husserl). Com o Modernismo, portanto, a Arte afasta-se da realidade para significar-se a si própria; distanciando-se dos problemas sociais, reivindica a sua autonomia.

Já em meados de 1950, esse impulso criador das vanguardas modernistas havia se esvaziado, dado que o novo que buscavam havia-se vulgarizado na cultura de massas (no marketing dos produtos comerciais, na moda etc). Em reação à elitização das vanguardas, a contestação que se dava nessa forma de arte migrou para o seu extremo, a *Pop-Art*, conceito lapidado em 1956 pelos críticos americanos Fiedler e Banhan para designar o movimento pós-moderno por excelência surgido nas artes plásticas, professado como uma “anti-arte”, ao massificar a criação artística, dessacralizando a originalidade (produzindo em série) e o novo (reproduzindo a arte tradicional em objetos banais do cotidiano, estampados, por exemplo, em produtos de higiene). Além disso, alteravam o conceito de arte nobre ao utilizar materiais antes impensáveis na criação artística, como o lixo reciclável, e ao abandonar o museu como o túmulo sagrado da “grande Arte”, afastada da vida das pessoas.

Mais cedo ou mais tarde, o sentimento pós-moderno conquista os diversos modos de expressão artística. Na arquitetura, porta de entrada por onde o pós-modernismo iniciou nas artes nos anos 1950, os pioneiros italianos desafiaram o racionalismo da Bauhaus (com suas formas retas e funcionais), criando espaços voltados para a cor local, incorporando aspectos subjetivos das pessoas que iriam utilizá-los. Na música, John Cage rompe com a harmonia e choca com a música-silêncio; na dança, a alemã Pina Bausch desconstrói o conceito tradicional do Belo, associando-o agora ao cotidiano. Nas várias artes, o pós-

modernismo desfocaliza o sujeito ou o objeto e coloca a ênfase no processo, no uso das performances.

Na crítica literária, o termo pós-modernismo parece ter eclodido no final da década de 50, por iniciativa de Irving Howe e Harry Levin, para considerar o declínio do movimento modernista. Na década seguinte, a expressão passa a ser usada enfaticamente, como por Leslie Fiedler e Ihab Hassan, para debater as caracterizações divergentes da literatura pós-moderna. Mas é mesmo na década de 70 que o título ganha expressividade, extrapolando fronteiras para identificar um *pensamento pós-moderno*, existente nas artes – arquitetura, pintura, literatura, música – ou nas ciências sociais – que na educação, por exemplo, questiona a existência de um saber universalmente válido.

É nos Estados Unidos que, nas décadas de 60 e 70, o pós-modernismo se desenvolve para contrapor-se a uma certa versão do modernismo – aquela que é domesticada nos anos 50 e usada pelo pensamento liberal-conservador, inclusive para atacar cultural e politicamente o alinhamento comunista. Investindo contra a exagerada codificação (elitista) do “alto modernismo”, nomes como Duchamp, Cage e Warhol buscam revitalizar a herança da vanguarda europeia. Na década de 70 esse vanguardismo já não fazia tanto sentido, restando, de um lado, “a emergência de uma cultura do ecletismo, um pós-modernismo amplamente afirmativo que abandonara qualquer reivindicação de crítica, transgressão ou negação”, e de outro, “um pós-modernismo alternativo em que resistência, crítica e negação do *status quo* foram redefinidas em termos não-vanguardistas e não-modernistas, que se adequavam mais efetivamente aos avanços políticos da cultura contemporânea do que as antigas teorias do modernismo” (HUYSSSEN, 1991, p. 31).

No final da década de 70, o termo se estende para a Europa, por meio de ícones como Jürgen Habermas (2002), na Alemanha, e François Lyotard (1986), na França. O primeiro, preocupado com a revalorização dos valores da razão iluminista, enxerga nessa

corrente de pensamento uma espécie de contestação neoconservadora, preocupada essencialmente com a desconstrução dos mitos modernistas e da standardização da identidade cultural ocidental. O segundo, em oposição, comemora o declínio do iluminismo na modernidade, e acentua a importância do pensamento pós-moderno no questionamento das grandes narrativas, como o liberalismo e o marxismo, cujo conceito de totalidade é questionado.

Nos anos 80, já é uma tautologia dizer que o debate envolvendo modernismo e pós-modernismo, na arte, e modernidade e pós-modernidade, na teoria social, é um elemento central nas preocupações da intelectualidade.

Conforme Jameson (1997), o pós-modernismo não é o aspecto cultural de ordem social totalmente nova, mas sim o reflexo e o aspecto de transformações do capitalismo. Para situá-lo historicamente, não se deve fixá-lo em datas rígidas, pois esse movimento guarda correspondência com movimentos dispersos em amplos períodos, e, além disso, diversos, como os sociais, políticos, econômicos. O que há, portanto, é um *momento* (mais ou menos preciso) que em certas condições se consolidam e dão lugar ao surgimento de um pensamento que se manifesta nas mais diversas áreas, como a arquitetura, a televisão, a moda, a literatura etc. e vai tomando forma como expressão de uma consciência coletiva de uma época de crises. Culturalmente, o período se situa em torno daquelas transformações sociais e psicológicas dos anos 60, desde os movimentos políticos estudantis à liberação sexual e à identificação de massa dos jovens com o *rock'n roll*; economicamente, a preparação do *capitalismo tardio* começou após a Segunda Guerra Mundial, com a estabilização da demanda por bens de consumo e duráveis, nos anos 50. O fato é que o pós-modernismo é a reação de um pensamento político, que se concretiza na estética, dentre outras áreas.

Huyssen reconhece que grande parte da produção pós-moderna desde a década de 70 pode ser caracterizada como acrítica, claramente afirmativa, mas não concorda com Jameson (1997), que considera o pós-modernismo como a lógica cultural do capitalismo tardio. A posição de Huyssen (1991, p. 48-49) é que se deve procurar ver o pós-modernismo como uma possível contribuição crítica, de oposição, resgatando-o da associação com o neoconservadorismo.

Concordamos com a visão do pós-modernismo de Jameson como um fenômeno histórico (portanto, econômico, social e político), associado à expansão capital tanto no âmbito multinacional, como – dado o alcance da lógica capitalista em todos os setores da vida humana – no interpessoal; o pós-modernismo é a “dominante cultural da lógica do capitalismo tardio” (JAMESON, 1997, p. 72).

Mas também entendemos que, como arte, sobretudo em seu início, tendências do pós-modernismo buscaram voltar-se contra o dogmatismo. Conforme lembra Heloísa Buarque de Hollanda (1991, p. 7-9), de uma forma geral, há duas reações pós-modernas: uma de resistência, que procura explicitar as questões ideológicas subjacentes ao projeto do modernismo e resistir ao *status quo*; e outra de afirmação, que questiona o modernismo, mas celebra o *status quo* – é esta última corrente que se identifica com os neoconservadores, que repudiam o modernismo em face dos males existentes na sociedade advindos da modernização.

Na América Latina (incluindo o Brasil), há, de um lado, a identificação do pós-modernismo como signo do capitalismo tardio, típico das culturas centrais, razão por que não serviria para uma “aplicação” à realidade latino-americana; e de outro lado, o reconhecimento da importância do pós-modernismo no questionamento do cânone cultural “do centro” (como pensamos acontecer no *Catatau*).

O que propugnamos não é considerar *todo* o pós-modernismo como um conjunto crítico homogêneo para invalidá-lo, mas sim analisar em cada romance aqui em estudo os procedimentos estéticos empregados no diálogo intertextual com a História, avaliando-os pela perspectiva do materialismo histórico dialético, fazendo, assim, uma leitura política dos romances.

Antes disso, seguiremos vendo de que maneira o pós-modernismo se apropria do romance histórico para criar um espaço ideal para a desrealização da verdade e para a problematização das questões centrais contidas nessa discussão: a representação, a linguagem, a alienação, a verdade.

Embora a junção entre ficção e história seja remota (muito do que se sabe da história antiga, por exemplo, foi contado por meio de lendas e cantos), o romance histórico, segundo Lukács (1977) em seu famoso estudo, surge no início do século XIX, distinguido da linhagem anterior pela representação artística de um período histórico concreto. Por meio das grandes transformações sociais e políticas culminadas em 1789 (Revolução Francesa) e seus desdobramentos, fica reforçada a idéia de que há uma história, a qual se forja no desenrolar das mudanças ocorridas na realidade e, portanto, intervém diretamente na vida dos indivíduos. A concepção de mundo se altera em comparação com a Ilustração, em que o progresso humano se dava pelo embate ahistórico entre a razão humana e a irracionalidade do absolutismo feudal; o paradigma é alterado para o entendimento de que as mudanças históricas se dão pela luta de classes, que contribuem decisivamente para o progresso histórico da humanidade. Esta tese constitui a expressão filosófica do pensamento de Hegel, de que o homem é o agente da sua história, a qual é movida por suas forças internas, e seu efeito se estende a toda a vida humana.

Sem conhecer a filosofia hegeliana, é Walter Scott que irá fundar o romance histórico sobre essas bases ideológicas, políticas e econômicas por que passa o homem, sobretudo na segunda metade do século XVIII, mudando sua concepção de ser.

Para captar essa atmosfera, Scott cria um herói prosaico, normalmente um inglês mediano, um núcleo dentro do romance, e outras personagens secundárias que vão constituir-se na expressão do humanismo, tudo isso formando um conjunto que expõe as grandes crises da vida histórica, em que se enfrentam poderes sociais de interesses antagônicos que querem destruir-se uns aos outros. Dessa maneira, fica patente que a crise dos homens é resultado da crise histórica.

Na reconstrução de um panorama, o que importa a Scott para recriar o ambiente histórico não são os grandes feitos, mas sim o espírito das massas em conflito. Dessa forma, o autor inglês humaniza o seu personagem, resultando, para Lukács (1977, p. 44-51), na sua grande inventividade: por meio de traços gerais de seus heróis chegar a aspectos individuais e específicos de seu caráter, de tal modo que estes se combinem de forma complexa com a época em que vivem, sublinhando, assim, o papel histórico do homem.

Nesse sentido – do homem como agente transformador de sua realidade –, ganham importância os períodos de revoluções, bem explorados por Scott, por serem grandes épocas da humanidade em que a capacidade humana se projeta em toda a sua magnitude, razão por que esses períodos se convertem no seu “método de plasmação histórica” (LUKÁCS, 1977, p. 58): representam processos cheios de contradições, nos quais a crise humana se exterioriza e os interesses opostos das classes se mostram sem disfarces. Como o foco não se fixa sobre os grandes feitos, os romances de Scott levam à compreensão de que as transformações econômico-sociais também são vistas na vida cotidiana. É assim que ele recria o desenvolvimento da história de seu povo, apresentando elementos do passado que têm relação com o presente.

Em suma, um romance histórico, pensado politicamente sob a ótica de Scott, só faz sentido na medida em que for capaz de recriar a necessidade histórica de uma situação, a qual se mede pela importância dada para realizar as transformações. Ressaltamos com isso que esse gênero, desde a sua formação, esteve envolvido com a História, com a verdade histórica de cada época, com questões de dominação e representação do desenvolvimento humano como motor das transformações históricas, e tratou esteticamente essas discussões. É o que pretendemos mostrar na análise dos romances, a fim de abordar a pertinência do fator político no imbricamento entre história e ficção, concretizado na forma das obras.

As transformações que o gênero romance sofreu nos últimos dois séculos indicam uma apropriação política da estética, que revela uma transformação na relação entre o sujeito e o objeto, entre o eu e o mundo. Poderíamos começar a pensar sobre isso abordando a mudança de paradigma epistemológico por que passa o homem nesse período: se no século XIX houve um certo predomínio da objetividade e da razão, em função da eclosão das teorias científicas – de que o Realismo e o Naturalismo são frutos na literatura –, no século XX a dúvida recai justamente sobre esses pilares. Já no início do século a teoria da relatividade de Einstein abala antigas certezas científicas, e o homem passa a desconfiar da univocidade do real. Conseqüentemente, e já fazendo um contraponto com o Realismo, trata-se agora de questionar seu poder de apreensão da realidade.

Nos estudos da linguagem, desde Saussure já se separa o significado do significante, mostrando que o mundo é concreto, mas sua dimensão humana, a *realidade*, é um constructo abstrato representado lingüisticamente. Na filosofia, a fenomenologia estuda os fundamentos da compreensão humana e mostra que esta se dá por meio de um “diálogo” entre o presente e o passado, realizado por um intérprete, o qual aplica nos vestígios encontrados suas pré-concepções. E então o mito da verdade única cai (GADAMER, 1999).

A Arte adota o processo de *desrealização* apontado por Rosenfeld (1976), no qual o artista se confessa incapaz de reproduzir a realidade, e não faz mais do que representar essa condição, criando obras fragmentárias, caóticas, irracionais.

E então o romance histórico se afasta do modelo scottiano para, mais do que reconstituir realisticamente uma época passada, flagrar no passado os desvãos não contados pela História oficial. Essa a principal diferença: enquanto o tradicional privilegia os acontecimentos grandiosos, mormente aqueles relacionados com as elites detentoras dos meios de produção e proferidos a partir de um cânone que tenta legitimar essa versão dos fatos, o romance histórico contemporâneo busca invalidar a pretensa verdade dos textos históricos, razão por que estes geralmente aparecem como intertextos na obra ficcional, como é o caso dos romances que estamos analisando, sobretudo de *A gloriosa família*, como já vimos.

É dessa maneira que o pós-modernismo concebe o diálogo entre ficção e história engendrado pela literatura. Segundo Linda Hutcheon, para operar essa desconstrução as metaficções historiográficas, como ela chamou a esse novo romance histórico¹, utilizam elementos estéticos com uma dimensão ideológica engajada, uma vez que almejam justamente problematizar a forma como a História é construída, dando voz aos excluídos.

Conforme a autora, dentre os procedimentos que formam a expressão do pensamento pós-moderno sobressaem a intertextualidade, problematizada ou enfatizada para mostrar a condição *textual* desses relatos, em todas as suas implicações, não só no âmbito da linguagem, como também do discurso, o que implica na dimensão ideológica do relato; o descentramento de perspectivas, pelo qual o narrador pós-moderno abdica ao poder de dar coerência a um mundo multifacetado e que segue uma lógica humana, histórica e datada, e

¹ Pelo que consta, o crítico uruguaio Angel Rama foi o primeiro a utilizar essa nomenclatura, *nueva novela histórica*, em 1981, referindo-se aos romances latino-americanos dessa linhagem, inaugurada pelo cubano Alejo Carpentier com *El reino de este mundo* (1949). Seguindo uma tendência acadêmica atual (adotada, por exemplo, por Antonio R. Esteves), utilizaremos a denominação *romance histórico contemporâneo*.

não *natural*; e a auto-reflexividade: dada a consciência da maneira como o conhecimento humano é construído – por meio da atualização da tradição, a qual é efetivada por intertextos do passado que são apropriados no presente pelo filtro que é o intérprete, representante da cosmovisão de uma coletividade –, o narrador faz questão de problematizar a construção da narrativa, explicitando seus mecanismos – procedimento inexistente na História tradicional, motivo pelo qual nesse diálogo pós-moderno estabelecido com textos canônicos há um predomínio da ironia e da paródia. Tudo isso faz abolir a diferença entre ficção e história, as quais aproximam (ou diminuem a diferença de *status* entre) as narrativas históricas e as fictícias. Por ser elemento central nas discussões que pretendemos estabelecer neste trabalho, convém demorarmo-nos um pouco nesse assunto, já que a teoria pós-moderna defende a ficcionalidade da história como um de seus temas mais caros.

Já no Medievo, a História (com “H”) se confundia com a história, com relatos se misturando a lendas para construir um passado distante, que, entretanto, não se distinguia inequivocamente da época do cronista, pois a história profana ainda não separava bem as etapas do passado – coisa que a História sagrada já fazia, gerando aí uma primeira dicotomia. A partir do século XVII, depois que humanistas do Renascimento situaram os estudos históricos na vizinhança da Retórica, houve uma segunda separação, a *História-arte* – privilegiando a narração, o historiador recriava os acontecimentos usando a imaginação e, assim, projetava-se também nessa elaboração do passado, o que o aproximava do artista – e a *História-ciência* – direcionando-se para a pesquisa, o estudioso se apoiava mais nos fatos, em detrimento da invenção, e fornecia um conhecimento indireto permitido pelos vestígios concretos encontrados no presente; já no século XIX, é o historiador alemão Leopold Ranke quem vai aprofundar essa história baseada nos princípios da razão e da objetividade, paradigma cientificista da época (NUNES, 1988).

Essa separação parece ter favorecido a passagem da história para as ciências sociais, que, ampliando o acesso da história aos fatos presentes, ressaltam a condição *mediata* do conhecimento, e acabam por abandonar a narrativa, em vista da desconfiança nos acontecimentos.

A diferença fundamental entre narrativa ficcional e narrativa histórica se dá em torno dessas duas epistemologias relacionadas à forma de conhecimento da história, a implícita do historiador escritor e a (algumas vezes) explícita do historiador pesquisador. De qualquer forma, o debate sobre essa diferença deve levar em conta o problema mais geral das relações entre forma de pensamento e forma de linguagem:

Em princípio, a História e a Ficção se entrosam como formas de linguagem. Ambas são sintéticas e recapitulativas; ambas têm por objeto a atividade humana. “Como o romance, a História seleciona, simplifica e organiza, resume um século numa página” [Paul Veyne]. Seleção e organização pressupõem o que Collingwood chamou de imaginação *a priori*, comum ao historiador e ao romancista. “Enquanto obras de imaginação, não diferem os trabalhos do historiador e do romancista. Diferem enquanto *a imaginação do historiador pretende ser verdadeira*”. (NUNES, 1988, p. 11-12)

Mesmo o recurso dos documentos, que de um lado separam ficção e história, em virtude da comprovação empírica que a ficção deslinda, por outro aproxima as duas áreas, na medida em que o passado *reconstruído* é um passado já inexistente, ou seja, as “provas” são vestígios de um mundo que *foi* real, mas precisam de inferências, contextualizações, associações – imaginação, enfim – para que façam sentido, razão por que “o conhecimento histórico extrapola do nexos cognitivo de *representação*, em que o sujeito apreende um objeto que com ele se defronta. Entre sujeito e objeto, no processo de História, intercala uma *distância temporal* que impõe aos acontecimentos o perfil da alteridade”. Essa distância temporal chama a atenção para o conceito de representação nesse processo, indicando que a ação realizada pelo historiador não é a reconstituição de uma realidade original dada, mas, tão-somente a elaboração de analogias a partir de signos de uma época

passada, utilizando recursos tropológicos da narrativa para impor-lhes um sentido, evidenciando, para nós, a filiação desse pensamento ao pós-estruturalismo, como mostram as palavras de Nunes (1988, p. 32-33): “Mediante esses recursos, o historiador conhece reconstruindo, mas a sua reconstrução é uma *figuração*. Desse modo, reaparece na verdade histórica o elemento ficcional, que Leopold Ranke pretendeu abolir”.

Por último, o autor aponta a questão da recepção da obra historiográfica e literária para estabelecer correlações entre elas: no ato de leitura daquela, o sujeito recria uma *figuração*, imaginando a realidade como se a tivesse vivido. “A leitura, portanto, *ficcionaliza* a História. Em contrapartida, a leitura historiciza a Ficção, na medida em que a voz narrativa situa no passado o mundo da obra. É, pois, na refiguração do tempo que a narrativa histórica e a narrativa ficcional se interpenetram sem se confundirem” (NUNES, 1988, p. 34).

Concluindo, tanto a ficção quanto a história trabalham com seleção e organização dos fatos e também com a articulação da experiência do tempo, o qual “entra na Teoria da narrativa pela porta larga do discurso e aí se elabora de acordo com a dinâmica do enredo”; de outro lado, “a narrativa entra na Teoria da História pela porta da inteligibilidade da *história (story)*” (NUNES, 1988, p. 34).

Rebatendo críticas ao pós-modernismo, Linda Hutcheon (1991) diz que ele de fato questiona todo fazer histórico e não coloca nada no lugar, porque não pode: tudo é representação. É por isso que as metaficcões historiográficas, termo cunhado pela autora canadense, enfatizam a proximidade entre ficção e história: ambas necessariamente utilizam a linguagem (e aí todos os desdobramentos já referidos); ambas usam categorias narrativas para a sua construção (há sempre um narrador, personagens, espaço, tempo etc.); ambas trabalham com um distanciamento épico (a ação narrada, por mais próxima, está sempre no passado). Na teoria do pós-modernismo, essa explicitação constitui-se uma atitude política, na medida

em que escancara a falsidade da representação da História oficial, a qual, portanto, não pode ter o monopólio da memória histórica.

O que pretendemos desenvolver nesta tese é que o materialismo histórico dialético, além de possibilitar a objetividade no conhecimento da história, também permite compreender de que maneira a imaginação do ficcionista também objetiva a uma verdade, não necessariamente factual, mas presente no romance por meio de um discurso social expresso esteticamente.

O romance histórico contemporâneo investe na dessacralização da verdade absoluta, e faz disso sua arma para contrapor a hegemonia de valores oficiais. A crítica que fazemos a esse procedimento pós-moderno deve-se ao fato de, às vezes, só fazer isso, acabando por questionar *qualquer* verdade, silenciando, portanto, inclusive os oprimidos, a quem em princípio pretendia dar voz.

Do ponto de vista do materialismo histórico dialético, entendemos como perniciosa essa identificação absoluta entre ficção e história posta em prática pelo pós-modernismo, na medida em que macula a possibilidade de representação da verdade.

E aqui devemos lembrar daquilo que Zaidan Filho (1989) chama de “nova” História, uma corrente que se serve da ficção, do mundo dos signos, da imaginação, em lugar do conhecimento concreto. Uma das causas apontadas pelo autor para a substituição da racionalidade pela sociedade do espetáculo é a proliferação, desencadeada pela indústria cultural, dos meios de comunicação e dos temas que estes abordam, inclusive a história. Filiados ao pós-modernismo, os “novos” historiadores não só utilizam a mídia para divulgar o seu trabalho, mas também para criá-lo, usando inerentes métodos e respectivos objetos. Assim, a lógica desse sistema de signos que estrutura os meios de comunicação de massa e permeia a relação da mídia com a sociedade acaba por influenciar também o historiador; não se fala mais de realidade objetiva, de relações de poder, mas, sim de *construção imaginária*

do social, de discurso, de representação. “Herdou-se da ‘mídia’ a convicção de que os meios de comunicação de massa (as mentalidades?) não só constituem uma realidade em si mesmos, mas *produzem* os fatos, *fazem* a História” (ZAIDAN FILHO, 1989, p. 71).

A aproximação entre ficção e história é invocada para justificar o combate à apologia do existente, feita pela pseudoneutralidade do positivismo e também às grandes sínteses deterministas, teleológicas da História. O historiador sentir-se-ia à vontade para usar a ficção como seu material, uma espécie de antídoto para a concepção absoluta da história, pois assim estaria fugindo do discurso hegemônico oficial. Além disso, a ficção aparece como um meio fecundo para encontrar os desvãos não contados pela História dos vencedores, num claro uso de Benjamin.

O “novo” olhar do historiador recusa, portanto, um sentido único para a história. Cada cultura possui suas tensões e produz tantas verdades quanto maiores forem essas diversidades culturais, as quais se transformam em centros de si mesmas.

Essa nova historiografia é enquadrada pelos estudos (sobretudo acadêmicos) influenciados por Foucault, “aliás, um certo Foucault, aquele ‘pós-estruturalista’, da ‘craterologia’ sem sujeito (não o último volume da *História da Sexualidade*)”, daí a redescoberta dos loucos, prostitutas, homossexuais etc.; pela moda da “*nouvelle histoire*”, com sua ênfase nos aspectos desprezados pela historiografia tradicional, como o sexo, a moda, o cheiro, a culinária etc. (outra obsessão nessa tendência é a antropologia, que acentua o interesse pelo ritual, pelo inconsciente coletivo, pelo cotidiano, em prejuízo de categorias como classe social e economia); e pelos estudos inspirados por Walter Benjamin, utilizado para estudos sobre desde literatura até história política e sindical. À pergunta “Que dizer dessa forma de apropriação do legado benjaminiano”, Zaidan Filho (1989, p. 25) responde: “Para começar, que esse autor é invocado para desqualificar o iluminismo e seus subprodutos [...]

um curioso cruzamento entre Foucault e Walter Benjamin, com um único e só objetivo – desqualificar a razão na história”.

É notório que estamos vivendo uma profunda crise de paradigma nas ciências (que revê seus objetos, seus métodos, os próprios conceitos de ciência, verdade e razão). Outro problema é definir se estamos diante de um novo paradigma científico, uma nova forma de socialidade, de uma pós-modernidade, com sua ruptura em relação à época moderna. Em que se baseiam os que postulam a existência de uma *mentalidade* pós-moderna?

Defendem a existência de uma realidade formada por um simulacro, por toda a mundividência (pós)moderna formada pela onipresença da informação, do signo, da cultura de massa, típicos da sociedade pós-industrial (BAUDRILLARD, 2002). A objetividade da realidade é substituída pela sua condição semiológica, na medida em que a sua reprodução tecnológica cada vez mais veloz, informatizada, cria uma realidade virtual, que é a imagem com a qual o sujeito representa o seu mundo (ECO, 1984).

Trata-se, claro, de um pensamento fundado no pós-estruturalismo, que traz como consequência para o pensamento historiográfico moderno a corrosão do “substrato ontológico do conhecimento histórico”, desreferencializando o real e colocando em seu lugar sua representação. Conclusão: de um lado, a racionalidade do real é relativizada pela abertura à existência de versões ou visões da realidade, e de outro, o real, incompleto, se fragmenta, impossibilitando a sua síntese, a sua totalização. Outra consequência é que esse esfacelamento do real autoriza a tese correlata da dessubstancialização do sujeito, o qual, nessa sociedade do consumo, da informação, da cultura de massa, acaba por ser um ente formado por essas experiências geradas pela indústria cultural. Essas consequências avalizam a existência de uma historiografia pautada na citação e na alegoria, em detrimento da realidade objetiva, da economia, da luta de classes.

A referência a Walter Benjamin é explícita. Se o seu estudo sobre a reprodutibilidade técnica da obra de arte (BENJAMIN, 1985a) é utilizado como uma previsão da cultura pós-moderna do simulacro (embora o próprio pensador alemão a veja com otimismo), seus estudos sobre a alegoria e o conceito de História servem para embasar uma interpretação irracionalista da cultura e da História.

A visão alegórica de Benjamin (1986) provém de duas fontes: primeira, a sua visão barroca da história, formada por ruínas, pelo sofrimento (não há palavras que simbolizem essa dor, apenas a alegoria pode fazê-lo). Do mesmo modo que a morte é a redenção da vida na visão barroca da História, a visão alegórica mata o sentido literal das coisas, reconstruindo – arbitrariamente – o significado de cada palavra, cada coisa, cada situação, o qual faz parte de uma intertextualidade sem fim, uma renovação *ad eternum* desencadeada pelo alegorista. Conforme Jeanne Marie Gagnebin (1994),

Enquanto o símbolo aponta para a eternidade da beleza, a alegoria ressalta a impossibilidade de um sentido eterno e a necessidade de perseverar na temporalidade e na historicidade para construir significações transitórias. Enquanto o símbolo, como seu nome indica, tende à unidade do ser e da palavra, a alegoria insiste na sua não-identidade essencial, porque a linguagem sempre diz outra coisa que aquilo que visava, porque ela nasce e renasce somente dessa fuga perpétua de um sentido último.

A segunda fonte é a sua leitura de Marx, na qual o fetiche aparece como a maneira pela qual a forma-mercadoria leva ao processo de alienação sofrido pelo sujeito no mundo moderno capitalista, onde o valor de troca impera de forma tão onipresente e onipotente que ele já não se reconhece nos seus produtos e, portanto, também é coisificado, num processo de reificação que atinge todo o âmbito humano, desde as relações sociais até o fórum íntimo.

Se a alegoria é a destruição de todo significado natural, imediato, essa forma de leitura atende plenamente à necessidade do pensamento pós-moderno de acentuar o caráter fragmentário da arte contemporânea, que utiliza também abundantemente a bricolagem.

Enfatizando a dimensão discursiva e intertextual do conhecimento, a historiografia moderna reconhece como fundamental o uso da citação, cuja relevância no pensamento benjaminiano passa pela percepção da maneira como este se relaciona às teorias da História. A filosofia da História em Benjamin se volta contra duas tendências, o historicismo e o positivismo, colocando em foco o tema da memória e o da concepção messiânica do tempo histórico. O primeiro (memória) se relaciona à questão da experiência em oposição à vivência. Para o filósofo alemão, nas sociedades pré-capitalistas o ser humano dispunha de um relacionamento social que permitia a construção do conhecimento, na sucessão das gerações, por meio do trabalho artesanal, em uma convivência que envolvia o mestre e o aprendiz, o ancião e o jovem, o que viajava e o que se firmava em um determinado local; com tempo para narrar, ouvir, ruminar as histórias, a experiência era assim socializada (BENJAMIN, 1985b).

Nas sociedades capitalistas modernas, ao contrário, não há esse ambiente, mas sim o espaço da grande indústria, com sua peculiar divisão de tarefas calcada na produção em série. Se na primeira a tradição vai se formando no encontro entre o velho e o novo, entre o individual e o coletivo, na segunda o sujeito se configura como um ser sem memória. Neste caso, portanto, o sujeito encontra-se no âmbito da simples vivência. Para atingir o grau da experiência, Benjamin postula uma análise histórica que evoque deliberadamente a memória, que possibilitaria ao sujeito atingir lembranças, esperanças, conhecimentos relacionados a um outro tipo de sociabilidade, sepultada pelo capitalismo.

Assim, compreende-se a empreitada dialética da História pensada por Benjamin, pois através desse processo de resgatar a memória histórica dos escombros do passado, da História dos vencedores, pode-se proceder ao resgate da história dos vencidos, pela rememoração alegórica.

Encontra-se desse modo em Benjamin a figura do historiador dialético como o messias, como o salvador da história. A *citação*, portanto, tem o papel de flagrar nos desvãos da epopéia do dominador as marcas que podem construir na atualidade a esperança, uma outra possibilidade de vida para os oprimidos, combatendo destarte a empatia do historicismo com a tradição do dominador.

É esse tipo de recurso que vemos em *A gloriosa família*, na medida em que na obra do autor angolano a citação histórica, que serve mesmo de base para a estrutura narrativa, é relida pelo ponto de vista dos vencidos, estabelecendo nexos que procedem à construção da totalidade. Conforme as palavras de Zaidan Filho (1989, p. 35),

Citar, nessa singular acepção historiográfica, significa extrair, romper, chocar. Ou seja, combater o risco da empatia historicista com o legado do dominador. Retirar *traumatologicamente* do contexto histórico da dominação de classe, as esperanças truncadas, os gritos emudecidos ao longo da História, para reatualizá-los no presente, seja através da reconstituição da memória dos vencidos ou da construção histórica propriamente dita.

Essa concepção da intertextualidade não se restringe à história, mas vai ao encontro do perfil de análise literária defendida por Benjamin, uma leitura alegórica da obra para entender a linguagem cifrada das esperanças truncadas pela História.

Por outro lado, a concepção de diálogo intertextual que percebemos tanto nos procedimentos estéticos do *Catatau* quanto nos de *As naus* radicam na perspectiva pós-estruturalista, que entende a representação social como uma semiologia da sociedade contemporânea, em que tudo são signos e discursos, em detrimento da realidade objetiva. O que o pós-modernismo faz com a citação benjaminiana é reduzi-la a paródia, a pastiche, sem essa visão construtora inerente ao pensamento do filósofo, como acabamos de expor.

4.1.2 Realidade concreta

Finalmente, estamos na altura de expressar de forma mais contundente nosso ponto de vista sobre a questão política dos romances sob análise, respaldados pela teoria do materialismo histórico dialético, o qual não consiste em um simples critério crítico, mas sim em uma visão de mundo que repousa em uma concepção de realidade, de representação, de sociedade, de verdade, como será apresentado a seguir.

Para investigarmos a origem do problema, a pergunta é: o que é o real? Existe uma verdade absoluta? Uma essência humana? Quais as implicações dessas reflexões sobre o romance histórico contemporâneo, que se propõe ser um gênero de oposição, uma vez que desconstrói o dogmatismo da cultura dominante – em que medida é comprometido ou alienado? Vejamos.

Conceber que há um mundo como uma dualidade, de um lado o concreto e de outro aquilo que conhecemos dele – o mundo das aparências, da linguagem – é enxergar um mundo “pseudoconcreto”, constituído pelo mundo dos fenômenos externos (aqueles que emergem dos processos realmente essenciais); pelo mundo do tráfico e da manipulação (a *praxis* fetichizada dos homens, diferente da *praxis* crítica revolucionária da humanidade); pelo mundo das representações comuns (fenômenos externos da consciência dos homens), pelo mundo dos objetos fixados, que aparentam ser naturais, não produto da atividade social dos homens .

Quando estabelece essa dualidade fixa, o homem se afasta da totalidade da realidade, pois a essência está diretamente ligada ao fenômeno, é a maneira como ela se mostra. “A essência não se dá imediatamente; é mediata ao fenômeno e, portanto, se manifesta em algo diferente daquilo que é. [...] O fato de se manifestar no fenômeno revela

seu movimento e demonstra que a essência não é inerte nem passiva” (KOSIK, 1995, p. 15). É necessário, portanto, revelar a estrutura do mundo do fenômeno, para que se possa compreender e questionar de que maneira a coisa em si se manifesta nele: compreender o fenômeno é atingir a essência.

Na concepção do materialismo histórico dialético, podemos pensar a essência como a “coisa em si”, a estrutura da coisa, a qual não se manifesta ao homem imediatamente. A partir da teoria do valor em Marx conseguiremos compreender de que se trata esse núcleo interno essencial da coisa. Em seu estudo sobre a mercadoria no *Capital*, o pensador escreve que para um produto tornar-se mercadoria, é necessário que ele seja transferido a quem vai usá-lo como *valor de uso*, o que é realizado por meio da troca. No processo das relações de troca, o valor da mercadoria ganha a aparência fenomênica do seu *valor de troca*, que é estabelecido em relação a outra mercadoria, evidenciando que este é um valor abstrato, que pode variar. Entretanto, o valor intrínseco da mercadoria, a sua essência, tem a ver com o seu valor “em si”, a substância ou grandeza do valor, que se refere ao trabalho despendido para a criação do produto (MARX, 1985, p. 45-78).

De acordo com a perspectiva do materialismo histórico-dialético, deve-se considerar que a *essência humana* é algo que se constrói ao longo da história como a realização gradual e contínua das possibilidades da humanidade. Conforme Marx & Engels (2001, p. 36),

[...] a cada estágio são dados um resultado material, uma soma de forças produtivas, uma relação com a natureza e entre os indivíduos, criados historicamente e transmitidos a cada geração por aquela que a precede, uma massa de forças produtivas, de capitais e de circunstâncias, que, por um lado, são bastante modificados pela nova geração, mas que, por outro lado, ditam a ela suas próprias condições de existência e lhe imprimem um determinado desenvolvimento, um caráter específico; por conseguinte as circunstâncias fazem os homens tanto quanto os homens fazem as circunstâncias. Esta soma de forças produtivas, de capitais, de formas de relações sociais, que cada indivíduo e cada geração encontram como dados existentes, constitui a base concreta da representação que os filósofos fazem do que seja “substância” e “essência do homem” [...].

O fato de o pensamento dialético distinguir a essência da coisa de sua representação não quer dizer que haja duas formas ou graus de conhecimento da realidade, mas sim que são duas qualidades da *praxis* humana. O modo de ação do homem em face da realidade não é a de um ente abstrato, que pensa a realidade com distanciamento de forma especulativa, mas sim um ser que interage com ela, a modifica e também sobre a sua ação, de forma objetiva e prática, em razão de seus interesses, tanto em relação à natureza quanto aos outros homens, num conjunto de relações sociais. Portanto, a realidade não se apresenta ao homem como um objeto que cabe analisar a partir de seu exterior por um sujeito abstrato cognoscente; ela “apresenta-se como o campo em que se exercita a sua atividade prático-sensível, sobre cujo fundamento surgirá a imediata intuição prática da realidade” (KOSIK, 1995, p. 13-14).

O mundo dos fenômenos, portanto, não é um mundo autônomo e absoluto, mas interdependente à essência.

O fenômeno não é algo radicalmente diferente da essência, e a essência não é uma realidade pertencente a uma ordem diversa da do fenômeno. Se assim fosse efetivamente, o fenômeno não se ligaria à essência através de uma relação íntima, não poderia manifestá-la e ao mesmo tempo escondê-la; sua relação seria reciprocamente externa e indiferente. (KOSIK, 1995, p. 16)

O aspecto fenomênico das coisas se mostra de forma direta, imediata, não por ser secundário, mas sim por ser um produto natural da *praxis* cotidiana, da *praxis* fetichizada (não consciente) do sujeito. Esse mundo imediato, o mundo das aparências, não é o mundo real, mas se projeta na mente do sujeito dando a impressão de pertencer de forma natural à realidade. O mundo real é o mundo da *praxis* humana, em que “as coisas, as relações e os significados são considerados como *produtos* do homem social, e o próprio homem se revela como sujeito real do mundo social” (KOSIK, 1995, p. 23).

A destruição da pseudoconcreticidade permite que a verdade possa ser alcançada, na medida em que ela não é algo metafísico, prontamente acabado, mas algo que se desenvolve e se realiza por meio da ação do homem. O conhecimento profundo se dá através do pensamento dialético, que distingue entre o que é representação (fenômeno, mundo da aparência, *praxis* utilitária cotidiana) e conceito (essência, mundo da realidade, *praxis* revolucionária da humanidade), que provoca, portanto, a “cisão do único”, eliminando a impressão do fenômeno como sendo a realidade e mostrando o seu caráter derivado.

As correntes idealísticas absolutizaram ora o sujeito, enfatizando a maneira individual subjetivista de construir a realidade, que se mostrava de forma exclusivamente fenomênica, ora o objeto, anulando o sujeito e concebendo um mundo autônomo, reduzindo o homem ao nível da *praxis* utilitária, como um produto. A destruição materialista da pseudoconcreticidade, por sua vez, concebe que “a realidade social dos homens se cria como união dialética de sujeito e objeto”; seu objetivo é encontrar a “autêntica realidade’ do homem concreto por trás da realidade reificada da cultura dominante, de desvendar o autêntico objeto histórico sob as estratificações das convenções fixadas” (KOSIK, 1995, p. 24-25).

Pensando isso à luz do discurso histórico, podemos concluir que há, sim, uma realidade, e ela pode ser representada com aquilo que o homem conhece e concebe o mundo – a linguagem. Se essa compreensão da realidade é uma verdade ou não, isso dependerá de o fato isolado ou o conjunto de fatos, ou os fenômenos representados estarem inseridos em sua totalidade.

A realidade como totalidade concreta precisa ser entendida como “um todo estruturado em curso de desenvolvimento e de auto-criação”; aquela idéia de que a totalidade seria o conjunto de *todos* os aspectos e fatos produzidos na realidade é um desvirtuamento do conceito, que no fundo concebe a realidade de forma estática, como um amontoado de *todos*

os fatos: falta-lhe a concreticidade, falta-lhe a compreensão de que a realidade é dinâmica e “se transforma em estrutura significativa para cada fato ou conjunto de fatos” (KOSIK, 1995, p. 43).

O conceito materialista de totalidade postula que qualquer fato possa ser conhecido racionalmente, mediante a compreensão dialética da realidade como um todo estruturado.

Se a realidade é entendida como concreticidade, como um todo que possui sua própria estrutura (e que, portanto, não é caótico), que se desenvolve (e, portanto, não é imutável nem dado uma vez por todas), que se vai criando (e que, portanto, não é um todo perfeito e acabado no seu conjunto e não é mutável apenas em suas partes isoladas, na maneira de ordená-las), de semelhante concepção da realidade decorrem certas conclusões metodológicas que se convertem em orientação neurística e princípio epistemológico para estudo, descrição, compreensão, ilustração e avaliação de certas seções tematizadas da realidade, quer se trate da física ou da ciência literária, da biologia ou da política econômica, de problemas teóricos da matemática ou de questões práticas relativas à organização da vida humana e da situação social. (KOSIK, 1995, p. 44-45)

Isso quer dizer que a realidade não é um caos, e que o conhecimento objetivo é possível, do mesmo modo que a verdade, desde que se compreendam as íntimas relações entre o fenômeno e a essência, e entre cada fato e o todo em que está inserido. “Esta recíproca conexão e mediação da parte e do todo significam a um só tempo: os fatos isolados são abstrações, são momentos artificialmente separados do todo, os quais só quando inseridos no todo correspondente adquirem verdade e concreticidade” (KOSIK, 1995, p. 49); o mesmo acontece com o todo quando não é considerado em face das partes que o compõem: fica estéril e vazio.

Ao contrário do conhecimento sistemático do racionalismo e do empirismo – que consideram a realidade como a somatória dos fatos –, o conhecimento dialético, por conceber a realidade de forma dinâmica, viva, procede, como um movimento em espiral, do abstrato para o concreto e do concreto para o abstrato, do todo para as partes e das partes para

o todo, do fenômeno para a essência e da essência para o fenômeno, da totalidade para as contradições e das contradições para a totalidade: é um processo de *concretização* do real – concebido como um todo em sua criação, estrutura e gênese.

A pergunta “o que é o real” fica mais bem formulada assim: o que é a realidade social? Esta é respondida de maneira revolucionária se se conceber que cada fato diz respeito a toda a totalidade: “Cada fato na sua essência ontológica reflete toda a realidade; e o significado *objetivo* dos fatos consiste na riqueza e essencialidade com que eles completam e ao mesmo tempo refletem a realidade” (KOSIK, 1995, p. 54).

4.1.3 Linguagem

Uma alegação freqüente dos teóricos usados para fundamentar o relativismo do pós-modernismo é de que tudo passa pela linguagem, desde a compreensão humana até a representação da realidade, e, por isso, o real concreto também é constituído por linguagem, não fazendo sentido ser pensado em termos absolutos (Linda Hutcheon, Michel Foucault). Esta reflexão é fundamental para nosso estudo, na medida em que nosso objeto é constituído por romances históricos contemporâneos, nos quais abundam essas questões, em graus variados. Para debater essas posições, subdividimos este tópico em dois, um primeiro apresentando a posição pós-moderna, e outro a do materialismo histórico dialético, a fim de ir ao encontro de nosso propósito de perscrutar a dimensão política dos romances.

Iniciamos lembrando que uma obsessão pós-moderna, no que diz respeito à relatividade da representação, refere-se à lingüisticidade da compreensão: se a compreensão humana se dá *na* linguagem, concebe-se que a realidade é constituída por ela.

De acordo com Gadamer, famoso discípulo de Heidegger, é o fato de a compreensão humana, ontologicamente falando, depender do intérprete para ser ativada, que faz com que o conhecimento humano seja relativo. Incorporando essa perspectiva para o pensamento pós-moderno, Linda Hutcheon (1991, p. 162) questiona: “Como pode o historiador (ou o romancista) verificar qualquer relato histórico por comparação com a realidade empírica do passado, a fim de testar a validade desse relato? Os fatos não são preexistentes, e sim construídos pelos tipos de perguntas que fazemos aos acontecimentos”. Para o filósofo alemão, toda vez que alguém entra em contato com a tradição (textos ou qualquer outro conhecimento), os vestígios do passado oferecem ao intérprete um leque de escolhas para fazer associações, de acordo com as suas pré-concepções. Assim, Gadamer insiste que quando um sujeito olha para um objeto, ele está mirando a si mesmo, na medida em que são os seus conhecimentos prévios, a sua visão de mundo que lhe permitirão compreender o objeto.²

Ainda que essas pré-concepções não sejam estritamente individuais, subjetivas, mas sim coletivas, históricas, o autor de *Verdade e método* descarta a possibilidade de se atingir a objetividade (mesmo) nas ciências, e, logo, a totalidade e a verdade, devido à impossibilidade de abordar um objeto sem se colocar nele, sem projetar nele a visão de mundo e os conhecimentos prévios do sujeito. Além disso, a linguagem se apresenta como um *medium* indispensável para a compreensão – não há pensamento sem linguagem –, o que implica uma reconstrução lingüística da tradição diferente em cada época, por cada intérprete.

Essa concepção faz coro com o pós-estruturalismo, que embasa boa parte do que se concebe por pós-modernismo:

² Sempre que passamos por essa parte do pensamento de Gadamer lembramo-nos daquele episódio do filme *Os deuses devem estar loucos*, em que uma garrafa de coca-cola cai de uma aeronave em uma tribo indígena africana, para a qual tudo que vinha dos céus eram presentes dos deuses.

A cada momento constatamos que os escritores e críticos pós-estruturalistas norte-americanos privilegiam enfaticamente a inovação estética e a experimentação; que exigem auto-reflexão, não certamente do autor-sujeito, mas do texto; que eliminam a vida, a realidade, a história e a sociedade da obra de arte e de sua recepção e constroem uma nova autonomia, baseada numa noção antiga de textualidade, uma nova arte pela arte que é supostamente a única possível após o fracasso de todo e qualquer compromisso. A idéia de que o sujeito é constituído na linguagem e de que não há nada fora do texto tem levado a que se privilegiem a estética e a lingüística, que o esteticismo sempre promoveu para justificar suas reivindicações soberanas. (HUYSSSEN, 1991, p. 61)

Para debater com essa concepção pós-moderna da linguagem – que, aliás, conforma a mundividência do *Catatau* – como mediadora do conhecimento, porém não como um produto dialético da dinâmica concreta da *praxis*, trazemos aqui a contribuição crítica de Bakhtin (2002) em seu estudo sobre a filosofia da linguagem, especificamente as duas tendências lingüísticas criticadas por ele, o subjetivismo idealista e o objetivismo abstrato, as quais, a nosso ver, guardam estreitas relações com a concepção pós-moderna, por não considerar o concreto do real na composição do conhecimento (conforme o conceito de *praxis*). Segundo o estudioso russo, o objetivismo abstrato, que, na época contemporânea culmina na escola de Genebra, com Ferdinand de Saussure, tem suas raízes no racionalismo dos séculos XVII e XVIII. Para Bakhtin (2002, p. 83), “há um elo interno que une em profundidade a segunda orientação [objetivismo abstrato] ao pensamento cartesiano e à visão geral do mundo do neoclassicismo com seu culto da forma fixa, racional e imutável”. Assim, pode-se perceber melhor a dimensão ideológica que tem a intervenção de Occan no pensamento e na linguagem de Cartesius: trata-se da linguagem (o monstro semiótico, abstrato), com vida própria, autônoma, imaterial, atuando sobre o narrador. Diz Bakhtin (2002, p. 83):

Ao espírito orientado para a matemática, dos racionalistas, o que interessa não é a relação do signo com a realidade por ele refletida ou com o indivíduo que o engendra, mas a relação de *signo para signo* no interior de um sistema *fechado*, e não obstante aceito e integrado. Em outras palavras, só lhes interessa a *lógica*

interna do próprio sistema de signos; este é considerado, assim como na lógica, independentemente por completo das significações ideológicas que a ele se ligam.

O autor argumenta que a língua não é um sistema normativo na consciência do locutor – esse sistema objetivo é pura abstração. O emissor não usa a língua como um sistema fechado de normas, mas sim serve-se das formas normativas para adequá-las a um contexto concreto, prático, que é sempre novo, ímpar. Para dar vida a essa forma, é preciso que ela seja atualizada na concretização da necessidade do momento, configurando-se aí, pois, num processo de vivificação da forma lingüística (a qual, fora de contextos, é morta, servindo apenas para estudo de língua, de forma abstrata, portanto). Daí que, para o locutor, o que interessa é exatamente a novidade em cada forma lingüística, e não o sinal fixo e invariável da norma abstrata.

No caso da recepção, a idéia é a mesma. Há que separar a decodificação (do signo) da identificação (do sinal, que é fixo e invariável, como um sinal de trânsito, por exemplo). Mas “o elemento que torna a forma lingüística um signo não é sua identidade como sinal, mas sua mobilidade específica” (BAKHTIN, 2002, p. 94). Da mesma forma, no processo de decodificação não se trata de ver no signo o sinal que ele representa, mas sim de perceber sua significação de acordo com o *contexto* em que está inserido, convertendo-se, assim, num processo dinâmico que se opõe ao imobilismo.

Quanto ao subjetivismo idealista, o autor de *Marxismo e filosofia da linguagem* aponta um afastamento da vida concreta, na medida em que nessa vertente há uma dualidade entre interior e meio de expressão, com predomínio do primeiro sobre o segundo: para essa corrente, é a partir da consciência individual que o sujeito cria a representação, dá-lhe forma e a exterioriza, por meio da expressão. Para o teórico russo, entretanto, isso é falso: não há distinção qualitativa entre o interior e o exterior, pois não existe atividade mental sem expressão semiótica. “É a expressão que organiza a atividade mental, que a modela e

determina sua orientação”. Assim, Bakhtin (2002, p. 112) enfatiza a preponderância do concreto e do social sobre o interior do indivíduo, condenando a existência idealista de um espírito absoluto – constantemente parodiado no *Catatau* (p. 201): “Todo esse esforço em me tornar puro espírito, e agora vem os especialistas dizer que não resisto ao próximo espetáculo”.

Essas tendências estabelecem uma dualidade entre o pensamento e a prática, entre o coletivo (meio social) e o indivíduo (consciência), com implicações diretas na sua capacidade de representação do real.

Para romper com essa dualidade, e de acordo com o pensamento marxista de Bakhtin, desenvolveremos de forma sintética o processo de construção do conhecimento pelo método do materialismo histórico dialético, dividido didaticamente em quatro etapas. A primeira delas, o ponto de partida de todo pensamento, é o que Marx denomina de *concreto real*, esfera não caótica existente independente do pensamento – é a realidade material, empírica; a segunda etapa é o *concreto sensorial*, que é a apreensão da primeira por meio dos sentidos, e se caracteriza pela desordenação caótica, uma vez que ainda não está trabalhada pelo intelecto, como ocorrerá a seguir; a terceira fase é a de coleção das *abstrações simples*, em que se organizam os componentes significativos do real investigado; e, por último, o *concreto pensado*, como resultado do conhecimento, que representa o inteligível – a síntese, expressão da teoria, reproduz a totalidade real (empírica). As duas primeiras etapas constituem o processo de produção (material), enquanto que os segundo, terceiro e quarto estágios perfazem o processo de elaboração do conhecimento (fase mental) (MARX, 1999, p. 39-45). Esse esboço mostra que o processo de conhecimento não pode prescindir da prática, que teoria e prática são atividades interdependentes. Portanto, a consciência é formada pela realidade, pela prática, pelo social.

Voltando agora à concepção pós-moderna da linguagem, registramos nossa discordância com seu ponto fundamental, no que concerne à constituição lingüística da realidade. Como acabamos de expor no parágrafo anterior, o conhecimento da realidade é lingüístico, mas ele não pode prescindir nem do concreto nem do social, formando um todo dialético. A dualidade entre abstrato e concreto, entre sujeito e objeto, entre o eu e a realidade, ofusca a compreensão da realidade social como uma totalidade concreta.

Assim, pensando sob o materialismo histórico dialético, concebemos que a história pode dizer a verdade, desde que o texto histórico permita a articulação entre os fatos isolados e o todo em que está inserido. Da mesma forma, a ficção também pode ser portadora de uma verdade, se se tratar de uma obra de arte, na medida em que, como desenvolveremos no tópico 3.3, a arte *sempre* é criação humana, sempre é objetivação da riqueza da subjetividade do homem, o qual elabora a sua arte com o substrato irreversivelmente social de que ele próprio é feito.

4.1.4 Relendo o romance histórico contemporâneo

Em face do exposto neste capítulo, temos uma polarização de duas concepções do conhecimento: o pós-modernismo e o materialismo histórico dialético. O primeiro nega a totalidade, prega o relativismo, a impossibilidade da verdade e o fim das grandes narrativas; o segundo constitui-se em um método de análise do real que busca a compreensão da totalidade, um trabalho de construção do conhecimento que se afasta de vertentes que mistificam a realidade e executa um processo que parte do real para chegar ao concreto pensado; a linguagem não é o mundo, é uma representação dele, mas não pode

prescindir do concreto – e, nesse sentido também é formada por ele, num movimento dialético.

As implicações dessa discussão para a compreensão da noção de representação, objeto deste estudo sobre romances históricos, são evidentes. Mesmo Terry Eagleton (1998), um grande crítico marxista, reconhece a importância política que os romances pós-modernos tiveram em determinado momento histórico, em que era mesmo necessário questionar a voz autoritária da História oficial. Entretanto, o crítico inglês ressalva que essa relativização absoluta do pós-modernismo se coloca no mesmo lugar daquilo que ela questiona, e também acaba por se transformar no algoz da história.

Em primeiro lugar, o que é preciso perceber no pós-modernismo é a sua pressuposição de uma realidade não concreta, mas constituída por signos, pela informação. Essa concepção pós-moderna da linguagem e da representação entra em confronto com a perspectiva marxista de que a realidade existe e há um meio de representá-la – um processo de conhecimento que tome como fundamento o método do materialismo histórico dialético, porque considera o movimento concreto da realidade como base das transformações históricas, incluindo a linguagem e a arte.

Por meio do conceito de *praxis*, desenvolvido no item 4.2.2, deve-se compreender que a história não é um acúmulo de ações realizadas irracionalmente, que a realidade é fruto da intervenção humana; da mesma forma, a razão não é algo metafísico, ou um modelo ontológico (por exemplo, a razão racionalista) que o homem seguiria sempre, “desde que é racional”, que lhe foge à vontade, mas ela já é mesmo realização da *praxis* humana. “Na história não existe uma razão já pronta, meta-histórica, que se manifeste nos acontecimentos históricos. A razão histórica atinge a própria racionalidade na sua realização” (KOSIK, 1995, p. 236).

A História também é constituída por fabulações, narrativas, que fornecem outra interpretação, às vezes fora de ideologias e de projetos sócio-políticos claros, mas que evidentemente possuem a relação da realidade histórica com o sujeito, que vive e faz a história. Por sua independência em relação a um passado fixo e claramente determinado, a ficção pode flagrar no presente histórico situações potenciais em que já se anunciam tendências futuras; desse modo, realizações humanas como o romance podem prenunciar sistematizações históricas que serão assimiladas pela História somente mais tarde, como é o caso, por exemplo, de Balzac (BARBÉRIS, 1997, p. 170-1).

Para estudiosos como Linda Hutcheon, a profundidade do pós-modernismo está em justamente escarnecer da possibilidade da verdade, entretanto sem colocar nada no lugar daquilo que destrói.

O paradoxo da paródia pós-modernista é o fato de *não* ser essencialmente destituída de profundidade, de não ser um *kitsch* comum, conforme acreditam Eagleton e Jameson, mas sim de poder conduzir, e fazê-lo de fato, a uma visão de interligação: “iluminando a si própria, a obra de arte simultaneamente lança luz sobre as atividades da conceitualização estética e sobre a situação sociológica da arte” (Russel). A irônica recordação pós-modernista da história não é nem nostalgia nem canibalização estética (cf. Jameson). E muito menos pode ser reduzida ao decorativo superficial (cf. Frampton). (HUTCHEON, 1991, p. 45)

Entendemos que esses teóricos desconsideraram a perspectiva fundamental da dialética do materialismo histórico, da verdade não como algo fixo, imutável, mas que precisa da ação humana para fazer sentido, o que não quer dizer que, por isso, ela padeça de um relativismo crônico que elimina a sua pertinência, mas sim que *a realidade e o processo histórico são objetivamente conhecíveis*.

Podemos agora, com o que foi desenvolvido até aqui em mente, examinar em que medida os procedimentos estéticos – especialmente aqueles voltados para o questionamento do fazer histórico em cada uma das obras de nosso *corpus* – podem ser

qualificados como de oposição, e, por outro lado, como alienados, no sentido de aderir a pressupostos que concebem a realidade e o funcionamento da sociedade de forma metafísica.

No estágio atual de desumanização desencadeada pelo sistema capitalista mediante a conversão dos produtos humanos em mercadoria (e, logo, o próprio homem, alienando-o, na medida em que despende seu tempo de trabalho na elaboração de um produto que não faz parte de sua necessidade, mas sim de uma necessidade abstrata *do sistema*, MARX, 2002), todo trabalho humano, sobretudo os artísticos, são politicamente positivos quando avançam no desvendamento das condições de alienação, ou quando valorizam o homem como o responsável pela criação do mundo social e da realidade; em oposição, devem ser considerados alienados quando sucumbem às concepções metafísicas da realidade e do homem, quando substituem a ação humana no centro da *praxis* por outro qualquer elemento, como a linguagem, o signo, o discurso. É a partir dessa perspectiva que lemos a relação entre ficção e história nos romances de nosso *corpus*.

Há uma diferença fundamental entre os três romances, no que diz respeito aos conceitos de realidade, de sociedade, de história e de representação. Em *A gloriosa família* há a justaposição do texto histórico com o ficcional; a intertextualidade (obsessão pós-moderna) é bastante presente – diríamos, estruturante da narrativa –, porém atrelada ao registro da consciência do *sentido da história*, incorporada pelo narrador, testemunha dos fatos, e manifestada em várias partes do romance não só pelo desejo mas também pelo poder de contar a história com a *sua* perspectiva: a de um escravo emudecido pelo sistema (o que é simbolizado pela sua mudez física). Nessa citação ele demonstra ser superior em nível de consciência histórica em relação aos “europeus”, autores da História oficial:

E mais não disseram nessa noite, pois o meu dono foi chamado para a mesa de jogo. As conversas foram sem interesse e desconsuevia calar o meu espanto, para não falar já da minha revolta. Se passavam grandes coisas, pelo menos na cabeça de Baltazar, e eu completamente fora da jogada. Grande sonso, o meu dono, não era mesmo feio trair o seu escravo de estimação?

Nunca lhe pedi nada, nem mesmo a liberdade, não perco tempo nem saliva a pedir o impossível. Não merecia ao menos um pouco de transparência nos seus gestos, eu que me alimento praticamente do que vejo e oiço? Não é só curiosidade vã, eu tenho sentido da História e da necessidade de a alimentar, embora os padres e outros europeus digam que não temos nem sabemos o que é História. Sou muito diferente do governador Pedro César de Menezes, que deixou se perderem todos os documentos de Luanda, até mesmo o foral assinado pelo rei a dar a esta sanzala grande galões de cidade. (PEPETELA, 1999, p. 120)

De fato, tanto os assuntos tratados nas epígrafes, como os narrados nos textos dos quais elas foram extraídas, versam mormente sobre fatos relacionados aos entraves militares, ao comércio e ao doutrinamento religioso empreendidos pelas elites locais. A narrativa de Pepetela, por outro lado, além de abordar esses assuntos de certa forma grandiosos (alguns tocam em lides do dia-a-dia, mesmo assim referindo-se sobretudo a pessoas importantes na sociedade, como comerciantes, militares e pessoas de governos, tanto brancos quanto negros), refere também, além do sofrimento dos negros, o cotidiano das pessoas, mostrando de que maneira se forjou a angolanidade, com o cruzamento de etnias, culturas e classes sociais, o que é permitido graças ao foco narrativo de um vencido, privilegiado por possibilitar um acesso à totalidade, que envolve cotidiano e história.

Ao optar por construir uma narrativa sobre um período fértil para o nascimento da sociedade angolana (dominação holandesa e não portuguesa) e, por outro prisma, ao contar essa história pelo foco narrativo de um escravo, Pepetela assinala a importância política de sua obra e deixa entrever, pelo relacionamento entre ficção e história, a relevância da veracidade em *A gloriosa família*. É nesse sentido que vemos a maneira como a História entra no romance, pela porta oficial, o que é provado ao leitor por aquilo que julgamos ser uma ênfase na veracidade documental dessa intertextualidade, qual seja a oposição fidedigna das fontes históricas junto às epígrafes.³ Como ocorre no romance

³ As obras e documentos referidos nas epígrafes são na maioria portugueses, podendo ser encontrados – e consultados – com facilidade na Universidade de Coimbra (Biblioteca Geral, Biblioteca do Departamento de Antropologia da Faculdade de Ciências e Tecnologia e Instituto de Línguas e Literaturas Portuguesas) e na Biblioteca Nacional de Lisboa.

histórico tradicional de Walter Scott, Pepetela também aproveita os momentos grandiosos de tensão histórica para retratar o cotidiano das pessoas comuns, fazendo ver de que maneira o desenvolvimento econômico-social se projeta na vida do povo, exteriorizando a crise humana latente nessas situações, nas quais convergem os conflitos de classes de interesses opostos. Além disso, essa recriação do desenvolvimento histórico de uma maneira mais totalizante permite ao leitor estabelecer relações de elementos do passado com o presente, na medida em que a situação de vida que o povo angolano vive na contemporaneidade padece de uma opressão com raízes seculares. O resgate do passado assim concebido em *A gloriosa família* representa uma humanização da História.

A noção de representação que subjaz ao livro de Pepetela, portanto, é de que a realidade existe – e como existe!, haja vista a selvageria vivida na carne (literalmente) pelo povo explorado –, é produto da *praxis* humana, pode ser representada e, finalmente, de que essa representação pode ser expressão da verdade, como faz crer o ponto de vista do narrador, um símbolo dos vencidos. Além disso, a maneira como ele recolhe os fatos, de forma velada, como uma testemunha (ele é homodiegético), confere um estatuto de autenticidade ao relato, em vista da perspicácia do seu emissor em flagrar os acontecimentos, sem contar o modo como ele instiga a cumplicidade do leitor, por este ser o único que “ouve” a versão emitida por aquele, mediante o acesso direto à sua consciência. Como não fala, já que é mudo, a narrativa consiste como que em um longo monólogo interior (com a diferença fundamental que nessa obra há a distância épica, diminuída ao extremo na técnica intimista).

Há uma passagem de *A gloriosa família* que ilustra bem a concepção de história que subjaz à narrativa. Configurando-se em um exemplo de auto-reflexividade, procedimento tipicamente pós-moderno utilizado para despertar o leitor para o fato de que a História “não se conta sozinha”, revelando os seus mecanismos, aparece como personagem o

próprio António Oliveira Cadornega, autor da *História Geral das Guerras Angolanas*, o principal intertexto usado por Pepetela:

Nascido e criado em Vila Viçosa, importante praça do Alentejo, em Portugal, Cadornega viera com um irmão no mesmo barco do governador Pedro César de Menezes. Me recordava dele, nos tempos da fuga de Luanda, não só por fazer olhos sofredores quando divisava Matilde, mas por andar com papéis onde tomava notas constantemente. (PEPETELA, 1999, p. 260-261)

Na viagem que Baltazar faz a Massangano, o narrador tem a oportunidade de ouvir o próprio alferes Cadornega dizer (em discurso direto) que tipo de fatos estaria recolhendo para compor a sua História:

– Diga-me, senhor alferes. Falou em registar por escrito o que vai observando. Está a escrever um livro sobre estes acontecimentos?

– Ainda não. Por enquanto, só tenho apontamentos dispersos. Penso contar a história heróica dos portugueses nesta terra, desde a fundação da cidade de Luanda. Por isso pergunto detalhes aos que viveram as coisas e registo o que me contam.

– E vai apresentar o governador Sottomayor da maneira como fala dele aqui entre amigos? Porque li algumas crónicas e até poemas sobre os reis de Portugal, que só cantam coisas sublimes e grandiosas, como se não existissem as menos gloriosas.

[...]

– Chega a ser uma questão moral. Se escrevo sobre as grandezas de Portugal, como posso contar as coisas mesquinhas? Não, essas ficam no tinteiro, pois não interessam para a história. Será necessário saber interpretar a crónica. Personagem que não aparece revestida de grandes encómios é porque não prestava mesmo para nada e só o pudor do escritor salvaguarda a sua memória. Assim se tem feito, assim deve ser. (PEPETELA, 1999, p. 269)

Essa passagem revela uma ironia por parte do narrador, pois a ação de *A gloriosa família* se passa sobretudo em Luanda, justamente no período em que os portugueses, dentre eles Cadornega, fugiram da capital angolana para lugares distantes, como é o caso de Massangano. Portanto, a estrutura de composição do romance, embasada abertamente nos intertextos históricos, já por si denota uma auto-reflexividade, iluminando os mecanismos de construção da narrativa, a qual, assim se mostra deliberadamente ficcional,

conquanto sobressaia a *voz que quer dizer a verdade*, concretizada no ponto de vista do narrador.

Dessa maneira, *A gloriosa família* se apresenta como uma paródia da História oficial, pois, em vez das “coisas sublimes e grandiosas” anunciadas pelo autoritarismo da personagem Cadornega (“Assim se tem feito, assim deve ser”), o conteúdo da narrativa proferida pelo escravo é resultado da tensão dialética entre cotidiano e História, o que vai ao encontro da perspectiva marxista segundo a qual “Toda grande façanha histórica concreta torna-se particular e histórica precisamente graças a seu posterior efeito na cotidianidade” (HELLER, 2000, p. 20). O diálogo com a História existente no romance de Pepetela, portanto, afasta-se daquela paródia pós-moderna, que relativiza todo discurso, inclusive o dos oprimidos, o qual, de acordo com Marx, possui maior estatuto de verdade, por ser aquele que tem interesse em desvendar os mecanismos de exploração existente no sistema capitalista.

Nessa mesma página do romance, encontra-se outro procedimento da auto-reflexividade de *A gloriosa família*. Para contar qual era a profecia que previa sete anos de ocupação holandesa sobre a costa de Angola, o narrador interpõe uma citação da *História Geral das Guerras Angolanas*, nos moldes científicos, tal como a reproduzimos:

“Lembrava-lhe huma como Profecia predita por hum religioso da Companhia de Jesus, (...) o qual tinha prognosticado, fundado dizião em uma profecia de Esdras, em que sete annos havia de durar o castigo de Deos em os Reinos de Angola, e que nenhum Morador dos Antigos viria à terra restaurada nem tornarião à Cidade, seus filhos sim.”

António de Oliveira Cadornega, “HGGA”, T. 1., p. 314. (PEPETELA, 1999, p. 269)

Como os outros intertextos, este também consta na obra citada do modo como aparece na narrativa ficcional, sem adulterações. O fato de este aparecer inserido ao longo do texto e não como epígrafe, e também de constituir-se em uma citação direta, nos

moldes científicos, acentua a auto-reflexividade e ratifica a veracidade das informações históricas veiculadas no romance, desvirtuadas, entretanto, pelo ponto de vista do escravo, que desconstrói o caráter autoritário da verdade oficial.

A perspectiva política desse romance está ligada aos conflitos entre as elites, voltadas para os seus interesses em detrimento das massas populares exploradas, portanto ligada a uma tensão social proveniente da realidade empírica de Angola, um país ainda à busca de uma identidade nacional. A concepção de representação existente no romance, como vimos nos parágrafos anteriores, indica a possibilidade de um conhecimento profundo da realidade, na medida em que, de um lado, a narrativa estabelece uma porção de relações – entre o passado e o presente, entre questões de poder a nível macro no país e questões cotidianas vividas pela população, entre poderosos e oprimidos, entre civilizados e bárbaros, entre europeus e africanos, entre senhores e escravos, entre brancos e negros –, permitindo o acesso à totalidade em que as tensões apresentadas na obra estão ligadas. De outro lado, a narrativa, que não é um mero reflexo da realidade, afirma-se como parte integrante dessa realidade, um discurso que registra a consciência da história, por apresentar o ponto de vista dos excluídos. Como diz Agnes Heller (2000, p. 20), “A vida cotidiana não está ‘fora’ da história, mas no ‘centro’ do acontecer histórico: é a verdadeira ‘essência’ da substância social”. A concepção de história subjacente ao romance de Pepetela aponta a possibilidade de alcançar a totalidade, no sentido formulado pelo materialismo histórico dialético, daí por que o chamarmos de *romance sócio-histórico contemporâneo*.

No livro de Lobo Antunes, ao contrário, o tratamento dado à representação indica uma concepção de realidade como um simulacro, leitura que fazemos por exemplo a partir do carnaval no qual desfilam personagens decrépitos, alçados de seu contexto histórico e introduzidos em outro universo ficcional em que eles figuram de forma completamente desajustada. Ratifica essa nossa posição a condensação no tempo da narrativa de todo o

período glorioso português (simbolizado pelos nomes históricos de várias épocas), nesse clima de festa moribunda – chamando a atenção para o seu aspecto dramático, teatral, representacional.

Vasco da Gama e o monarca decidiram-se por um talude junto ao rio, D. Manoel despidido da coroa de lata e do manto de arminho e o marinheiro desembaraçado do peso da espada, e sentiram-se finalmente iguais, na sua decrepitude e no seu cansaço, ao cabo de tantas separações, equívocos, amuos e intrigas de escudeiros. A fragata dos pingüins cruzara a barra há muito, transportando a sua carga de biólogos de bata, incubadoras de radiações ultravioletas e Atlas científicos, a corte cochichava longe deles no restaurante de baptizados do castelo de São Jorge, a arraia miúda juntava pedregulhos e fervia cafeteiras de olho de girassol para a defesa da cidade, e nós ali, sozinhos, no silêncio e na paz da tarde, examinando as tágides sem força para lutar contra as marés e impregnando-nos lentamente de uma doçura de trevas. As pálpebras de galo idoso de Sua Majestade encontraram as minhas, por igual pregueadas e pisadas, e por momentos assaltou-me a idéia absurda de sermos um único indivíduo que se observava ao espelho, surpresos dos adereços das golas, dos brincos e das fivelas de oiro, de cócoras rente à água a salvo de cortesãos e aduladores, mais vulnerável e frágil do que um grumete em desgraça. (ANTUNES, 2000, p. 120-121)

Considerando tratar-se de um romance histórico, com sua inerente reflexão acerca dos mecanismos de composição da tradição, essa abordagem representa uma firme opção ideológica frente à realidade.

Lobo Antunes adere às teses sobre a história do pós-modernismo mais do que Leminski, pois no livro do autor brasileiro, como uma posição materialista, ainda temos a paródia à razão racionalista; já no do português, ainda que haja a dessacralização das personalidades canonizadas, o fazer histórico – bem mais importante (dado que a questão do mito sebastianista já faz parte do senso comum) por permitir uma nova abordagem da realidade –, assim como o fazer ficcional, ficam reduzidos a uma paródia de si mesmos, não colocando nada no lugar – incoseqüência que, embora possua sua dimensão política, como já mostramos anteriormente, quer dizer só isso mesmo, aliás, como é propósito do pós-modernismo (como diz Linda Hutcheon, “instaurar para subverter”).

No aspecto político, entendemos que *As naus* é uma obra de oposição de forma limitada, politicamente circunscrita à explicitação da alienação do cidadão comum, voltado para as grandezas do passado; porém, há que considerar uma questão extremamente pertinente, que se refere ao *gênero* da obra, um romance histórico, e além disso, contemporâneo, ou seja, uma obra literária que tem como problema central o *fazer histórico*, a revisão da História pelo fazer literário, a problematização acerca da verdade histórica, naquilo que nos parece essencial, isto é, a concepção de realidade, do homem como agente único da *praxis*, que objetiva no mundo a sua humanidade e é sujeito transformador, criador, construtor da sua própria história por meio de seu discurso. Nisso o romance do autor português titubeia, resvalando para uma concepção metafísica da realidade, transformada em espetáculo.

Levando em consideração as questões em foco, politicamente o *Catatau* é um livro ambíguo. Quanto ao questionamento da existência de uma verdade, de uma lógica com a qual ver o mundo, em um ponto muito importante o romance-idéia coincide com o ponto de vista do materialismo histórico: a razão racionalista cartesiana possui o pressuposto básico da abstração, da Idéia como sendo a possuidora da lógica da verdade. No *Discurso do método*, Descartes (1999, p. 33-100) prega a purificação do espírito pelo sujeito, o qual precisa desvencilhar-se das coisas materiais para atingir a verdade – motivo pelo qual o filósofo dá tanta ênfase à matemática. Talvez a melhor forma de mostrar a impertinência desse postulado – autoproclamado como alicerce de uma tradição filosófica, o racionalismo, portanto como sério – seja mesmo como faz o *Catatau*, com a paródia, o escarnecimento, o riso, a falta de lógica, esta última adotada como elemento fundante da obra de Leminski.

Relação entre Coisa e Nome: entre medida e medido' Nada me interessa mais: uma palavra dita aqui dista de mim tanto quanto até ali. Rerum novarum dictatoribus decet inadvertantur ut tacerent' Tanta razão ninguém tem que seu oponente nenhuma a tenha... A lambisgóia, e dos xeretas dois com ela: batraquéias mixtam ruimbomau, o ganso manso ao pé do mastro gasto: Monstrosauo' Perto, prestes, rente, junto, dentro – sempre o mesmo

Grande Contra' Melhor uma flor mitridática que qualquer pé quinino. Dai-me um trono no teatro, lhes monstro o que é ver: frapo-lhe o ucrâino a poder de fiapos bem fáscos, raciocídios, vias a espanto espento, e outras cartesiolatrias... (LEMINSKI, 1975, p. 165)

Por outro lado, ao constituir-se uma narrativa construída como antinarrativa, um universo diegético feito de linguagem, significando a si próprio no âmbito da trama, sem referente, indicando o entendimento de que a realidade é constituída por signos, em detrimento da realidade concreta, temos então uma concepção pós-estruturalista de realidade. É sob essa ótica que vemos no *Catatau* a presença constante de alusões a um pensamento que não se ancora em bases concretas, um discurso narrativo acionado pelo movimento da linguagem baseada em si mesma, à revelia do narrador (“Não, êsse pensamento recuso, refuto e repilo”, LEMINSKI, 1975, p. 5), resultado da ação de Occan, a personagem virtual (“O esconderijo perfeito a Occam pertence, o significado”, LEMINSKI, 1975, p. 202). Nessa perspectiva, temos que considerar que na concepção de realidade subjacente aos procedimentos do *Catatau* subjaz a alienação do homem do seu papel ativo na transformação histórica.

Pelos motivos apontados – e levando em consideração que o romancista também almeja a uma verdade –, concluímos que *As naus* e o *Catatau* possuem tanto elementos de oposição à alienação quanto elementos que podem ser considerados alienantes. Quanto à *A gloriosa família*, entendemos ser o que mais avança no conhecimento da realidade de que ele faz parte ativa, por expressar esteticamente uma concepção de homem como sujeito criador e transformador da realidade social. A ficção, dada a liberdade imaginativa (ausência de compromisso com a verdade, no sentido da comprovação factual), às vezes pode mais facilmente atingir a totalidade, ao estabelecer relações e pontos de vistas inusitados – como defendemos ser o caso do romance de Pepetela.

4.2 Literatura e Conhecimento Histórico

A literatura também é um signo de uma época. Por ela não ficamos necessariamente sabendo de dados históricos factuais, nem normalmente queremos isso, mas temos a possibilidade (dependendo em última instância do leitor) de conhecer as tensões humanas presentes em um determinado contexto, tanto expressas quanto criadas pela literatura.

Nesta parte do trabalho, abordaremos o lugar da literatura na realidade social, na perspectiva materialista; em seguida, desenvolveremos de que forma a verdade é fruto da *praxis* humana, o que inclui a produção de bens culturais e simbólicos, para referendar nossa defesa da possibilidade de uma verdade histórica nos romances estudados, já que consideramos a literatura como integrante do todo social que é a realidade e o próprio homem.

Iniciaremos remetendo ao estudo de Dubois (2000), para quem o aspecto do próprio romance realista que pode nos dizer melhor sobre a verdade do social é o seu aspecto romanescos, imaginário, como escritura ou poética. Não é, portanto, em seus comentários sociologizantes que o romance nos permitirá penetrar na complexidade das relações humanas, mas sim na invenção de um universo ficcional, na projeção das relações humanas como alegorias, na apropriação de falas triviais e artefatos lingüísticos, os quais, sem necessariamente abordar o fato sociológico, nos possibilitam decifrar a sociedade.

Observando o modo comum de intervenção no espaço literário, Dubois mostra que mesmo os autores que optaram por uma literatura de mais vasta audiência, como Balzac, Zola, Maupassant, quanto os mais vanguardistas, que optaram por uma literatura de “pesquisa”, participam do processo de autonomização da literatura, voltados para uma

evolução do romance como um gênero *raro*, e, ao mesmo tempo, não impedem que esse gênero e essa forma se voltem para o grande público. Isso faz do romance a grande forma universal e, simultaneamente, um instrumento incomparável de investigação da realidade social.

No século XIX, o romance não pode disputar a supremacia da poesia, pois não tem nem a tradição nem o seu prestígio, nem está implicado em uma revolução tão radical como a da linguagem poética. Mesmo assim, ele inicia a sua imposição, que vai superar os outros gêneros.

Como lembra Dubois (2000, p. 20-21), o romance, gênero que se quis autônomo, que ganhou a reputação de uma forma sem regras (gênero inacabado, segundo Lukács, s/d), assume um estatuto em três planos: a) o romance reclama de uma moral, que é aquela do realismo, que reage energeticamente contra a frivolidade das ficções sentimentais de índole feminina, e que encara a tarefa de problematizar um mundo complexo; b) o gênero se afirma sobre uma forma reconhecível e estruturada, controlando a sua tendência à expansão incontrolada e se fixa em uma arquitetura centrada sobre uma ficção “séria”; e c) o romance se faz reconhecer por uma marca estilística que Barthes designou por escritura (conforme Dubois, do estilo artístico dos naturalistas à preciosidade proustiana ou à oralidade celiniana, trata-se de dar ao gênero suas letras de dignidade formal).

A partir daí, o romance adquire uma consciência forte de si mesmo e de sua identidade literária. Após a objetividade buscada pelos realistas científicos, outros (Proust, Céline) dão ao romance diversos vieses na representação, como o ponto de vista subjetivo, a estrutura digressiva etc. No decurso do desenvolvimento do romance, percebe-se, portanto, um desejo de inscrever-se em uma prática social mais vasta, o que faz dele uma arte engajada muito mais que auto-reflexiva.

Segundo Dubois (2000, p. 44), o texto se relaciona com a sociedade numa relação mútua: de um lado, a sociedade extratextual garante uma historicidade do romance que é também veracidade; de outro, a sociedade textual produz, sob o modo da simulação, instrumentos de leitura da sociedade real e se afirma por sua vez como experimentação.

A socialidade de referência existente no romance se manifesta a dois níveis, pelo menos: o primeiro é aquela socialidade que cobre o conjunto de inferências ou informações que um determinado leitor precisa ter para compreender o texto romanesco e também as questões de sua época, que constituem os pressupostos do discurso romanesco. Segundo o autor, esse primeiro tipo de referência pode ser mais explícito (como em Balzac) ou mais implícito (Flaubert). O segundo diz respeito à sociedade do texto, apresentada sob um caráter de modelo reduzido. No romance realista, essa referência responde a duas exigências: apresenta uma complexidade suficiente para que a simulação seja pertinente ao mundo real, e por outro lado mostra-se aberta a um mundo exterior ao texto, obviamente muito mais vasto, e ao mesmo tempo mostra-se fechado sobre sua coerência e autonomia (é um universo autônomo, que, entretanto, não pode prescindir do mundo real, razão pela qual é necessário uma boa conexão entre figuração interna e referência externa).

Pela exposição de Dubois entendemos a arte como um bem cultural que exprime o mundo e age sobre ele, num movimento dialético, e também tem uma verdade a dizer, concretizada esteticamente na forma da obra.

4.2.1 Literatura além da superestrutura

Neste item, nosso objetivo é procurar demonstrar como, no materialismo histórico dialético, a literatura se relaciona com os outros elementos da realidade social.

Iniciaremos reconhecendo que a economia tem primazia na concepção de realidade social no marxismo, o que não quer dizer, de maneira alguma, que a economia, isoladamente e de forma autônoma, metafísica, seja condicionante das relações humanas.

Na verdade, essa visão mecanicista provém da *teoria dos fatores*, que apresenta a idéia de que o fator econômico é prioritário em relação aos outros fatores da vida humana (política, direito, moral, arte etc) e os determina. Criada na década de 1930 por Kurt Konrad, essa teoria concebe a formação econômica como um dado, uma configuração exterior à vida humana, já pré-existente ao desenvolvimento da força criativa do ser humano. Trata-se, portanto, de uma concepção metafísica da realidade social, que, logo, não explica a sociedade como *formação econômica*.

A teoria materialista histórica, por sua vez, “parte do conceito de que o *complexo social (a formação econômico-social) é formado e constituído pela estrutura econômica*”, a qual “*forma a unidade e a conexão de todas as esferas da vida social*” (KOSIK, 1995, p. 116), sem determinismo causal mecânico. Tanto a economia quanto a poesia são criações humanas; nem a poesia é reflexo da economia, nem esta é a única realidade concreta; ambas são produto da *praxis* humana – quem desconsidera isso parte de uma pressuposição metafísica e está considerando a economia como fator histórico autônomo, e não como algo derivável da ação humana.

O materialismo dialético é uma filosofia radical porque não se detém nos produtos humanos numa verdade de última instância, mas penetra até as raízes da realidade social, isto é, até o homem como sujeito objetivo, ao

homem como ser que cria a realidade social. Somente sobre a base desta determinação materialista do homem como sujeito objetivo – ou seja, como ser que, dos materiais da natureza e em harmonia com as leis da natureza como pressuposto imprescindível, cria uma nova realidade, uma realidade social humana – podemos explicar a economia como a estrutura fundamental da objetivação humana, como a ossatura das relações humanas, como a característica elementar da objetivação humana, como o fundamento econômico que determina a superestrutura. O primado da economia não decorre de um superior grau de realidade de alguns produtos humanos, mas do significado central da *praxis* e do trabalho na criação da realidade humana. (KOSIK, 1995, p. 122)

Não se trata, portanto, de querer enxergar economia onde há outras formas de consciência da realidade, mas sim de considerar que a economia é o meio onde se faz o ser social, o qual cria, por meio do trabalho, o mundo em que vive e estabelece relações sociais de acordo com as relações de produção da sociedade, de divisão de riqueza, de posição social, tudo isso como expressão da ação humana considerada na totalidade da realidade social. “A economia ocupa lugar *central* na realidade humano-social porque ela constitui a esfera da metamorfose histórica de que se cria o homem como ser racional e criatura social, a esfera onde ocorre a humanização do homem” (KOSIK, 1995, p. 210).

Sabemos que no final do século XIX e início do século XX, o pensamento marxista da Segunda Internacional, influenciado pelo positivismo, defendeu a neutralidade epistemológica no âmbito das ciências sociais, assim como a ideologia estalinista apontou um processo de ideologização das ciências naturais, que desencadeou uma rejeição às descobertas científicas, consideradas burguesas (LÖWY, 1987).

O pensamento marxiano, entretanto, rejeita a idéia do determinismo mecânico do fator econômico sobre a consciência social, a arte, a filosofia. Ao contrário, “a dialética materialista demonstra como o sujeito concretamente histórico cria, a partir do próprio fundamento materialmente econômico, idéias correspondentes e todo um conjunto de formas de consciência”. Nisso fica evidente que o homem desponta na filosofia materialista como ser criador, sujeito de sua própria história, e não vive a reboque de um fator econômico

suprahistórico. O homem “Não reduz a consciência às condições dadas; concentra a atenção no processo ao longo do qual o *sujeito concreto produz e reproduz a realidade social; e ele próprio, ao mesmo tempo, é nela produzido e reproduzido*” (KOSIK, 1995, p. 124).

Os produtos do trabalho humano são a concretização da atividade humana e, portanto, fundem indissociavelmente a *objetividade* do mundo concreto à *subjetividade* da consciência humana, formando a unidade que é a essência do homem. O capitalismo rompe com essa ligação e separa o homem do produto do seu trabalho. O trabalho da necessidade (em oposição ao da liberdade), alienado, da sociedade capitalista não é o trabalho *em geral*, pois a essência do trabalho humano está ligada tanto à necessidade quanto à liberdade. Mas a arte é sempre criação, e, apesar da hostilidade do sistema capitalista, ela avança na direção da humanização do homem, da libertação de sua alienação.

A arte não é, portanto, o reflexo do real, mas *é o próprio real*; não é fruto dos condicionamentos econômicos, mas reconhece a realidade, ao mesmo tempo em que a cria. “Toda obra de arte apresenta um duplo caráter em indissolúvel unidade: é expressão da realidade, mas ao mesmo tempo cria a realidade, uma realidade que não existe fora da obra ou antes da obra, mas precisamente apenas na obra” (KOSIK, 1995, p. 128). É com essa fundamentação que entendemos ser possível encontrar a verdade na obra de arte.

Por outro lado, quando se considera a realidade social separada da arte, como simples condições ou circunstâncias que serviram de motivação para esta, ocorre a cisão entre a objetividade e a subjetividade, e o resultado é algo inumano, visto que não está completo. Quando o foco da obra de arte se fixa na objetividade das questões sociais, elimina-se a subjetividade – concebida dessa maneira como algo a-social –, desvinculada, também desse modo, da realidade social. Quando esta se coloca em relação à obra como sua condicionante social, da mesma forma se frustra a totalidade da filosofia materialista,

substituída pela dualidade entre a realidade objetiva e o homem, que, nesse caso, simplesmente reage a ela.

Na sociedade capitalista moderna o momento subjetivo da realidade social foi separado do objetivo e os dois momentos se erguem um contra o outro como duas substâncias independentes: como mera subjetividade, de um lado, e como objetividade reificada, do outro. Daí se originam as mistificações: de um lado o automatismo da situação dada; do outro, a psicologização e a passividade do sujeito. A realidade social, porém é infinitamente mais rica e mais concreta do que a situação dada e as circunstâncias históricas, *porque ela inclui em si mesma a praxis humana objetiva*, a qual cria tanto a situação como as circunstâncias. Estas constituem o aspecto coagulado da realidade social. Assim que se separam da *praxis* humana, da atividade objetiva do homem, tornam-se algo rígido e inanimado. A “teoria” e o “método” colocam esta rígida materialidade em relação causal com o “espírito”, com a filosofia e a poesia. O resultado disto é a vulgarização. (KOSIK, 1995, p. 132-133)

É um reducionismo, portanto, analisar as obras de arte como manifestações mecânicas do “mundo real”, pois isto significa suprimir a sua especificidade artística. Por outro lado, considerando-as como parte integrante da realidade social, é possível uma interpretação objetiva das obras de arte, desde que essa interpretação se justifique na totalidade concreta.

4.2.2 Praxis e verdade

O conceito de *praxis* é fundamental para se compreender a forma histórica das possibilidades humanas como a linguagem, a compreensão, a representação e também a existência de uma verdade, da totalidade e do absoluto, da essência humana.

Marx descreve a *praxis*, de forma global, como o conjunto da atividade humana que transforma e humaniza o mundo; o mundo da *praxis* é o mundo do trabalho – não

o trabalho reduzido da fase capitalista, mas em toda a sua plenitude, o trabalho como *criação humana*. Conforme Kosik (1995, p. 223) “A *praxis* se articula com *todo* o homem e o determina na sua totalidade”.

Por isso, há de se ter em mente que, quando o homem atua sobre o mundo, ele não está apenas tratando de um objeto concreto externo a ele, mas sua ação é fruto de sua vontade, de sua ideologia, de seus medos, credos, esperanças; logo, a intervenção humana no mundo é uma objetivação da sua subjetividade – o que mostra que estas esferas estão indissolúvelmente ligadas, como realização da liberdade humana.

É comum uma vulgarização da *praxis* como o terreno da prática humana, em detrimento da teoria. Mas o conceito marxista compreende que “A *praxis* do homem não é atividade prática contraposta à teoria; é determinação da existência humana como *elaboração da realidade*” (KOSIK, 1995, p. 222). Daí a primazia da economia no pensamento marxiano,⁴ não como uma determinante mecânica da superestrutura, mas como a esfera em que se dá o trabalho, a criação humana, em que se concretiza o modo de produção e distribuição em cada sociedade, fruto da organização e das relações sociais.

A crítica materialista descobre em *todas* as filosofias – até nas mais abstratas – um conteúdo social e econômico porque o sujeito que elabora a filosofia não é um “espírito” abstrato, mas um homem histórico concreto que reflete no seu pensamento a totalidade do real, a qual abrange também a sua posição social. Em todo conceito, este “conteúdo social e econômico” está incluído como momento da *relatividade*, visto que relatividade significa tanto grau de aproximação e inexatidão, quanto *ao mesmo tempo* capacidade de *aperfeiçoamento* e de precisão da consciência humana. (KOSIK, 1995, p. 175).

Portanto, o conhecimento da realidade histórica é uma atividade desencadeada pelo homem, pelo estudioso, cientista, que estabelece as relações existentes entre um fato histórico determinado e o contexto mais amplo em que está inserido, o que

mostra que a *atividade* do homem está vinculada ao sentido *objetivo* dos fatos, pois não se pode conhecer o real sem promover à “cisão do todo”, sem retirar os fatos de seu contexto, e analisá-los por meio de sua relação com o todo, que dará sentido aos fatos e receberá deles a necessária contribuição para o sentido do todo.

Contra as teses do historicismo, de que o homem não pode andar contra a história, e do racionalismo, de que há algo de metahistórico por trás da história que permite atingir a verdade do conhecimento e da moral, o materialismo dialético concebe que há algo de absoluto e universal na história, mas é algo que se *cria*, que é justamente a ação do homem.

A realidade social como natureza humana é inseparável dos próprios produtos e das formas da sua existência: esta não existe a não ser na totalidade histórica destes seus produtos, os quais em relação a ela não são “coisas” exteriores e acessórios, e que não só exprimem o caráter da realidade (natureza) humana, mas também, imutável, anterior ou superior à história, ela se cria na história. (KOSIK, 1995, p. 148)

Aquela idéia de absoluto como algo “trans-histórico”, que existe para sempre, independente da ação humana, é um pensamento místico.

A obra de arte, portanto, deve ser considerada como constituinte da estrutura da realidade social. Quanto se considera a obra de arte como *expressão* da realidade, ou seja, a realidade como uma determinante ou condicionante da obra de arte, neste caso passou-se da consideração da autonomia *relativa* da realidade social para a autonomia *absoluta* e, portanto, o conceito de totalidade concreta perdeu o sentido, passou a ser uma falsa totalidade, com dois significados: primeiro, o condicionamento social se torna um “deus iluminístico” que, metafisicamente, de forma superior ao homem, determina – à revelia deste – a obra de arte; segundo, a obra de arte fica em uma posição secundária, de subalternidade em face dos

⁴ Seguindo a utilização de Manacorda (1991), empregaremos distintamente os termos *marxiano* para o pensamento encontrado no próprio Marx, e *marxista* para os desenvolvimentos originados nele, mas elaborados pela tradição posterior a ele.

condicionamentos históricos. Em qualquer dos casos, a realidade social tem a sua totalidade esvaziada.

Entretanto, quando se considera a obra de arte como *integrante* da realidade social, pode-se compreender o ser humano em toda a sua plenitude, na medida em que se chegou à concepção da realidade como totalidade concreta – todas as situações particulares e locais estão interligadas ao todo de que fazem parte, atuando sobre ele e recebendo suas forças, num movimento dinâmico e dialético. Afinal, “A obra de arte é parte integrante da realidade social, é elemento da estrutura de tal sociedade e expressão da produtividade social e espiritual do homem” (KOSIK, 1995, p. 139).

O estudo da obra de arte, portanto, pode revelar tensões humanas presentes na realidade social, desde que se consiga perceber as questões políticas e ideológicas subjacentes ao tratamento estético existente nas obras sob exame. É o que pretendemos neste trabalho.

4.2.3 Ficcionalização da verdade histórica

Neste tópico, delimitamos algumas questões existentes em cada um dos romances, para analisá-las em função do todo em que estão inseridas; entendemos que o *modo* como essa relação é tratada esteticamente nas obras pode remeter à compreensão profunda da sua dimensão política, baseados nos fundamentos materialistas desenvolvidos neste trabalho, de que: há uma verdade histórica; o romance histórico contemporâneo, como os aqui analisados, pode (e quer) dizer essa verdade; a obra de arte não pode prescindir do contexto histórico que ela também compõe. Em face disso, buscaremos mostrar a verdade presente nas obras de nosso *corpus*, inserindo-as na sua totalidade para voltarmos a elas.

Em face do exposto, defendemos a tese de que Pepetela consegue colocar em *A gloriosa família* elementos que explicitam a relação com a totalidade das tensões humanas existentes na obra, o que é feito pelo imbricamento entre o nível macro e micro da história. No primeiro caso, temos um período amplo, o da dominação holandesa em Angola, por sete anos; esse lapso temporal tem também uma “pertinência narrativa”, uma lógica, em vista de permitir um recorte bem delimitado na história do país, dado a chegada e a saída dos estrangeiros, marcando uma época distinta, “o tempo dos flamengos”, como o romancista quer que fique conhecida essa parte da história, assim nomeada como subtítulo da obra; outro fator que situa a temática de *A gloriosa família* no nível macro são as guerras presentes na ação, tanto com brancos entre si quanto com negros, as quais dão uma dimensão épica ao romance; e, ainda, o tráfico negreiro, que permeia o imaginário coletivo como um movimento de proporções mundiais.

No segundo caso, o nível micro se verifica no dia-a-dia dos militares, com oficiais de alta patente relacionando-se sobretudo com Baltazar e sua família; nas lides domésticas na casa dos Van Dum; no cotidiano dos escravos que vivem e servem nas casas dos senhores e também daqueles de passagem por Luanda para serem comercializados.

O que torna essa obra interessante na construção da totalidade é a ligação entre macro e micro: não há uma ruptura, mas uma inserção mútua, de forma bastante harmônica, ao longo de todo o livro. A ação se desenrola em um âmbito que é o macro, porém esse desenvolvimento ocorre com situações vividas na esfera particular dos indivíduos, numa relação dialética.

Baltazar trocou cumprimentos calorosos com Nicolau, o qual foi logo lhe mostrar as mercadorias que trazia do mato [...]. Pela primeira vez era uma grande caravana e composta de peças de boa qualidade, gente da minha nação mbundo, da Matamba, de Ambaka e do sul do Kuanza, até das matas impenetráveis de Sautar. Nomes mágicos de territórios que me aqueciam a alma de desterrado.

– Amanhã vamos vendê-los à Companhia – disse Baltazar. – Não há espaço no quintal para mais ninguém. E os ambundo são os escravos mais procurados e valiosos, porque resistem melhor, trabalham bem, aprendem depressa. Mas são também os mais revoltados. É de toda a conveniência desembaraçarmo-nos deles rapidamente. Não tiveste problemas no caminho?
 - Como sempre. Tentaram uma fuga, apesar de virem sempre amarrados. Tive de mandar cortar a cabeça de um, o mais velho de todos, para exemplo. E chibatar uma boa dezena. Acalmaram então. (PEPETELA, 1999, p. 224-225)

Ainda no sentido da influência mútua entre macro e microhistória, o episódio de Thor figura de maneira central na narrativa. Para se convencer disso, basta lembrar a importância da lagoa do Kinaxixi no imaginário luandense, e o papel do sangue do príncipe, na narrativa.

– Estou a ver que esse Thor é muito importante – disse Rosário. Notei ironia na sua fala. – Temos de conhecer de mais perto esse escravo assim tão especial.

– Ele não nasceu escravo, Rosário – disse Hermenegildo. – Até pode ser mesmo especial. Pelos vistos, o Nicolau acha.

A ironia de Rosário acabou depois de almoço, quando o irmão mais velho chamou Thor da varanda, para ser mostrado à família. O rapaz ficou muito direito ao sol de Novembro, olhando de frente para os Van Dum. Durante um longo minuto todos os contemplaram e ele os enfrentou. E por acaso olhei para Rosário, toda impertinente nos seus dezanove anos. A impertinência dela foi derretendo, derretendo, os olhos se adoçando, percorrendo a cara e o tronco nus de Thor, a tanga curta e os músculos das pernas, para voltar ao colar de unhas de leão que rodeava o pescoço forte do rapaz e chegar ao belo rosto. Thor estava na condição de escravo, mas era um homem livre. A liberdade dele estava na maneira como os enfrentava, na língua que humedecia os lábios em sorriso, o olhar insubmisso que mudamente desafiava. E Rosário rendida a tanta liberdade, eu vi, ninguém me contou. Na palidez que sucedeu ao rubor de Rosário, adivinhei drama futuro. Nicolau fez um gesto e Thor voltou para o grupo do terreiro. (PEPETELA, 1999, p. 231 – 232).

A escrava Chicomba, que conhecia Thor e sabia da sua importância dinástica, aparece no dia-a-dia convivendo com ele, advertindo-o sobre o que poderia sofrer se se aproximasse de Rosário: o aspecto particular do enlace amoroso leva à morte do guerreiro, com proporções míticas. A origem nobre de Thor não impede seu tratamento como escravo, nem o livra da morte por relacionar-se com a filha de Van Dum. Esse conflito ilustra

o choque de civilizações existente no país, não só durante a escravatura, e a complexidade da constituição de uma identidade nacional.

Outros aspectos entram nessa dialética micro-macro, mostrando de que modo fundamentos dos problemas do país se revelam no cotidiano, como a relação carinhosa do narrador com sua mãe de criação, a irmã da rainha Njinga, mantida presa pelos portugueses, sem que o narrador pudesse ter com ela. Ausente nos textos históricos oficiais quem subsidiam o romance, o seu cotidiano mostra o quanto um escravo é objeto – no caso dele, parece que nem vontade tem (só parece, porque, já vimos, essa abnegação é irônica: “Sentimentos à flor da pele afligem-me, aprendi com os brancos as vantagens da dissimulação e do recato”, AGF, p. 232). É elucidativo, portanto, o modo como o amplo processo macrohistórico é permeado por manifestações de afeto, de medo, de sentimentos, de expectativas, de vontades, porém com significado ideológico, quando analisadas em sua relação com o todo, ilustrando a interdependência da objetivação com a riqueza da subjetividade humana. A dimensão épica, macrohistórica da narrativa é vista pelo olhar de baixo, composta pela microhistória a partir do ponto de vista do narrador.

Como ilustram os exemplos, a maior parte das situações de cotidiano vividas pelas personagens em *A gloriosa família* dizem respeito às questões da negritude, do nacionalismo. Como vimos no capítulo dois, a negritude faz parte do imaginário coletivo africano no tocante à formação de uma identidade – que, no tempo do enunciado, faz mais sentido como africana do que como angolana, pois na narrativa os povos negros se identificam por seus reinos primitivos, anteriores à divisão europeia da África.

Essas questões cotidianas, em seu conjunto, ganham vida com a sua inserção no panorama macrohistórico, e além disso ganham sentido, *status* de verdade, por iluminar as relações de interesses, políticas, econômicas e ideológicas, que, por sua vez,

esclarecem as reais motivações das situações vividas no dia-a-dia, as quais não são naturais, mas sim resultado do processo histórico de que participam.

A obra de Pepetela afirma-se como de oposição não só por relatar tais questões, mas também (talvez sobretudo) por expressar esteticamente o ponto de vista dos excluídos – através do foco narrativo –, classe social que tem interesse em desvendar os meandros ocultos pela História oficial, estabelecendo elos entre o cotidiano e a História, os fatos isolados e a totalidade, manifestados na consciência histórica na narrativa.

Essa fusão entre micro e macro-história, tal como acontece na narrativa de Pepetela, exemplifica a abordagem do materialismo histórico dialético, por conseguir abordar o universal sem desconsiderar o particular. O indivíduo não é estritamente um ser isolado: ele faz parte de uma conexão maior, supra-individual, na qual desempenha um papel objetivo, entretanto sem se dar conta disso necessariamente; ele vive cercado de objetos, aparelhos, de uma forma automatizada, sem se dar conta de que esse mundo foi criado pelo homem; tem a impressão de que isso é o mundo natural, o que Kosik (1995, p. 72-76) chama de o mundo da “preocupação”, oposto ao mundo do trabalho e da *praxis* objetiva, em que o homem tem consciência de seu lugar no todo.

A cotidianidade se configura como uma metafísica quando o dia-a-dia é concebido como a vida “normal”, natural, oposta à História, e a esfera dos grandes acontecimentos “importantes” é vista como uma exceção ao movimento natural da vida. Essa falsa dicotomia é explicitada pelo materialismo histórico dialético, na medida em que mostra a dimensão sócio-histórica da vida humana, conectada aos eventos tidos como históricos, e revelando a fragilidade do conceito de cotidianidade como mundo fenomênico.

A caracterização da história como *praxis* se afasta do pensamento idealista, que considera como histórico apenas os grandes feitos e as ações históricas próprias do mundo nobre, e também do naturalismo vulgar do século XIX, que valoriza os

acontecimentos históricos não em função da sua causa e da maneira como são produzidos, mas em razão da impressão que deixam na consciência das massas, e que se fixa nos acontecimentos mesquinhos, nos detalhes, enfatizando a descrição de um cotidiano desconectado de dimensões históricas – considerando a história, portanto, como imutável.

Para que o homem consiga desalienar-se da vida cotidiana, deve distanciar-se dela, como vemos acontecer em *A gloriosa família*, como uma lógica do próprio processo de composição: ficcionalização dos intertextos históricos pela visão do narrador escravo. Essa apropriação cultural, realizada por esse escravo versado em línguas, portador do sentido da história – como ele próprio manifesta na obra –, é um passo necessário para a consciência histórica, preocupação que faz parte dos problemas da intelectualidade, de que Pepetela – angolano, guerrilheiro, sociólogo, professor, escritor – faz parte.

Para sublinhar que a socialidade do texto literário em pauta incorpora tensões presentes na sociedade e, por sua vez, formula direcionamentos para essas tensões, lembramos aqui que, no contexto africano, Amílcar Cabral (1999, p. 110-115) já defendia em 1970 que a revolução passava pela contestação também cultural do modelo colonial, interpondo no seu lugar a cultura popular, promovendo a “confluência dos níveis de cultura das diversas categorias sociais”.

Antes dele, Mário de Andrade (1970, p. X), num texto de 1958, questionava a validade da tese lusotropicalista de Gilberto Freire, e também do conceito de assimilação, pelo qual o povo nativo “assimilaria” a cultura do opressor: “Nenhuma nação colonial fomentou pois na África Negra uma política de assimilação cultural mas uma sobreposição de valores”. Isso significa que, para passar para o lado dos que detinham o poder, o sujeito teria que abdicar dos valores de sua condição de colonizado e ficar num meio termo insustentável, na medida em que ele jamais seria um europeu, embora já tivesse deixado de defender as suas raízes africanas, cujos interesses eram opostos aos europeus. “De qualquer modo, a

assimilação traduz-se sempre na prática por uma desestruturação social dos quadros negro-africanos e pela criação em número reduzido da elite assimilada”. Valorizando a sua língua como único veículo da cultura válida, o colonizador acaba por impedir que a tradição do país prossiga seu caminho natural. “Enquanto a memória colectiva conserva o capital literário negro-africano, a colonização europeia provocou na África Negra um hiato entre o passado e o presente”. Esse hiato é apontado por Mário de Andrade como temporário, visto que alguns escritores se inspiravam no folclore negro, e outros, utilizando línguas europeias, aderem à luta pela libertação. “Donde o engajamento político, revolucionário desta poesia que fere a sensibilidade de tanto esteta ocidental” (ANDRADE, 1970, p. XII-XIV).

Levando isso em consideração, fica fácil compreender que o livro de Pepetela é um signo de sua época, uma época marcada pela urgência em aprofundar as tensões envolvidas na constituição da identidade angolana, do nacionalismo, das condições de vida da população atual, cuja gênese está fincada no longo processo histórico de exploração econômica e política por que vem passando o país. Defendemos que *A gloriosa família* deve ser inserida na série literária angolana como uma obra de resistência, não por pregar o nacionalismo, como ocorreu na época heróica no país, a partir da década de 50, mas fundamentalmente por realizar essa dialética entre particular e universal, indicando uma função das partes que possibilitam a relação com a totalidade. Ainda por isso – por fazer a vinculação do histórico com o cotidiano, com o popular, com as raízes da identidade e do nacionalismo angolano – defendemos que *A gloriosa família* é o romance mais empenhado dentre os três aqui estudados. Um bom exemplo de como a ficção pode dizer a verdade. Como diz Vargas Llosa (1996, p. 13, tradução nossa) em *La verdad de las mentiras*,

A reposição do passado que opera a literatura é quase sempre julgada em termos de objetividade histórica. A verdade literária é uma e outra a verdade histórica. Mas, ainda que esteja repleta de mentiras – ou melhor, por isso

mesmo – a literatura conta a história que a história que escrevem os historiadores não sabe nem pode contar.

Já tivemos oportunidade neste trabalho de dizer que o *Catatau* é um romance menos voltado para a história do Brasil – ainda que o faça, à sua maneira –, para o particular, para questões precisamente determinadas em um espaço-tempo, do que para preocupações cosmopolitas acerca da constituição do mundo, da realidade, do sujeito, da linguagem, da representação. Em várias passagens do livro percebe-se essa menção às coisas nacionais: “Cartésio: Nosso homem em Brasília. Dizer que fui quase cartuxo, o fantoche” (LEMINSKI, 1975, p. 198).

Mas o *Catatau* aborda pouco dessa temática local, seja do contexto histórico do século XVII, em que se localiza a ação, seja do final do século XX, tempo de sua publicação. Assim, surge a pergunta: qual é a verdade *histórica* do *Catatau*?

Assim, tão contundente, essa é uma pergunta interessante, sobretudo tratando-se do romance-idéia, porque essa obra, como é fragmentária, não veicula *uma* verdade digamos precisa, nem referencial nem factual. Sua ação é em outro plano, teórico, mais cosmopolita, aliás, como é típico do romance histórico contemporâneo, cujas vertentes podem fazer menos a reconstituição histórica e fixar-se mais no debate teórico acerca do fazer histórico – que é a essência desse gênero.

Os escribas se multiplicam pela terra, cada escriba faz o filho ser escriba, o qual escreva história de seu escriba pai: um escriba vê o outro e aprende a sê-lo também, ser escriba ou mestre de escribas ou guardião das escritas, ou herói das bibliotecas, gerente de engenhos de escritos, fazendo as sagradas escrituras. Quando o último escriba morrer, outro escriba ao lado pronto para tomar nota. Livro, já estiveste dentro de um sonho e te fiz despertar porque o sol é melhor que o sonho' Desconfio da dúvida, incorro numa certeza: zombo de esquecimento. (LEMINSKI, 1975, p. 74-75)

É o que acreditamos acontecer no *Catatau*, que coloca como elemento central o questionamento do racionalismo cartesiano, impugnando-o como *a* lógica de toda a

humanidade (“Todo fenômeno é legítimo, o que existe tem direito a continuar assim até que a morte o separe da essência que costumamos atribuir-lhe: existiu, valeu”, LEMINSKI, 1975, p. 177-178). Como já apontamos, a verdade histórica do romance-idéia pode ser considerada de cunho local pela presença de Cartesius no espaço americano, sem conseguir compreender esse universo, assinalando a falência da lógica européia, que não dá conta da totalidade do novo mundo, manifestada na riqueza do barroco. É, portanto, uma questão política (dominação), econômica (dependência desde os Descobrimentos até a atualidade) e cultural (antropofagia, neobarroco).

No âmbito cosmopolita, projeta-se em primeiro plano a questão da racionalidade, e aqui precisamos resgatar a concepção materialista para aprofundar a concepção ideológica do romance-idéia. Se a América tem uma lógica criada segundo a sua realidade, fruto portanto da ação humana, estamos diante de um conceito dialético de compreensão do mundo, na medida em que ela é um produto histórico não estéril, não abstrato, mas integrante da *praxis*.

Kosik contrapõe a razão racionalista dos séculos XVII e XVIII à razão dialética: a primeira, ao colocar-se a meta de explicar e entender a realidade, coloca-se, como ponto de partida, num patamar supra-histórico; ao não conseguir explicar *todas* as esferas da realidade, deixa margem para o irracionalismo que, portanto, ela mesma pressupõe. Caracteriza-se, assim, a razão racionalista, como um “instrumento”, um *meio* para mediação e compreensão da realidade, ficando situada como uma ciência autônoma, intocada pelos condicionamentos históricos. Coloca-se do lado da explicação, da técnica, da utilidade, do domínio da natureza, como síntese do mundo da *objetividade*, cindido na realidade do mundo da *subjetividade*, da arte, da expressão da intimidade, do belo, que ela não explica. Conclui-se que a razão racionalista advém de uma “metafísica da razão e da racionalidade”, petrificando a cisão do real entre o que é racional e o que é irracional, desta forma naturalizando a

separação das “fronteiras *historicamente* móveis entre o *conhecimento* humano e a *criação* da realidade em duas fronteiras ontológicas: a entidade do racional e a entidade do irracional” (KOSIK, 1995, p. 106-107).

A segunda, ao contrário, é expressão da historicidade humana e destina-se a explicar tanto o âmbito da ciência quanto o da liberdade humana; tanto a objetividade quanto a subjetividade são concebidas como integrantes da totalidade do ser humano, separadas apenas didaticamente. Em vez de colocar-se como uma ciência autônoma, a razão dialética se reconhece como pertencente à esfera da própria natureza social humana, portanto, não é algo estático, pré-determinado, mas sim algo que evolui de acordo com as necessidades históricas. Por possuir fundamentalmente a concepção de totalidade concreta em sua razão de existir, não abdica de centrar-se em quaisquer aspectos da vida humana, pois considera que estes, conquanto possam ser considerados isoladamente, fazem parte de um todo; daí a análise em movimento, que, partindo dos fenômenos, encaminha-se em direção à essência, para uma compreensão dialética mútua. Diferentemente da fixidez da razão racionalista, esta segunda “concebe o progresso do conhecimento como processo dialético da totalização, que inclui a eventualidade da revisão dos princípios fundamentais”. Em vez do propósito de apenas “pensar e de conhecer racionalmente”, a razão dialética “é ao mesmo tempo o processo de formação racional da realidade e, portanto, realização da liberdade” (KOSIK, 1995, p. 109).

É contra aquele racionalismo abstrato que o *Catatau* se volta, o que é feito por meio da criação literária que coloca em uma dinâmica dialética os dois planos de sua verdade histórica – o local (com as peculiaridades que já vimos) e o cosmopolita. Como a contestação é feita com a mesma matéria daquilo que é criticado, o irracionalismo existente no processo de composição da obra é uma grande paródia da lógica cartesiana, a qual, criada por Leminski, ajuda a entender as palavras de Kosik (1995, p. 101): “A razão cartesiana é a

razão do indivíduo isolado emancipado, o qual encontra na sua própria consciência a única certeza de si mesmo e do mundo” .

Esta razão, na era moderna, não se restringe à racionalidade cartesiana, mas quer abranger *toda* a racionalidade, impregnando a própria realidade. Entretanto, sua pretensa independência justamente assinala sua dependência, manifestada nos seus próprios produtos, como se constata no irracionalismo destes. “O ponto de partida da razão racionalista é o indivíduo atomizado. A razão racionalista não só criou a civilização moderna com a técnica e as conquistas da ciência, mas também formou tanto o indivíduo razoável capaz de um pensamento científico, exato, como as forças irracionais contra as quais o ‘indivíduo racional’ é impotente” (KOSIK, 1995, p. 102).

A razão racionalista, portanto, cria uma realidade que ela não pode explicar nem sistematizar racionalmente, deixando certas realidades de fora de sua lógica por serem inatingíveis e indomináveis em seu campo, dando lugar ao irracionalismo – tal como aflora no *Catatau*.

Assim, do ponto de vista do materialismo histórico, essa análise permite defendermos que a obra de Leminski, conquanto também utilize procedimentos cuja ideologia advém do pós-estruturalismo (desreferencialização da linguagem) e do pós-modernismo (intertextualidade paródica, desconfiança no relato, relativismo), expressa uma perspectiva mais totalizante que a de Lobo Antunes, pois, além da questão da antropofagia manifestada no neobarroco – que pressupõe que a teoria para entender a América se forja na prática de sua realidade histórica (*praxis*) –, o romance-ideia avança também na desconstrução da racionalidade, parodiando o paradoxo de que o racionalismo cartesiano é irracional. Também por esses motivos o *Catatau* configura-se uma narrativa de vanguarda, que renova o gênero da prosa brasileira, por absorver na composição formal da obra as questões teóricas que tematiza.

Daí a nossa tese da existência de *graus* no comprometimento das obras com a oposição à alienação.

Relacionando a temática e a estética de *As naus* com o todo – a série literária e o contexto histórico – a que está articulada a obra, resta-nos dizer que a sua verdade histórica procura dialogar com o pessimismo existente no imaginário coletivo português, conforme já apontamos, por causa da herança secular gloriosa em face da história recente do país, marcada pela ditadura salazarista, pelas guerras coloniais, pela nova realidade oriunda da inserção de Portugal na União Européia e pela globalização mundial. Em face disso, o sujeito se aliena como que retomando o mito sebastianista, na medida em que não encara a situação concreta de seu país, muitas vezes articulando o discurso do grande povo lusitano, ainda que seja na única bandeira que talvez lhe reste, o multicontinental “espaço lusófono”. Se de um lado *As naus* critica essa alienação, de outro manifesta um nacionalismo considerado estreito por Boaventura de Souza Santos, expresso pelo discurso de decadência, da frustração e do ressentimento, como já abordamos no capítulo dois.

Fruto de seu tempo, a resposta que *As naus* dá a essa alienação é uma leitura pós-moderna dos problemas, cujos procedimentos estéticos se concentram na valorização da descrença na verdade oficial, na dessacralização dos mitos nacionais, na ênfase no caráter representacional da história, convertidos na narrativa em um universo ficcional bastante rico em imagens, só que apenas centrado na subversão da “verdade dogmática”. Como vimos na crítica de Eagleton, o pós-modernismo foi importante por desenvolver isso em seu início; só que fazê-lo universalmente e ficar eternamente nesse propósito revela uma alienação, pois acaba também questionando a voz dos oprimidos.

Ao criticar a alienação dessa forma desfocada, isto é, sem problematizar as questões estruturais, ficando apenas no questionamento da representação, no escarnecimento, na paródia – por si só –, a dimensão política do livro também se aliena, na medida em que

padece da mesma ressaca que põe em evidência, autorizando a leitura subliminar de que se o país estivesse em alta, não haveria razão para tanto pessimismo, mantendo-se os mitos.

A ação inicia com “o homem chamado Luís” (de Camões) à procura de um espaço para sepultar o defunto seu pai, simbolizando um passado já apodrecido. No caminho encontra-se com outras personagens históricas, perambulando por uma “Lixboa” igualmente decadente, que não reconhece mais no presente a identidade e a autoridade das personalidades envelhecidas, desfilando em um carnaval. A ação termina com os gloriosos heróis expulsos do sanatório onde esperavam a morte, aguardando “um adolescente loiro, de coroa na cabeça e beiços amuados, vindo de Alcácer Quibir” (ANTUNES, 2000, p. 247).

A falta de uma problematização mais profunda do enredo no plano do conteúdo contrasta com a riqueza das imagens construídas na ação. Isso se observa no uso abundante das anacronias, na forte presença de elementos hiperbólicos (como a criança de duas cabeças com seis horas de vida maldizendo as enfermeiras), do carnaval bakhtiniano. A fertilidade de imagens também se verifica na linguagem, rica em recursos estilísticos, como prosopopéias (“o reformado, [...] esperando que o rio abandonasse lentamente a vila num refluxo semelhante ao engolir do cuspo [...] e o calendário, quieto, tornasse a funcionar a partir de um qualquer domingo aleatório”, p. 112), catacreses (“ai [...] da velha que me atirou uma bênção angulosa”, p. 113), comparações (“fachadas exoftálmicas como o rosto das negras”, p. 165) e metáforas (“flutuando num esquecimento sem limites”, p. 166).

Esse aspecto também foi observado por Rui de Azevedo Teixeira, em sua referida análise dos dois primeiros romances de Lobo Antunes, *Memória de elefante* e *Os cus de Judas*:

O micrometaforismo [...] continuado e os outros tropos repetitivos dão uma fortíssima carga literário-imagística ao texto – um festival de linguagem que, por o ser, engrossa o texto mas não estica o curto fio narrativo – e sustentam um humor grosso (“Segure-se às cuecas Dona Alzira que vem aí a esquadra da Nato?”). Mas este humor, esta paródia e carnavalização não se justificam

funcionalmente por si sós: elas mais não são que o contrapolo à deprimente existência do protagonista. Cria-se assim uma realidade textual paradoxal: para uma vida fraca, emocionalmente miserável, uma linguagem forte, milionária; para um sub-texto de quarta-feira de cinzas, um texto carnavalesco; ou seja, o negativo, como Hegel observou, é sempre condição indispensável de outra (melhor) coisa. (TEIXEIRA, 2003, p. 13)

No plano da estética e do discurso, a narrativa forma um conjunto barroco, o que é confirmado pelas descrições ao longo da obra – que incluem “torneiras barrocas” (ANTUNES, 2000, p. 9), “labiríntico mercado” (p. 12), “bares barrocos” (p. 78), “moradias barrocas” (p. 91), “venda [...] barroca” (p. 176), “pelourinhos barrocos” (p. 200) – e também do aspecto retorcido do discurso narrativo, como nessa passagem, escolhida ao acaso:

Desta feita não trazia atrás de si a comprida procissão das crias mas uma velha minúscula e descalça de carrapito, cabelo apartado ao meio e pinta vermelha na testa, uma copa de jogar entre os arcos de capela das sobranceiras grisalhas, e em cujas pupilas se refractavam tanques de crocodilos, silhuetas de piratas e as *naus* de D. João de Castro sob um céu de catástrofe, fundeadas no mar de icterícia de Diu. Uma velha centenária trazida de Malabar ou de Timor com a primeira pimenta, amante de descobridores barbudos de tosse espessa de barrica, que conversava com o senhor Francisco Xavier na linguagem colorida dos ídolos de pau adormecidos sob árvores imensas nos seus pagodes de cobre, uma vetusta namorada de marujos que assistira impávida a abordagens ferozes, ulcerações de escorbuto, fumigações de bálsamos e melancolias de vice-reis, debruçados para as andorinhas nas varandas do poente. (ANTUNES, 2000, p. 35)

Entretanto, essa caracterização barroca não corresponde a uma posição política de oposição, como tem o barroco americano do *Catatau*, cuja formação tem a ver com o desenvolvimento histórico da América Latina. O que vemos em *As naus* é esse festival de imagens, que, entretanto, não promove a ligação à totalidade sócio-histórica em que a obra está inserida – mencionada no início deste subitem –, o que, sobretudo tratando-se de um romance histórico, não pode deixar de indicar opções ideológicas, cujos procedimentos colocam em evidência a condição representacional da história, em detrimento de seu conteúdo.

Com isso não estamos querendo dizer que o livro, um romance histórico, que portanto se propõe voltar-se às questões históricas, seja omissivo em relação a elas; o que nossa análise conclui é que a verdade histórica da obra (*não a verdade histórica factual, mas sim a verdade da socialidade do texto literário*) filia-se ao pós-modernismo em voga, só instaurando o oficial para subvertê-lo – sem colocar nada no lugar –, por meio da paródia, do descentramento de perspectivas, da desconfiança no relato. Ideologicamente, vincula-se ao senso comum de crítica do *status quo*, todavia sem atacar as questões estruturais dos problemas.

Pensando a obra como um signo sócio-histórico, e partindo dela agora em direção à sua totalidade, relacionamo-la com a condição pós-moderna típica do último quartel do século XX, o que limita o seu grau de compreensão da realidade e dos fundamentos estruturais das questões que articula, em vista de uma concepção de representação e de discurso histórico desvinculados da realidade concreta. Comparando *As naus* com os outros dois romances, temos de considerar que, independentemente de seu valor artístico, ela tem essas limitações políticas, indicando uma falta de radicalidade estética ou ideológica.

4.3 Valor da Arte Comprometida

Em face de estarmos transitando em uma área perigosa no campo dos estudos literários, o da dimensão política na arte, procurando identificar elementos que possam ser considerados de oposição, de esquerda, neste tópico desenvolveremos que a arte nos princípios do materialismo histórico dialético nada tem a ver com engajamento, diferentemente do que vimos ter acontecido na fase entreguerras, quando se cobrava um comprometimento da arte com a política. Depois de termos abordado o modo como a arte se insere na realidade social, veremos em que consiste o seu valor e em que medida ela representa uma humanização do mundo, apesar da hostilidade do capitalismo.

4.3.1 Objetivação e alienação

“A obra de arte é um objeto no qual o sujeito se expressa, exterioriza e reconhece a si mesmo” (SÁNCHEZ VÁZQUEZ, 1978, p. 56). Para se chegar a esta concepção, foi necessário ter claro que essa necessidade é satisfeita positivamente pela arte, coisa que o trabalho não consegue, dado a sua peculiaridade negativa na sociedade capitalista. Para isso, Marx estabeleceu, inicialmente, a distinção entre *objetivação* e *alienação*, não realizada por Hegel, e posteriormente, reconheceu na primeira o seu conteúdo prático, concreto, inserindo-a no processo de “autocriação do homem”.

Através do trabalho, segundo Marx (1985, 45-54), o homem se constitui como tal. Altera o mundo “em si” para criar um mundo humano, da liberdade e consciência,

atributos humanos. Hegel viu essa parte positiva do trabalho, mas não sua parte negativa, da sociedade dividida em classes, em que o trabalho aparece como atividade alheia, forçada e mercenária, que leva à degradação do homem, sua miséria. Na esfera da liberdade, quanto mais o homem trabalha, mais ele se humaniza; ao contrário, na sociedade capitalista, quanto mais o homem trabalha, mais ele se aliena, pois ele está, neste caso, empregando o tempo de sua vida, sua força vital para agregar valor a um produto que não responde às suas necessidades e tem para ele, portanto, um valor abstrato, um valor de troca.

Para ser homem, este precisa objetivar-se, tornar suas ações humanas concretas no mundo. O homem se objetiva fazendo-se objeto. Mas se a objetivação permitiu ao homem superar o mundo natural, humanizando-o e humanizando-se, a alienação o leva a um caminho inverso: ele se degrada como ser humano, não reconhecendo mais o seu mundo e os objetos que produz como sendo seus, como produtos de seu trabalho, nem identificando-se em sua atividade.

Enquanto para Marx a objetivação se dá com a intervenção humana na realidade concreta, para Hegel a objetivação é a do espírito, pois este último considera o homem como ser espiritual. De qualquer forma, em ambos o homem é produto de seu trabalho, por meio do qual ele apreende o mundo. Conseqüentemente, a criação artística é uma forma de o homem se conhecer, tomar consciência de si.

Em *Estética*, Hegel (1999) aponta que a natureza só existe de uma única forma, imediata; o homem, por sua vez, existe de duas formas: como as coisas da natureza, e também *para si*. Esta consciência de si, ele adquire de duas maneiras: teoricamente (uma vez que é a partir de seu interior que ele se contempla, se pensa) e praticamente (na medida em que se objetiva no mundo natural).

Remetendo esse raciocínio para o pensamento marxiano, temos duas idéias fecundas em Hegel que se revelarão em toda a sua riqueza em Marx: “a arte como atividade

prática peculiar, distinta da teórica, entre o sujeito e as coisas” e “a arte como meio de auto-afirmação ou auto-conhecimento do homem nas coisas exteriores” (SÁNCHEZ VÁZQUEZ, 1978, p. 62).

Para Hegel, a arte responde a uma necessidade de o homem conhecer-se; entretanto, o verdadeiro autor do processo não é o homem, mas o espírito. O homem se torna meio para que o espírito se manifeste: “A arte se move na esfera dos altos interesses do espírito”. Assim, para o filósofo alemão, “O sujeito que se sabe como autoconsciência absoluta, portanto, é Deus, o Deus absoluto, a Idéia que se sabe e que se confirma. O homem real, a natureza real convertem-se em meros predicados, em símbolos deste homem oculto e desta natureza irreal” (SÁNCHEZ VÁZQUEZ, 1978, p. 63).

Para Hegel, a arte é inferior à filosofia e à religião, pois ainda necessita do concreto para manifestar-se. As duas últimas, ao contrário, enquadram-se no plano estritamente abstrato, no qual o Espírito encontra-se em seu meio natural. A arte é concebida como instância abstrato-espiritual, sem vinculação com o concreto do homem.

Marx, ao contrário, despoja a arte dessa altura sublime metafísica de Hegel, para situá-la em um alto patamar no processo de humanização do homem, permitido graças ao trabalho *criador*, que é a essência mesma do homem. “Assim, pois, a arte surge para satisfazer uma necessidade especificamente humana; a criação e o gozo artísticos fazem parte, portanto, do reino das necessidades do homem” (SÁNCHEZ VÁZQUEZ, 1978, p. 64) – necessidades não naturais, imediatas, mas sim criadas por ele.

Portanto, arte e trabalho se assemelham, na medida em que ambos constituem atividades criadoras que expressam o homem. No âmbito do trabalho, os produtos valem por sua utilidade, e também por serem a objetivação da força humana. Mas a utilidade é um fator fundamental: o homem persegue valores de uso (sempre cria um objeto para suprir uma necessidade). Essa utilidade prático-material é dominante sobre a utilidade espiritual.

Porém, a arte avança sobre o limite utilitário e passa ao plano estético: se no trabalho predomina o primeiro, na arte sobressai o segundo, como uma concretização da necessidade que o homem tem de humanizar o seu mundo, de reconhecer-se nele: uma necessidade espiritual. “A utilidade da obra artística depende de sua capacidade de satisfazer não uma necessidade material determinada, mas a necessidade geral que o homem sente de humanizar tudo quanto toca, de afirmar sua essência e de se reconhecer no mundo objetivo criado por ele” (SÁNCHEZ VÁZQUEZ, 1978, p. 69-71).

Concluindo, enquanto a estética idealista sublinha o papel do sujeito na constituição do objeto, e enquanto a materialista pré-marxista ressalta a característica concreta do objeto, a concepção materialista-dialética de Marx mostra a necessidade da intervenção humana para a constituição do objeto, numa síntese entre o concreto natural e o espírito humano. Portanto, nesta perspectiva a arte não se situa unicamente no plano das idéias, da metafísica, de um âmbito espiritual pairando acima da vida prática do homem; mas para que a arte exista ela precisa ser a concretização da ação do homem, e é nessa ação fundamentalmente criadora que ele se humaniza.

Como se vê, o conceito de arte em Marx nada tem a ver com o engajamento, que na realidade constitui um fim imediato do sociologismo. Portanto, ao utilizar o referencial do materialismo histórico dialético na análise das concepções subjacentes aos procedimentos estéticos dos romances, não estamos avaliando o seu valor artístico, mas tão-somente examinando o seu âmbito ideológico.

4.3.2 Arte e sociedade

Vejamos agora a questão da determinação econômica e da sociedade na arte. Marx foi contra uma sociologia da arte que procura, nas obras, apenas seus fundamentos econômico-sociais (são de esferas diferentes, portanto é um reducionismo da potência da obra de arte), o que não significa negar um princípio fundamental do marxismo, de que a existência social determina a consciência e torna possível a atitude estética. “A arte é uma esfera autônoma, mas sua autonomia só se dá *por, em e através de* seu condicionamento social” (SÁNCHEZ VÁZQUEZ, 1978, p.106).

Enquanto a sociologia da arte separa autonomia e condicionamento social, o materialismo histórico dialético concebe uma unidade dialética entre ambos. Nas cartas do fim de sua vida sobre esse propósito, Engels defende que os fatores econômico-sociais não influenciam de maneira direta a obra de arte e que esta se forma a partir de uma complexa trama de elos intermediários. Essa complexidade (dependência ou autonomia espiritual) varia conforme a natureza do produto espiritual: na economia política, a determinação seria mais independente do que na filosofia, e ainda mais livre na arte.

No que toca a uma criação artística, a autonomia é maior pela simples razão de que toda a complexa trama de elos intermediários tem de passar, por sua vez, pela experiência singular, concreta, vital, do artista como individualidade criadora, ainda que esta deva ser concebida não abstratamente, mas como própria do indivíduo enquanto ser social. (SÁNCHEZ VÁZQUEZ, 1978, p. 107)

Portanto, os fatores econômico-sociais não interferem diretamente sobre a superestrutura, mas modelando o material ideológico e espiritual existente. A arte tem uma lógica interna, como mostra sua autonomia relativa; mas ela tem também interferências

externas, não exclusivas, em um movimento sempre dialético. “Arte e a literatura fazem parte de uma totalidade social complexa, dentro da qual se uniram, por uma multiplicidade de conexões intermediárias, não apenas com a base econômica, mas também com outras formas de superestrutura ideológica” (SÁNCHEZ VÁZQUEZ, 1978, p. 174).

A arte não é uma atividade humana acidental, mas um trabalho superior no qual o homem explicita suas forças essenciais como ser humano. Pela sua própria essência criadora, quando a arte se deixa influenciar por necessidades imediatas externas, ela se contrapõe à sua essência, que é a necessidade de expressão e afirmação do homem num objeto concreto-sensível. A contradição irreconciliável entre arte e capitalismo não se dá por ideologia, mas pelas características fundamentais deste sistema, cuja lógica é transformar tudo em mercadoria.

Essa contradição, que surge com o império da produção capitalista, quando a vida se despersonaliza e se coisifica, é feita por analogia, pois o trabalho não se confunde com a arte: ele visa suprir uma necessidade humana imediata, enquanto ela satisfaz uma necessidade humana geral, de expressão e afirmação.

Se o que diferencia o homem na natureza é o fato de ele ser criador, a arte é o lugar em que ele se projeta em sua essência criadora, ilimitadamente: a arte, irrepetível e singular, é criação genuína – e não, portanto, reflexo do real, pois “Quando o artista entra em contato com a realidade, não a toma para copiá-la, mas para se apropriar dela, convertendo-a em suporte de uma significação humana” (SÁNCHEZ VÁZQUEZ, 1978, p.114). Arte é essencialmente inovação: a cada momento histórico o artista precisa de nova expressão para manifestar-se. Não a forma pura, mas expressão de um determinado mundo, mediante a assimilação e incorporação dialética do passado.

4.3.3 Hostilidade do capitalismo à arte

A característica do capitalismo torna sua produção “hostil a certas produções de tipo artístico, tais como a arte e a poesia” (MARX, 1945, p. 262). Essa hostilidade não é um detalhe da lei de produção desigual, mas é uma contradição que está na essência do problema.

Desde o Renascimento, depois na época das revoluções burguesas dos séculos XVII e XVIII, a arte foi também um instrumento espiritual de manipulação nas mãos da burguesia. A partir do início do século XIX, o artista toma consciência de que sua arte pode ser salva pelo rompimento com o mundo burguês-capitalista, e então ele se afasta, como mostra o seu desenraizamento na sociedade burguesa, expresso pelo Romantismo. “Pela primeira vez, o artista vê a realidade social – as relações sociais capitalistas – como um mundo hostil à arte” (SÁNCHEZ VÁZQUEZ, 1978, p. 181- 183). Daí o entendimento da “Arte pela arte” como uma maneira de ele se proteger da realidade social, uma vez que a burguesia valorizava os detalhes da realidade, em detrimento da totalidade significativa.

Na Grécia, o artista produzia para o público; conhecia o gosto da polis, que estava acima de tudo; não precisava também criar o novo, mas cultivar a tradição. Na Idade Média, também conhecia seu cliente: a Igreja – que na realidade não via com bons olhos as artes plásticas, por causa da corporalidade (dualismo do espiritual e corporal), além da questão da idolatria –, a qual adota a Arte para a educação, não como uma utilidade material, mas ideológica e espiritual; o artista criador ainda compartilha fundamentos ideológicos do cliente.

Na época da alta burguesia, os ricos compravam arte para satisfazer sua ideologia e para obter o reconhecimento social; ocorre então a substituição do cliente coletivo

pelo individual, e o artista tem de satisfazer uma maior diversidade de gostos e necessidades, ficando, assim, menos livre. O advento do mecenato traz proteção à sobrevivência do artista e, logo, certa liberdade, embora com um vínculo com seu contratante individual; mais grave do que a dependência que isso lhe traz é a ruptura com o seu público, a redução do caráter público e, portanto, social da arte (HAUSER, 2000).

Já na fase capitalista a produção destina-se ao mercado, em um sistema em que o artista não conhece mais o seu cliente, mas sim suas preferências, por uma via abstrata; o produto artístico ganha *status* de produção material (não só espiritual), pois torna-se de fato mercadoria, causando o aparecimento de uma contradição: as galerias sujeitam os artistas à concorrência, às leis da produção material capitalista. Ou seja: “O regime capitalista, que não pode conseguir que o artista assuma ou exalte por uma necessidade interior sua ideologia, força-o a criar – através de uma *necessidade exterior* – em conformidade com esta lei da produção material capitalista que, ao ver de Marx, é hostil à arte” (SÁNCHEZ VÁZQUEZ, 1978, p. 192-197).

A obra de arte é “produtiva” quando, na sociedade capitalista, ela se submete às leis de oferta e procura, atendendo a uma necessidade, portanto, exterior ao artista (subsistência ou comércio). À medida que isso acontece, a arte vai perdendo sua dimensão criadora, que deveria obedecer a uma necessidade interior e espiritual do indivíduo, mas passa a satisfazer a uma necessidade exterior. Atendendo à demanda, o artista aceita a delimitação estética de quem vai consumir sua arte, e assim se autolimita, negando a criação. O objeto criado é exterior e estranho a ele e, logo, passa a ser fonte de alienação. Isso mostra que a salvação da arte está menos nela do que fora, na revolução dos meios de produção e nas leis econômico-sociais que regem esse mercado.

A hostilidade da produção material a um ramo da produção espiritual não se dá por uma razão simplesmente estética, mas devido à produção capitalista voltar-se contra o

homem. Por isso a arte é superior ao trabalho, pois com ela o homem está preocupado em simplesmente objetivar, num concreto-sensível, sua humanidade e sua capacidade de comunicação – a riqueza da subjetividade humana, enfim –, e não a atender a uma necessidade imediata.

Também com a teoria do valor de Marx se pode apreender a diferença qualitativa existente entre a arte e o trabalho. Enquanto o valor de uso refere-se à utilidade dos produtos, o valor de troca refere-se a uma comparação abstrata entre eles, baseada na oferta e procura. Como se mede o valor das mercadorias? Pelo trabalho nelas contido, e este, pelo tempo despendido. Na obra de arte, esse tempo não pode ter tal valor produtivo, pois não é esse tipo de esforço que está em questão, mas sim a capacidade de afirmação e comunicação da obra, a satisfação da necessidade humana.

Conforme Marx (1985, p. 46), “é precisamente a abstração de seus valores de uso que caracteriza evidentemente a relação de troca das mercadorias”. O valor de troca permite ver a dimensão abstrata do trabalho, na medida em que iguala todos os produtos; a arte, ao contrário, é algo único e novo: não pode fazer parte de um todo abstrato para ser quantificado.

Quando um capitalista se apodera do produto artístico para extrair dele a mais-valia, esse produto passa a ser produtivo e perde sua aura qualitativa de expressão humana, pois se insere na lógica capitalista e ganha uma dimensão abstrata. Quando o artista cria por impulso, faz um trabalho improdutivo e objetiva nele toda a sua liberdade humana; mas quando objetiva seu trabalho num objeto passível de comercialização (para obtenção de lucro), esse trabalho passa a ser produtivo, negando assim toda a razão de ser da criação artística (SÁNCHEZ VÁZQUEZ, 1978, p. 210-223).

4.3.4 Arte e política

A liberdade de criação, entretanto, não tem nada a ver com a liberdade absoluta, que, afinal, não existe, pois todo artista vive inserido em um mundo social, e não tem como se eximir de todo condicionamento histórico, social, econômico, político; ao mesmo tempo, ele tem uma necessidade humana, que também é histórica. A liberdade de criação é uma conquista humana, que se evidencia pelo afastamento da necessidade imediata – que, em tese, não contradiz a liberdade de criação –, para poder criar livremente.

A criação livre também não pode ser feita para a satisfação de uma necessidade material imediata, prática, pois nesse caso leva em conta as exigências, gosto etc do destinatário do produto; como vimos, pior ainda quando esse destinatário não é conhecido, pois aí é o mercado “abstrato” que legisla sobre a atividade criadora. O trabalho artístico é uma finalidade em si, e não um meio (de subsistência).

Marx revelou “o segredo da produção capitalista como produção que satisfaz, antes de mais nada, à criação de valores de troca” (SÁNCHEZ VÁZQUEZ, 1978, p. 236). Todo verdadeiro artista que resolve criar livremente, entra em confronto com as diretrizes econômico-sociais desse sistema. Quando ele é consciente, percebe que a libertação da humanidade só pode vir da ruptura com a lógica econômica do capitalismo, pois este tende a ampliar suas leis a todas as esferas da atividade humana.

É em vista das condições hostis da arte no capitalismo que defendemos que a arte que não cede às investidas desse sistema – pelas maneiras aqui abordadas – é uma arte comprometida, empenhada, de oposição, de esquerda, uma vez que cultiva a humanidade do homem por meio da criação que, oriunda do seu meio social, permitirá ao homem conhecer-se, na medida em que conhece o mundo, através dessa arte. Isso sem (necessariamente) fazer

críticas explícitas à alienação, à opressão, à injustiça etc., como pregava o engajamento do período entreguerras, de postura cerceadora.

Por outro lado, considerando que *tudo é político*, mesmo a distração inocente – por exemplo, a veiculada pela arte de massas, produto rentável da indústria cultural capitalista – tem um objetivo ideológico, que, nesse caso ingenuamente inocente, é fixar o homem em sua alienação, tirando-lhe a possibilidade de superação das condições sócio-econômicas de sua dominação, pois essa arte tergiversa os problemas profundos do homem (SÁNCHEZ VÁZQUEZ, 1978, p. 286-287).

Por que, então, a arte não liberta? Aí entraríamos em outra discussão.

Em primeiro lugar, essa “libertação” que a arte poderia ocasionar se dá no âmbito da consciência do sujeito e não na esfera prática. Assim sendo, essa conscientização depende do público, de sua formação e conseqüente preparo para interagir com a arte, além de sua disposição política para *se* conscientizar – e não ser conscientizado por ela. Em segundo lugar, porque não é objetivo da arte; como expusemos, ela é a objetivação da riqueza da subjetividade humana, mas não leva necessariamente a um conhecimento do mundo, pois isso depende do receptor.

Nunca é demais lembrar que, historicamente, é ao proletariado – nos dias atuais, não necessariamente *proletários*, mas aquela maioria de excluídos, desde os que vivem na miséria extrema até os (mal) assalariados e os subempregados –, classe social que paga o preço pelo bem-estar de poucos e que mais sofre no dia-a-dia a desumanização capitalista, que interessa o fim da alienação. Só que essa classe social nunca teve acesso pleno à boa arte, e além disso, é utilizada pelo sistema para gerar lucro com uma pseudo-arte, produzida pela indústria cultural para as massas.

Em vez desse dilema, de saber se a arte liberta, o que se deve é aprofundar são as raízes histórico-sociais da situação de divórcio entre artista e massa.

À elevação da qualidade da obra, deve corresponder uma melhor compreensão do público, o qual, para isso, precisa se afastar da falsa ou pseudo-arte. Entretanto, o papel de libertação não é só da arte. São necessárias transformações econômicas e sociais de toda a sociedade (SÁNCHEZ VÁZQUEZ, 1978, p.129).

A criação na arte não opera de modo absoluto: nem em um extremo, o do sociologismo, nem em outro, do esteticismo, mas numa relação dialética do condicionamento histórico-social da obra artística. Para Gramsci (1972), a *beleza* não basta para dizer o que há de profundo na expressão do povo, também são necessários conteúdos ideológicos e morais.

Marx explica que a hostilidade do capitalismo, que afeta *essencialmente* à arte, no que ela possui de trabalho qualitativo e criador, decorre da própria natureza do sistema econômico capitalista. O grau de sujeição depende do grau de desenvolvimento capitalista do país, do tipo de arte, do alcance (massas), o que mostra que o capitalismo sujeita mais umas artes do que outras. De qualquer modo, quanto maior é o interesse pela produtividade material da obra de arte, tanto maior é a limitação à liberdade de criação. Seja como for, a arte mostra-se um reduto que a produtividade capitalista não pode conquistar com facilidade.

5 CONCLUSÃO

A História recente tem mostrado uma gradativa consolidação do sistema capitalista e sua capacidade de renovação frente às suas peculiares contradições, as crises cíclicas, a concentração de renda com a respectiva pauperização, e seu poder de estender sua lógica a todos os setores da vida humana. Uma de suas últimas fases, o neoliberalismo – já se fala em “pós-neoliberalismo” (SADER; GENTILI, 2001) –, acentua a confessa incapacidade dos Estados de administrar o mercado, de forma que a peculiar mercadorização do capitalismo se estende cada vez mais aos produtos considerados redutos da criação humana, como os artísticos.

Diante das transformações no sistema capitalista no século XX, com a diversificação da infra-estrutura organizacional da economia, com a expansão dos meios de transporte, que aproxima as pessoas, das telecomunicações que, além de aproximar oferece instrumentos diversificados de comunicação, da informática, do crescimento dos centros urbanos, da multiplicação das culturas, das religiões, de todas essas formas de vida, o indivíduo se encontra com dificuldade para se reconhecer nessas múltiplas realidades radicalmente descontínuas.

E no âmbito da arte, os modos de representação encontram dificuldade para atingir a profundidade, a totalidade da vida social (JAMESON, 1991), como é o caso do pós-modernismo, corrente de pensamento caracterizada pelo questionamento da própria racionalidade humana. Para Linda Hutcheon (1981), a questão é que o pós-modernismo problematiza a *forma* como o homem se relaciona com o passado, cujo conhecimento é provisório, historicizado e discursivo, portanto, relativo, passível de interpretações pelo sujeito que é quem, afinal, o constrói. Para desafiar o cânone, a História oficial, a verdade

dogmática, o pós-modernismo manifesta uma preferência pela paródia, pela intertextualidade e pela auto-reflexividade. Esses mecanismos, destinados a desconstruir o discurso pretensamente totalizante do passado, estão presentes nas obras estudadas neste trabalho, identificadas como romances históricos contemporâneos, as quais operam, em diferentes níveis, uma aproximação entre ficção e história, evidenciando o que esta tem de imaginativo, de ficcional, enfatizando, assim, a precariedade dos pontos de vista.

Entretanto, ao criticar o fazer histórico, sem pôr nada no lugar (afirmando o relativismo de qualquer discurso), o pós-modernismo se coloca em uma posição absoluta, tanto quanto aquilo que critica. Essa discussão sobre a precariedade do relato é pertinente, no entanto não leva em conta os fundamentos epistemológicos do materialismo histórico dialético, cujo método para o conhecimento da verdade parte do concreto, das relações com a natureza e inter-humanas, para chegar ao concreto pensado, revelando uma concepção de verdade não como imutável, mas construída historicamente.

A ficção pós-moderna dialoga com a história para mostrar o quanto ela é relativa, representacional, imaginativa e, em última instância, ficcional. Mas o fato de ela ser produto do pensamento e ser expressa por um discurso não quer dizer que não se possa remeter a uma verdade. As dualidades entre o real e a imaginação, a prática e a teoria, o concreto e o abstrato, revelam uma concepção metafísica da realidade. Segundo o conceito de *praxis* no marxismo, o conhecimento, a linguagem, a imaginação são produto da ação concreta do homem ao longo do desenvolvimento histórico. Há um fenômeno, uma aparência, mas esta faz parte da essência. A verdade histórica não é fixa, imutável, mas construída pelo homem de acordo com as possibilidades históricas, conforme com o conceito de totalidade no materialismo histórico dialético, não como um conjunto de *todos* os fatos da história (concepção positivista), mas como uma interdependência entre o particular e o universal, uma relação dinâmica na realidade que dá sentido às partes e ao todo.

Expressão da objetivação humana, a arte se insere na totalidade como uma prática social, revelando-se um bem simbólico, um signo fértil em tensões humanas que podem conduzir ao conhecimento da totalidade, às vezes mais do que o discurso histórico, razão por que afirmamos a existência de uma verdade da ficção (não única, dada a inerente polissemia do texto literário). Pelo contrário, se a ficção só mostra o que a história tem de representacional (o que não se discute), ela é que está revelando uma concepção abstrata da realidade, por pressupor uma desvinculação entre o discurso e a realidade concreta. Enquanto o discurso da história representa a realidade com a finalidade de registrar o desenvolvimento histórico do homem, tem a intenção de dizer uma verdade explicitamente, a ficção representa um universo imaginativo, que não tem esse compromisso com o processo histórico, porém incorpora esteticamente contradições da realidade social, passíveis de serem expressas de forma mais verdadeira.

Daí a nossa preocupação com as questões epistemológicas e a dimensão política subjacentes ao diálogo com a história realizado pelos romances analisados, as quais de nenhum modo se colocam como critério de valor artístico, inerente a toda obra de arte.

Nossa tese central é de que existem romances históricos contemporâneos que, sem serem diretamente voltados para problemas sociais ou políticos, engajados no sentido originariamente atribuído ao termo, podem ser considerados de oposição por investirem contra a dominação e o estado de alienação a que o homem se encontra inserido, por meio da incorporação de procedimentos estéticos que veiculam concepções de realidade, de representação, de linguagem, que reconhecem a possibilidade do conhecimento da verdade, de acordo com os postulados epistemológicos do materialismo histórico dialético, cujo melhor exemplo, em nosso *corpus*, é *A gloriosa família*. Entendemos pertinente falar-se, portanto, de um comprometimento político voluntário (sem cerceamentos ideológicos) nos tempos atuais, na medida em que o escritor manifesta um inconformismo com a situação de

dominação, utilizando livremente procedimentos vinculados a variadas correntes para expressar elementos que podem remeter à compreensão da totalidade histórica.

Fruto da inserção da literatura no todo social, consideramos a existência nas obras de um discurso social elaborado esteticamente, o qual tanto veicula aspectos de oposição à exploração e alienação próprios do sistema capitalista, quanto adere a posicionamentos de desencanto com a possibilidade de mudanças, como é o caso do pós-modernismo, por não abordar as contradições fundamentais do capitalismo, contra as quais em princípio esta corrente estaria voltada, razão pela qual só lhe resta a paródia, a relativização, a desconfiança no relato, a explicitação do âmbito abstratamente imaginativo de todo discurso.

No *Catatau*, apontamos, como viés de oposição, um discurso social caracterizado pela problematização em torno da identidade americana, com traços historicamente definidores dessa cultura, como a mestiçagem, em oposição aos valores puros europeus. Para operar essa antropofagia, Leminski constitui sua obra com recursos próprios da estética neobarroca, inserindo-se, assim, na tradição literária latino-americana, a qual considera esse barroco americano como resultado do desenvolvimento prático – econômico e político – do continente, em face do colonizador. Incorpora, portanto, uma concepção dinâmica de identidade, fruto da *praxis* como ação transformadora no processo histórico.

Outro aspecto do romance-idéia entendido como de esquerda, diz respeito ao rebaixamento dos conceitos abstratos inerentes à razão racionalista cartesiana, condenados na perspectiva do materialismo histórico dialético por não considerarem o concreto na constituição da verdade, a qual seria acessível de maneira abstrata pela mente mediante o distanciamento do espírito.

Se o representante da cultura européia, a personagem Renatus Cartesius, possui um pensamento baseado no método, na simplicidade, no equilíbrio, na razão, na

narrativa ele é submetido a uma paródia que transforma a ação num espaço de paradoxos, metamorfoses, deformações (recursos típicos do barroco *histórico*), significando a incapacidade do europeu de compreender o novo mundo, daí a caracterização do neobarroco, que incorpora a questão política e cultural historicamente construída na América Latina.

Por outro lado, o questionamento da dimensão abstrata da razão racionalista é realizado mediante a composição no plano mesmo da trama de um universo ficcional constituído de pura linguagem, minimamente representativa, o qual em essência aponta para a significação de si mesmo, sem correspondência com o mundo exterior, evidenciando uma concepção de linguagem pós-estruturalista, considerada alienada pelos fundamentos do materialismo histórico dialético, por ela depreender a história fundamentalmente como discurso, e não como resultado da *praxis* humana.

Em *As naus*, ficou claro o embate entre passado e presente, aquele com um *status* glorioso que já não existe mais, este marcado por um tipo de saudosismo envelhecido, ambos presentes no imaginário coletivo de um povo secular, entretanto ainda à procura de sua identidade, que a realidade econômica insiste em contrapor aos mitos salvadores do passado. Este conflito é realizado na obra por meio de um encontro paródico que dessacraliza as personagens históricas com o processo de carnavalização, criticando a alienação da memória coletiva pautada no discurso histórico glorioso, haja vista a situação atualmente periférica do país.

Outra temática tratada no romance apontada com uma perspectiva de oposição diz respeito à crítica ao discurso nacionalista existente na sociedade portuguesa, o qual advoga uma identidade e um caráter portugueses advindos de um modo de ser “próprio”, mitificado e mistificado, ainda crente em um destino histórico, como, aliás, acontece no mito sebastianista.

Entretanto, considerando o gênero da obra, um romance histórico, entendemos que os procedimentos de ficcionalização da História – a paródia, as anacronias, a fragmentação da realidade, o descentramento do sujeito – indicam uma concepção pós-moderna de realidade e de representação, um discurso que instaura o passado glorioso apenas para subvertê-lo. Há, portanto, a valorização da dimensão intertextual, em detrimento das questões de âmbito sócio-econômico-político.

Os procedimentos pós-modernos utilizados na obra, por sua vez, não avançam em termos de radicalidade estética, num romance em que a proliferação de imagens não corresponde à problematização acerca de tensões humanas no plano do conteúdo, sem contar que a temática dos retornados, tanto da África quando do passado, é recorrente na obra do próprio escritor, descaracterizando também a configuração de uma possível radicalidade ideológica.

A sensação de desilusão que perpassa o romance sugere que o problema não é a alienação do sujeito no sistema capitalista, mas a do sujeito voltado para a identidade mítica do gênio português. É, portanto, uma questão nacionalista que não toca nas contradições essenciais do homem na sociedade contemporânea, daí a preferência pela dimensão cultural, parece que enfatizando um sentimento de perda da identidade gloriosa, que já não corresponde à realidade, como se nota no clima de pessimismo que vigora na obra, aludindo, possivelmente, ao “mal estar de ser português”.

Dentre os três romances, defendemos que *A gloriosa família* é aquele que mais se caracteriza como um romance de oposição. O autor utiliza recursos tipicamente pós-modernos, como a auto-reflexividade, a intertextualidade, a desconfiança no relato, a paródia, para fazer uma revisão da História oficial, presente de maneira explícita na obra por meio de epígrafes e citações, porém com o fim de interpor a visão dos excluídos, na figura do narrador, cuja mudez física é já uma indicação da consciência histórica desse escravo, na

medida em que é aquele que não tinha voz no discurso histórico que apresenta a verdade ficcional.

Conjugando dialeticamente fatos grandiosos da História dos vencedores a elementos do cotidiano, apontando para a possibilidade de se atingir a totalidade concreta, Pepetela registra tensões humanas fundamentais para a compreensão da construção da angolanidade como resultado de embates econômicos, sociais, políticos, travados no processo histórico de uma sociedade extremamente polarizada, sem considerá-los um problema meramente cultural, motivo por que chamamos essa obra de *romance sócio-histórico contemporâneo*, precisamente para diferenciar as opções ideológicas dos procedimentos estéticos usados no diálogo com a História, os quais revelam uma concepção de transformação e de discurso históricos como resultado da *praxis* humana, distintos, portanto, da abordagem pós-moderna, que busca invalidar o discurso histórico por entendê-lo como imaginativo, relativo, ficcional, abstrato.

Em um país com carências no campo historiográfico, devido à ausência de uma tradição nessa forma de conhecimento, Pepetela reúne em *A gloriosa família* a radicalidade estética à ideológica, atualizando aspectos da constituição da formação da nação por meio do resgate do passado, os quais auxiliam na compreensão do presente e ilustram o modo como a literatura pode contribuir para a construção da totalidade, assinalado, portanto, a maneira como a ficção pode dizer a verdade.

Em diversos momentos deste trabalho aludimos à necessidade de utilização de um critério que respondesse às peculiaridades de cada obra analisada. Entendemos que a sociocrítica atende a esse postulado, em função de nos ter permitido trabalhar com o conceito de socialidade do texto literário, considerada na obra como um fenômeno sócio-histórico, com suas opções temáticas, estéticas e ideológicas. Afastando-se de uma leitura estritamente política da obra literária, ou seja, a relação ortodoxa entre o texto e suas determinações sociais

(relação mecânica entre base e superestrutura), essa metodologia possibilitou a explicitação de questões ideológicas no texto, revelando a maneira como múltiplas contradições do social atuam de maneira não homológica em certas facetas da obra. Daí por que defendermos a existência de *graus* de oposição dos romances, na medida em que, se de um lado eles avançam no sentido da problematização, no plano estético, da condição de dominação e alienação, por outro lado, como um signo cultural de sua época, podem aderir a postulados teóricos (pós-estruturalismo, desconstrucionismo, pós-modernismo) que refutam a possibilidade do conhecimento histórico objetivo.

REFERÊNCIAS

ABDALA JUNIOR, Benjamin. *Literatura, história e política: Literaturas de língua portuguesa no século XX*. São Paulo: Ática, 1989.

ABLAS, Maria de Nazaré O. de S. A geração da Utopia. *Via Atlântica*, São Paulo, n. 4, p. 258-262, 2000.

ADOLFO, Sérgio P. *A ficção de Pepetela e a angolanidade*. Tese de doutorado. Universidade Estadual Paulista, Faculdade de Ciências e Letras, 1998.

ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, Max. *Notas de literatura*. Trad. Celeste A. Galeão e Idalina A. Silva. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1973.

_____. *Teoria estética*. Trad. Artur Morão. São Paulo: Martins Fontes, 1970.

AGUIAR, João. *Portugal, 860 anos: figuras 1580-1926; os portugueses mais destacados nos campos da política, das armas, da religião, da cultura e das artes*. Laveiras: Edimpresa, 2003.

AGUIAR, Neuma (org.). *Hierarquias em classes*. Rio de Janeiro: Zahar, 1974.

AHMAD, Aijaz. *Linhagens do presente: ensaios*. Org. Maria Elisa Cevalco. Trad. Sandra Gardini Vasconcelos. São Paulo: Boitempo, 2002.

AINSA, F. La nueva Novela histórica latino americana. *Plural*, [S.l.], n. 240, 1991, p. 82-85.

_____. El proceso de la nueva narrativa latino-americana. De la historia y la parodia. *El Nacional*, [S.l.], 17/12/1988, p. C 7-8.

ALEGRÍA, Fernando. Antiliteratura. In: FERNÁNDEZ MORENO, César (Coord.). *América Latina em sua literatura*, Trad. Luiz J. Gaio. São Paulo: Perspectiva, 1979, p. 243-78.

ALMEIDA, Miguel Vale de. Estado-Nação e Multiculturalismo. *Revista Manifesto*, Lisboa, n. 1, p. 63-95, nov. 2002.

ALONSO, a. *Ensayo sobre la novela histórica*. Madrid: Gredos, 1987.

ALVES, Clara Ferreira. O ser português. *Expresso*, Lisboa, 20 Dez. 2003, p. 96.

AMIN, Samir; HOUTART, François (org.) *Mundialização das resistências: o estado das lutas* 2003. Trad. Dunia M. Silva et al. São Paulo: Cortez, 2003.

_____. *Classe e nação na história e na crise contemporânea*. Trad. Eduardo Saló. Lisboa: Moraes Editores, 1981.

ANDERSON, Benedict. *Nação e consciência nacional*. São Paulo: Ática, 1989.

_____. *A crise da crise do marxismo: introdução a um debate contemporâneo*. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Brasiliense, 1984.

ANDRADE, Mário de. Cultura negro-africana e assimilação. In: _____. *Antologia da poesia negra de expressão portuguesa*. Nendeln: Kraus Reprint, 1970.

ANDRADE, Mário Pinto de. *Origens do nacionalismo angolano*. Lisboa: Dom Quixote, 1997.

ANGENOT, Marc, Analyse du discours et sociocritique des textes. In: DUCHET, Claude; VACHON, Stéphane (org.). *La recherche littéraire: objets et méthodes*. 2. ed. Montreal: XYZ, 1998, p. 125-139.

ANGENOT, Marc; ROBIN, Régine. La sociologie de la Littérature. In: BESSIÈRE, Jean, KUSHNER, Eva, MORTIER, Roland, WEISGERBER, Jean (org.) *Histoire des poétiques*. Paris: PUF, 1997, p. 395-409.

ANTUNES, Antônio Lobo. *Os cus de Judas*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2003.

_____. *As naus*. 4. ed. Lisboa: Dom Quixote, 2000.

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

ARNAUT, Ana Paula. *Post-modernismo no romance português contemporâneo*. Coimbra: Almedina, 2002.

BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Trad. Yara Frateschi Vieira. 4. ed. São Paulo: Hucitec; Brasília: Universidade de Brasília, 1999.

_____. *Problemas da poética de Dostoievski*. 2. ed. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense, 1997.

_____. *Questões de literatura e de estética*. 4. ed. São Paulo: Unesp/Hucitec, 1998.

_____; (VOLOCHÍNOV, V. N.). *Marxismo e filosofia da linguagem*. Trad. Michel Lahud e Yara F. Vieira. 10. ed. São Paulo: Hucitec, 2002.

BALAKRISHNAN, Gopal. *Um mapa da questão nacional*. Trad. Vera Ribeiro. Intr. Benedict Anderson. Rio de Janeiro: Contraponto, 2000.

BALIBAR, Etienne; WALLERSTEIN, Immanuel. *Race, nation, classe: les identités ambiguës*. Paris: La Découverte, 1988.

BAPTISTA, Fernando P. do C. *Tributo à madre língua*. Coimbra: Pé de Página, 2003.

BARBÉRIS, Pierre. A sociocrítica. In: BARBÉRIS, Pierre et al. *Métodos críticos para a análise literária*. Trad. Olinda M. R. Prata. São Paulo: Martins Fontes, 1997, 143-182.

_____. *La politique du texte: enjeux sociocritiques*. Pour Claude Duchet. Lille: PUL, 1992.

BARTHES, R. *O rumor da língua*. Trad. M. Laranjeira. São Paulo: Brasiliense, 1988.

BAUDRILLARD, Jean. *Cultura y simulacro*. 6. ed. Barcelona: Kairós, 2002.

BAUMGARTEN, Carlos Alexandre. O novo romance histórico brasileiro. *Via Atlântica*, São Paulo, n. 4, p. 168-177, 2000.

BENEDITO, Fernanda F. M. C. S. *Pepetela: história, mito e alegoria*. Dissertação Mestrado. Universidade do Minho, Braga, 2000.

BENJAMIM, Walter. Magia e técnica, arte e política. In: _____. *Obras escolhidas*. Vol. I. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985a.

_____. O narrador. In: _____. *Obras escolhidas*. Vol. I. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985b.

_____. *Origens do drama barroco alemão*. São Paulo. Brasiliense, 1986

BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Belo Horizonte: UFMG, 1998.

BIDIMA, Jean-Godefroy. *La philosophie négro-africaine*. Paris: Presses Universitaires de France, 1995.

BOITO JR., Armando et al. (org.). *Marxismo e ciências humanas*. São Paulo: Xamã, 2003.

BLANCO, María Luisa. *Conversas com António Lobo Antunes*. Trad. De Carlos Aboim de Brito. Lisboa: Dom Quixote, 2002.

BORON, Atilio A. *A coruja de minerva: mercado contra democracia*. Petrópolis: Vozes, 2001.

BOSI, Alfredo. *Literatura e resistência*. São Paulo: Cia das Letras, 2000.

BRÁSIO, Pe. António (Coligidor e Anotador). *Monumenta Missionaria Africana: África Ocidental (1643-1646)*. Vol IX. Lisboa: Agência-Geral do Ultramar, 1960.

CABALLERO, María. La novela histórica. In: _____. *Novela histórica y posmodernidad en Manuel Mujica Láinez*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2000, p. 15-23.

CABRAL, Amílcar. *Nacionalismo e cultura*. Ed. Xosé Lóis Garcia. Santiago de Compostela: Laiovento, 1999.

CADORNEGA, António Oliveira. *História Geral das guerras angolanas*. 3 vol. Lisboa: Agência-Geral do Ultramar, 1972.

CALABRESE, Omar. *A idade neobarroca*. Lisboa: Edições 70, 1988.

CAMPION, Pierre. *La Littérature à la recherche de la vérité*. (Collection Poétique). Paris: Seuil, 1996.

CAMPOS, Haroldo de. Ruptura dos gêneros na literatura latino-americana. In: FERNÁNDEZ MORENO, César (coord.). *América Latina em sua literatura*. Trad. Luiz J. Gaio. São Paulo: Perspectiva, 1979, p. 281-305.

_____. Da razão antropofágica: a Europa sob o signo da devoração. *Colóquio/Letras*, Lisboa, Fundação Calouste Gubenkian, n. 62, jul. 1981.

CANCLINI, Nestor. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. 3. ed. São Paulo: Edusp, 2000.

CÂNDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária*. 3. ed. São Paulo: Editora Nacional, 1973.

_____. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. 5 ed. V. 1. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: USP, 1975.

CARPENTIER, Alejo. *Literatura e consciência política na América Latina*. Trad. Manuel J. Palmeirim. Lisboa: Dom Quixote, 1971.

CARTA do governador e capitão general de Angola, Francisco de Sotomaio, para D. João IV (04 dez. 1645) . In: ANGOLA. *Arquivos de Angola*. Luanda: 1943-1944, p. 169-179.

CARVALHAL, Tânia Franco. o lugar da literatura comparada na América Latina (preliminares de uma reflexão). *Boletim bibliográfico*, Biblioteca Mário de Andrade, 1986, p. 9-16.

_____ (org.). *O discurso crítico na América Latina*. Porto Alegre: IEL: Unisinos, 1996.

CATROGA, Fernando. *Memória, história e historiografia*. Coimbra: Quarteto, 2001.

CERTEAU, Michel de. *L'écriture de l'histoire*. Paris: Gallimard, 1975.

CEVASCO, Maria Elisa. *Dez lições sobre estudos culturais*. São Paulo: Boitempo, 2003.

CHAVES, Rita. *Formação do romance angolano: entre intenções e gestos*. São Paulo: USP, 1999.

_____. Pepetela: romance e utopia na história de Angola. *Via Atlântica*, São Paulo, n. 2, p. 217-232, 1999.

CHAVES, Rita; MACEDO, Tania C. (Org.) *Portanto... Pepetela*. Luanda: Chá de Caxinde, 2002.

CHIAMPI, Irleamar. *O realismo maravilhoso*. São Paulo: Perspectiva, 1980.

_____. *Barroco e modernidade: ensaios sobre literatura latino-americana*. São Paulo: Perspectiva: Fapesp, 1998.

COSME, Leonel. *Cultura e revolução em Angola*. Porto: Afrontamento, 1978.

COUTINHO, Afrânio. *A tradição afortunada*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1968.

_____. *Conceito de literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Pallas, 1976.

COUTINHO, Eduardo F. Sem centro nem periferia: é possível um novo olhar no discurso teórico-crítico latino-americano? *Anais do 2º Congresso Abralic*. Belo Horizonte, 1995, p. 621-33.

COUTINHO, Eduardo; CARVALHAL, Tânia Franco (org.). *Literatura comparada: textos fundadores*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

DENIS, Benoit. *Literatura e engajamento: de Pascal a Sartre*. Trad. Luiz A. Roncari. Bauru: São Paulo: Edusc, 2002.

DESCARTES, René. Discurso do método. In: _____. *Descartes*. Trad. Enrico Corvisieri. São Paulo: Nova Cultural, 1999, p. 33-100. (Os Pensadores).

DIAS, Jorge. *O essencial sobre os elementos fundamentais da cultura portuguesa*. 3 ed. Lisboa : Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1995.

DRNDARSKA, Dea; MALANDA, Ange-Séverin. *Pepetela et l'écriture du mythe de l'histoire*. Paris: L'Harmattan, 2000.

DUARTE, Maria Manuela da Silva. *O esplendor de Portugal: do tempo vivido ao tempo evocado*. Dissertação Mestrado, Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2000.

DUBOIS, Jacques. *Les romanciers du réel: de Balzac à Simenon*. Paris: Seuil, 2000.

DUBY, Georges. *Para uma história das mentalidades*. Lisboa: Terramar, 1999.

DUCHET, Claude (org.). *Sociocritique*. Paris: Nathan, 1979.

EAGLETON, Terry. *A função da crítica*. São Paulo: Martins Fontes, 1981.

_____. *A ideologia da estética*. Trad. Mauro Sá R. Costa. Rio de Janeiro: Zahar, 1993.

_____. *As ilusões do Pós-modernismo*. Trad. Elisabeth Barbosa. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

_____. *Teoria da literatura*. São Paulo: Martins Fontes, 1983.

_____. *Marxismo e crítica literária*. Porto: Afrontamento, 1978.

ECO, Umberto. *Leitura do texto literário: Lector in fabula*. Lisboa: Presença, 1983.

_____. *Viagem pela irrealidade cotidiana*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

ELIOT, T.S. A tradição e o talento individual. In: ____ *Ensaio de doutrina crítica*. Lisboa: Guimarães, s/d.

ELOY MARTÍNEZ, Tomás. Ficção e história: apostas contra o futuro. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, n. 839, ano 17, p. D10-11, 05 out. 1996.

ELMORE, Peter. *a fábrica de la memoria: la crisis de la representación en la novela histórica hispanoamericana*. [S.l.]: ATENEA: Fondo de Cultura Económica, s/d.

ESTEVES, A. R. O novo romance histórico brasileiro. In: ANTUNES, L. Z. (org.) *Estudos de literatura e lingüística*. São Paulo: Arte & Ciência, 1998, p. 123-158.

EZE, Emmanuel Chukwudi. *African philosophy: an anthology*. Oxford: Blackwell, 1998.

FALCONER, Graham; MITTERAND, Henri (org.). *La lecture sociocritique du texte romanesque*. Toronto: Stevens, Hakkert & C^a, 1975.

FEATHERSTONE, Mike. *Cultura global: nacionalismo, globalização e modernidade*. 3. ed. Petrópolis: Vozes, 1999.

FENELON, Dea. Pesquisa em história: perspectivas e abordagens. IN: FAZENDA, Ivani. *Metodologia da pesquisa educacional*. São Paulo: Cortez, 1991, p. 117-136.

FERNÁNDEZ, Luis Suárez. *Corrientes del pensamiento histórico*. Barañáin: EUNSA, 1996.

FERREIRA, Manuel. *Literaturas africanas de expressão portuguesa*. São Paulo, Ática, 1987.

_____. *O discurso no percurso africano I*. Lisboa: Plátano, 1989.

FIGUEIREDO, Eurídice; SANTOS, Eloína Prati dos (org.). *Recortes transculturais*. Niterói: EDUFF : ABECAN, 1997.

FLOREZ MIGUEL, Cirilo. *Dialectica, historia y progreso*. Salamanca: Sigueme, 1968.

FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas*. 6. ed. Trad. Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

FREYRE, Gilberto. *Aventura e rotina: sugestões de uma viagem à procura das constantes portuguesas de caráter e ação*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1980.

FULLAT, Octavi. *El siglo postmoderno (1900-2001)*. Barcelona: Crítica, 2002.

FURTADO, Celso. *Análise do “modelo” brasileiro*. 8. ed. São Paulo: Civilização Brasileira, 1983.

_____. A crise econômica internacional e suas projeções no Brasil. In: _____. *Não à recessão e ao desemprego*. São Paulo: Paz e Terra, 1983.

GABEL, Joseph. *A falsa consciência*. Pref. e Trad. Alfredo Margarido. Lisboa: Guimarães, 1979.

GADAMER, Hans-Georg. *Verdade e método*. Trad. Flávio Paulo Meurer. 3 ed. Petrópolis: Vozes, 1999.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *História e narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Perspectiva : Fapesp; Campinas: Editora da Unicamp, 1994.

GLASGOW, Roy. *Nzinga*. São Paulo: Perspectiva, 1982.

GNERRE, Maurizio. *Linguagem, escrita e poder*. 1ª reimp., 3ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1994.

GOLDMAN, Lucien. *Introdução à sociologia*. Trad. José E. B. Rosa. Porto: Nova Crítica, s/d.

GRAMSCI, Antonio. *Concepção dialética da História*. Trad. Carlos Nelson Coutinho. 6. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1986.

_____. *Cultura y literatura*. Sel. y prólogo Jordi Solé-Tura. Barcelona: Pinínsula, 1972.

GRUZINSKI, Serge. *O pensamento mestiço*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

HALL, Stuart. *Identidade cultural na pós-modernidade*. Trad. Tomaz T. Silva e Guacira L. Louro. 6. ed. Rio de Janeiro, DP&A, 2001.

HABERMAS, Jürgen. La modernidad, un proyecto incompleto. In: HABERMAS, J., BAUDRILLARD, J., SAID, E., FAMESON, F. et all. *La posmodernidad*. Hal Foster. 5. ed. Barcelona: Kairós, 2002. p. 19-36.

HAMILTON, Russell G. A literatura dos PALOP e a Teoria Pós-colonial. *Via Atlântica*, São Paulo, n.3, p. 12-23, 1999.

HARVEY, David. *Condição pós-moderna: uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural*. 5. ed. Trad. Adail U. Sobral; Maria S. Gonçalves. São Paulo: Loyola, 1992.

HAUSER, Arnold. *História social da arte*. 2 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

HEGEL, Georg W. F. Estética: a idéia e o ideal. In: _____. *Hegel*. Trad. Orlando Vitorino. São Paulo: Nova Cultural, 1999. (Os Pensadores).

HELLER, Agnes. *O cotidiano e a história*. Trad. Carlos Nelson Coutinho. 6 ed. São Paulo: Paz e Terra, 2000.

HOBBSAWM, Eric. *Era dos extremos: o breve século XX - 1914-1991*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

_____. *Nações e nacionalismo desde 1780: programa, mito e realidade*. Trad. Maria Célia Paoli; Anna Maria Quirino. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.

_____. *Sobre la historia*. Barcelona: Crítica, 2002.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de (org.). Introdução. In: _____. *Pós-modernismo e política*. 2. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1991.

HORTON, Robin et all.. *La pensée métisse: croyances africaines et rationalité occidentale en questions*. Paris: Presses Universitaires de France, 1990.

HOWE, Irving. *A política e o romance*. Trad. Margarida Golkstain. São Paulo: Perspectiva, 1998.

HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

HUYSSSEN, Andreas. *Mapeando o pós-moderno*. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de (org.). *Pós-modernismo e política*. 2. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1991.

IANNI, Octavio. *Imperialismo na América Latina*. 2. ed. São Paulo: Civilização Brasileira, 1988.

JAMESON, Fredric. *Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*. Trad. Maria Elisa Cevalco. 2. ed. São Paulo: Ática, 1997.

_____. *O inconsciente político: a narrativa como ato socialmente simbólico*. Trad. Valter L. Siqueira. São Paulo: Ática, 1991.

JENNY, Laurent. A estratégia da forma. *Poétique: revista de teoria e análise literárias*. Trad. Clara Crabbé Rocha, Coimbra, Almedina, v. 27, p. 5-50, 1979.

JIRIK, Noé. *História e imaginación literaria*. Buenos Aires: Biblos, 1995.

KANDJIMBO, Luís. *Apologia de Kalitanji: ensaio e crítica*. Luanda: Inald, 1997.

_____. *Ideogramas de Nganji*. Lisboa: Novo Imbondeiro, 2003.

KOSIK, Karel. *Dialética do concreto*. Trad. Célia Neves e Alderico Toríbio. 6. reimp. São Paulo: Paz e Terra, 1995.

LABRIOLA, Antonio. *Sobre el materialismo histórico: socialismo y filosofía*. Buenos Ayres, Antídoto, 2004.

LAMARGUE, Peter; OLSEN, Stein Haugom. *Truth fiction and Literature: a philosophical perspective*. Oxford: Clarendon Press, 1996.

LARA, Lúcio. *Documentos e comentários para a história do MPLA (até fevereiro 1961)*. Lisboa: Dom Quixote, 2000.

LARANJEIRA, Pires J. L.. *A negritude africana de língua portuguesa*. Porto: Afrontamento, 1995.

_____. *Ensaio afro-literários*. Lisboa: Novo Imbondeiro, 2001.

_____. *Literatura calibanesca*. Porto: Afrontamento, 1985.

_____. *Literaturas africanas de expressão portuguesa*. Lisboa: Universidade Aberta, 1995.

LEMINSKI, Paulo. *Agora é que são elas*. São Paulo: Brasiliense, 1984.

_____. *Catatau*. Curitiba: Ed. do autor, 1975.

_____. *Catatau: um romance-idéia*. 2. ed. Porto Alegre: Sulinas, 1989.

_____. *Ensaio e anseios crípticos*. Intr. e org. Alice Ruiz e Aurea Leminski. Curitiba: Pólo Editorial do Paraná, 1997.

LÉTOURNEAU, Jocelyn. Le texte historique comme objet de l'analyse littéraire. In: DUCHET, Claude; VACHON, Stéphane (org.). *La recherche littéraire: objets et méthodes*. 2. ed. Montreal: XYZ, 1998, p.165-178

LEZAMA LIMA, José. *La expresión americana*. La Habana: Instituto Nacional de Cultura, 1957.

LIMA, Isabel Pires de. Em busca de uma nova pátria: o romance de Portugal e de Angola após a descolonização. *Via Atlântica*, Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, no. 1, 1997, p. 129-141.

LYOTARD, Jean-François. *O pós-moderno*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1986.

LITTÉRATURE, nº 1, Paris, Larousse, 1971.

LOUÇÃ, Francisco. Da crise da globalização ao combate contra o conservadorismo. *Revista de economia*, Lisboa, 2002.

LÖWY, Michael. *As aventuras de Karl Marx contra o Barão de Münchhausen: marxismo e positivismo na sociologia do conhecimento*. Trad. Juarez Guimarães; Suzanne Felicie Léwy. São Paulo: Busca Vida, 1987.

LUKÁCS, G. *A teoria do romance*. Trad. A. Margarido. Lisboa: Ed. Presença, s/d.

_____. Introdução aos escritos estéticos de Marx e Engels. In: _____. *Ensaio sobre literatura*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968, p. 13-46..

_____. *História e consciência de classe: estudos de dialéctica marxista*. Porto: Escorpião, 1974.

_____. *La novela histórica*. Trad. J. Reuter. 3. Ed. México: Era, 1977.

_____; SCHAFF, Adam. *Sobre o conceito de consciência de classe*. Trad. Patrícia Boanova e M. Amaral. 3. ed. Porto: Escorpião: 1973.

MACEDO, Tania. *Angola e Brasil*. São Paulo: Arte & Ciência, 2002.

MACEDO, Tania; CHAVES, Rita de C. N. *Literaturas em movimento*. São Paulo: Arte & Ciência, 2003.

MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. *Caminhos do pensamento crítico* (org. Afrânio Coutinho). Rio de Janeiro: Pallas; Brasília: INL-MEC, 1972.

MACHADO, Igor J. R. As comemorações dos 500 anos na mídia portuguesa: alguma crítica, muito ufanismo. Disponível em <<http://www.comciencia.br/reportagens/501anos/br16.htm#notas>>. Acesso em: 14 jan. 2005.

MALCUZYNSKI, M.-Pierrette (ed., coord. y pres.). *Sociocríticas: prácticas textuales, cultura de fronteras*. Amsterdam-Atlanta: Rodopi, 1991.

MANACORDA, Mario Alighiero. *Marx e a pedagogia moderna*. Trad. Newton Ramos-de-Oliveira. São Paulo: Cortez: Autores Associados, 1991.

MANDEL, Ernest et all. *O imperialismo*. Trad. Ricardo M. Romão. Lisboa; Delfos, 1975.

MANDEL, Ernest. *A crise do capital: os fatos e sua interpretação marxista*. Trad. Juarez Guimarães; João M. Borges. São Paulo: Ensaio; Campinas: UNICAMP, 1990.

MANNING, David John. *The form of ideology*. London: George Allen & Unwin: 1980.

MARGARIDO, Alfredo. *Estudos sobre literaturas das nações africanas de língua portuguesa*. Lisboa: A Regra do Jogo, 1980.

_____. *O marxismo em Portugal (1850 – 1930)*. Lisboa: Guimarães Editores, 1975.

MARINHO, Maria de Fátima. *O romance histórico em Portugal*. Porto: Campo das Letras, 1999.

_____. O romance histórico na 1^a. pessoa. *La Littérature Portugaise: Regards sur deux fins de siècle (XIX^e – XX^e)*, Instituto Camões, Maison des Pays Ibériques, s/d, p. 157-174.

_____. Reescrever a história: línguas e literaturas. *Revista da Faculdade de Letras, Porto*, XII, 1995, p. 189-219.

MARX, Karl. *O capital: crítica da economia política*. Apres. Jacob Gorender; coord. e ver. Paul Singer; Trad. Regis Barbosa e Flávio Kothe. 2. ed. São Paulo: Nova Cultural, 1985.

_____. *Manuscritos econômico-filosóficos*. Trad. Alex Marins. São Paulo: Martin Claret, 2002.

_____. O método da economia política. In: _____. *MARX*. Trad. Edgard Malagodi. São Paulo: Nova Cultural, 1999, p. 39-45. (Os Pensadores).

_____. *História crítica da teoria da mais-valia*. Trad. W. Roces. México: Fondo de Cultura Económica, 1945, v. 1.

MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. *A ideologia alemã*. Trad. Luís C. de Castro e Costa. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

_____. *Escritos sobre literatura*. Sel. e intr. Miguel Vedda. Trad. y notas Fernanda Aren et al. Buenos Aires: Colihue, 2003.

MATA INDURÁIN, C. Retrospectiva sobre la evolución de la novela histórica. In: SPANG, K. et al. (Ed.). *La novela histórica: teoría y comentarios*. Barañáin, U. N., 1995, p. 13-63.

MATEUS, Dalila Cabrita. *A luta pela independência: a formação das elites fundadoras da Frelimo, MPLA e PAIGC*. Lisboa: Inquérito, 1999.

MATEUS, Ismael (coord.). *Angola: a festa e o luto; 25 anos de Independência*. Lisboa: Vega, 2000.

MELLO, Cláudio J. de A. *A intertextualidade pós-moderna de Agora é que são elas*. Dissertação (Mestrado em Letras) – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista. Assis, 2001.

MELLO, Cristina. *O ensino da literatura e a problemática dos gêneros literários*. Coimbra: Almedina, 1998.

MEMMI, Albert. *O retrato do colonizado precedido pelo retrato do colonizador*. Rio de Janeiro: Guerra e Paz, 1977.

MENTON, S. *La nueva novela histórica de la América Latina: 1979-1992*. México: FCE, 1993.

MÉSZÁROS, István. *Para além do capital: rumo a uma teoria da transição*. Trad. Paulo César Castanheira; Sérgio Lessa. São Paulo: Boitempo; Campinas: UNICAMP, 2002.

MIGNOLO, Walter. *Histórias locais, projetos globais*. Tradução. Belo Horizonte, UFMG, 2003.

_____. Lógica das diferenças e política das semelhanças da Literatura que parece história e antropologia e vice-versa. In: CHIAPPINI, Lígia; AGUIAR, Flávio W. (org.). *Literatura e História na América Latina*. São Paulo: EDUSP, 1993. p. 5-161.

MIGUEL, Pedro F. *Muxima: síntesi epistemologica di filosofia africana*. Roma: Edizioni Associate, 2002.

MITTERAND, Henri. *Le discours du roman*. Paris: PUF, 1980.

MONTILLA V., Cláudia. La novela histórica: mito y archivo? *Texto y contexto*, Uniandes, n. 28, Sep./Dic. 1995, p. 47-66.

MOREIRA, Adriano, VENÂNCIO, José Carlos. *Luso-tropicalismo: uma teoria social em questão*. Lisboa: Vega, 2000.

MOURALIS, Bernard. *Littérature et développement*. Paris: Silex Editions, 1984.

MOURÃO, Luís. *Um romance de impoder: a paragem da história na ficção portuguesa contemporânea*. Tese Doutoramento. Universidade Nova de Lisboa, 1994.

MOYSE, Jeannine. *La poésie engagée*. Paris: Ellipses, 1998.

NDAW, Alassane. *La pensée africaine: recherches sur les fondements de la pensée négro-africaine*. Paris: Les Nouvelles Editions Africaines du Sénégal, 1997.

NUNES, Benedito. Narrativa histórica e narrativa ficcional. In: RIEDEL, Dirce Côrtes (org.). *Narrativa: ficção e história*. Rio de Janeiro: Imago, 1988. p. 10-35

OLSEN, Stein Hangom. *A estrutura do entendimento literário* Rio de Janeiro: Zahar, 1979.

OLVIEDO, José Miguel. Uma discussão permanente. In: FERNÁNDEZ MORENO, César (coord.). *América Latina em sua literatura*. Trad. Luiz João Gaio. São Paulo: Perspectiva, 1979. p. 437-54.

PADILHA, Laura Cavalcanti. *Entre voz e letra*. Niterói: EDUFF

PAULME, Denise. *As civilizações africanas*. 2. ed. Sintra: Publicações Europa-América, 1996.

PEPETELA. *O cão e os caluandas*. Lisboa: Dom Quixote, 1985.

_____. *O desejo de Kianda*. Lisboa: Dom Quixote, 1996.

_____. *A geração da utopia*. 2 ed. Lisboa: Dom Quixote, 1993.

_____. *A gloriosa família: o tempo dos flamengos*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.

_____. *Muana Puó*. Lisboa: Dom Quixote, 1995.

_____. *Mayombe*. São Paulo: Ática, 1982.

_____. *Yaka*. São Paulo: Ática, 1984.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. Literatura comparada, intertexto e antropofagia. In: ____ *Flores da escrivantina*. São Paulo: Cia. das Letras, 1990. p. 91-9.

_____. Modernidade em ruínas. In: _____. *Altas literaturas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. p. 174-216.

PESCADA, Ana Mercedes Duarte Fontes Rodrigues. *As representações de Portugal em António Lobo Antunes, As naus*. Dissertação Mestrado, Faculdade de Letras de Lisboa, 2001.

PIERSSSENS, Michel. Savoirs et littérature. In: DUCHET, Claude; VACHON, Stéphane (org.). *La recherche littéraire: objets et méthodes*. 2. ed. Montreal: XYZ, 1998, p. 513-518.

PILLAUDIN, Roger (dir.). BARTHES, Roland; SOLLERS, Philippe; BUTOR, Michel; DANIEL, Jean; LACOUTURE, Jean. *Escrever... Para quê? Para quem?* Trad. Raquel Silva. Lisboa: Edições 70, 1975.

PINASSI, Maria O.; LESSA, Sérgio. *Lukács e a atualidade do marxismo*. São Paulo: Boitempo, 2002.

PINHEIRO, Amálio. *A textura: obra/realidade*. São Paulo: Cortez, 1983.

PINTO, Alberto Oliveira. *A oralidade no romance histórico angolano moderno*. Lisboa: Novo Imbondeiro, 2003.

PIZARRO, Ana. Cuestiones conceptuales: mestizaje, hibridismo... In: CHAVES, Rita; MACEDO, Tania (org.). *Literaturas em movimento: hibridismo cultural e exercício crítico*. São Paulo: Arte & Ciência, 2003. p. 15-30.

PONZIO, Augusto. *Signs, dialogue and ideology*. Amesterdão/Filadélfia: John Benjamins, 1993.

PORTUGAL, Francisco Salinas. A ficcionalização da História e o romance histórico *A gloriosa família* de Pepetela. *Mar além: revista de cultura e literatura dos psíses africanos de língua oficial portuguesa*, Lisboa, n. 1, s/p, fev. 2002.

PUTNAM, Hilary. *Las mil caras del realismo*. Barcelona / Buenos Aires / México: Paidós, 1994.

_____. *Le réalisme à visage humain*. Paris: Sueil, 1994.

_____. *Représentation et réalité*. Paris: Gallimard, 1990.

RAMA, Angel. Um processo autonômico: das literaturas nacionais à literatura latino-americana. *Argumento: revista mensal de cultura*, Rio de Janeiro, ano 1, n. 3, janeiro de 1974, p. 37-49.

RANCIÈRE, Jacques. *Políticas da escrita*. Trad. Raquel Ramallete et all. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995.

REDINHA, José. *Distribuição étnica de Angola*. 8. ed. [S.l.]: Centro de Informação e Turismo de Angola, 1974.

REGO, A. da Silva. *A dupla restauração de Angola (1641-1648)*. Lisboa: Agência Geral das Colônias, 1948.

RIBEIRO, Santiago Nunes. *Caminhos do pensamento crítico*. Org. Afrânio Coutinho. Rio de Janeiro: Pallas; Brasília: INL-MEC, 1972.

RICOEUR, Paul. *O conflito das interpretações: ensaios de hermenêutica*. Trad. Hilton Japiassu. Rio de Janeiro: Imago, 1978.

_____. *Histoire et vérité*. 3. ed. Paris: Éditions du Seuil, s/d (1. ed. 1955).

_____. *La mémoire, l'histoire, l'oubli*. Paris: Seuil, 2000.

RODRÍGUEZ MONEGAL, Emír. Carnaval, antropofagia, paródia. *Tempo brasileiro*. Rio de Janeiro, n. 2, jul.-set. 1980, p. 6-17.

_____. Tradição e renovação. In: FERNÁNDEZ MORENO, César (coord.). *América Latina em sua literatura*. Trad. Luiz J. Gaio. São Paulo: Perspectiva, 1979, p. 131-59.

ROSENFELD, Anatol. *Texto/contexto*. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 1976.

ROUANET, Sérgio Paulo. A verdade e a ilusão do pós-modernismo. In: _____. *As razões do Iluminismo*. 4 ed. São Paulo: Cia. das Letras, 1997.

RUI, Manoel. *Quem me dera ser onda*. Lisboa: Cotovia, 1991.

_____. Cinco dias depois da independência. In: _____. *Sim camarada!* 2 ed. República de Cuba: Ediciones Cubanas, 1985.

SÁ, Ana Lopes de. *A (re)construção da angolanidade em Uanhenga Xitu*. Lisboa: Imbondeiro, 2003.

SADER, Emir; GENTILI, Pablo (org.). *Pós-neoliberalismo II: que Estado para que democracia?* 3 ed. Petrópolis: Vozes, 2001.

SAID, Edward. *Cultura e imperialismo*. Trad. Nora Catelli. Barcelona: 1993.

_____. Falar a verdade ao poder. In: SERUYA, Tereza (org.). *Representações do intelectual: as palestras de Reith de 1993*. Trad. Ana C. L. F. Martins et all. Lisboa: Colibri, 2000.

SALVINO, Romulo Valle. *Catatau: as meditações da incerteza*. São Paulo: EDUC : FAPESP, 2000.

SÁNCHEZ VÁZQUEZ, Adolfo. *As idéias estéticas de Marx*. Trad. Carlos Nelson Coutinho. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

_____. *Filosofia da práxis*. Trad. Luiz F. Cardoso. 4 ed. São Paulo: Paz e Terra, 1977.

_____. *El valor del socialismo*. Málaga: CEDMA, [2000].

SANGUINETI, Edoardo. *Ideologia e linguagem*. Trad. António R. Rosa e Carmen Gonzalez. Porto: Portucalense, 1972.

SANTIAGO, Silviano. O entre-lugar do discurso latino-americano. In: ____ *Uma literatura nos trópicos: ensaios sobre independência cultural*. São Paulo: Perspectiva, 1978.

SARDUY, Severo. O barroco e o neobarroco. In: FERNÁNDEZ MORENO, César (coord.). *América Latina em sua literatura*. Trad. Luiz J. Gaio. São Paulo: Perspectiva, 1979, p. 161-178.

SARTRE, Jean-Paul. Entrevista a Urbano T. Rodrigues. In: RODRIGUES, Urbano Tavares (dir.). *Que pode a literatura?* Lisboa: Estampa, 1968.

_____. *Que é a literatura?* Trad. Carlos F. Moisés. 3 ed. São Paulo: Ática, 1999.

SAUSSURE, Ferdinand de. *Curso de lingüística geral*. São Paulo: Cultrix, 1997.

SEARL, John R.. *La construction de la réalité sociale*. Paris: Gallimard, 1998.

SEIXO, Maria Alzira. *Os romances de António Lobo Antunes*. Lisboa: Dom Quixote, 2002.

SENGHOR, Léopold Sédar. *Lusitanidade e negritude*. Lisboa: Academia das Ciências de Lisboa. Instituto de Altos Estudos, 1975. (Nova Série - Fascículo I).

SERRANO, Carlos Henrique. *Angola: nasce uma nação*. Tese de doutoramento. Departamento de Antropologia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP, 1988.

SILVA, Joaquim Norberto de Souza. Considerações sobre a literatura brasileira. In: *Minerva Brasiliense*, Jornal de Ciências, Letras e Artes, publicado por uma associação de literatos. Rio

de Janeiro: Tipografia de J.E.S. Cabral, Rua do Hospício, 66. Vol. II, no. 14, 15 de maio de 1844, p. 415-417.

SIMÕES, João Gaspar. *Perspectiva histórica da ficção portuguesa: das origens ao século XX*. Lisboa: Dom Quixote, 1987.

SOUZA SANTOS, Boaventura de. Onze teses por ocasião de mais uma descoberta de Portugal. *Via Latina*, Coimbra, mai. 1991, p. 58-64.

_____. *Pela mão de Alice: o social e o político na pós-modernidade*. 5. ed. São Paulo: Cortez, 1999.

SOW, Alpha I. *Introdução à cultura africana*. Trad. E. L. Godinho, G. C. Franco, A. M. Leite. Lisboa: Edições 70, 1977.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. *A critique of postcolonial reason: toward a history of the vanishing present*. London: Cambridge: Harvard, 1999.

SURET-CANALE, Jean. Tribus, classes, nations: différenciation sociale et ethnique en Afrique tropicale. *La nouvelle revue Internationale*, n. 130, Junh. 1969, p. 110-124.

SUSSEKIND, Flora. *Literatura e vida literária: polêmicas, diários & retratos*. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.

TALI, Jean-Michel Mabeko. *Dissidências e poder de Estado: o MPLA perante si próprio*. Luanda: Edições Nzila, 2001.

TAVARES, Ana Paula. Cinquenta anos de literatura angolana. *Via Atlântica*, São Paulo, n. 3, p. 124-131, 1999.

TEIXEIRA, Rui de Azevedo. *A guerra colonial no romance português: agonia e catarse*. 2. ed. Lisboa: Notícias, 1998.

_____. Memória de Elefante (e *Os cus de Judas*), de António Lobo Antunes, ou paródia e depressão. In: _____. *O leitor hedonista: sobre o romance português contemporâneo e outros textos*. Lisboa: Hugin, 2003, p. 9-14.

THIONG'O, Ngugi Wa. *Decolonising the mind: the politics of language in African Literature*. 7. reimp. Oxford: James Currey, 1997.

TORGAL, Luís Reis. Do “Império” às “Independências”. *Revista do CEIS20, Estudos do Século XX: Colonialismo, Anticolonialismo e Identidades Nacionais*, [S.l.], Vol. 3, 2003, p. 6-20.

URRUTIA, Jorge. *Leitura do obscuro: uma semiótica de África*. Lisboa: Teorema, 2000.

VARGAS LLOSA, Mario. *La verdad de las mentiras*. 2 ed. Lima: PEISA, 1996.

VENÂNCIO, José Carlos. Multiculturalismo e literatura nacional em Angola. In: *Atas do Colóquio Internacional África subsariana: multiculturalismo, poderes e etnicidade*. Universidade do Porto, 2001. p. 29-37.

VIEIRA, Pe. António. Carta ao Marquês de Nisa. In: _____. *Cartas do Padre António Vieira*. Vol. 1. Coimbra: s/e, 1925, p. 241-243.

WHITE, H. *Meta história: a imaginação histórica no século XIX*. Trad. J. L. De Melo. São Paulo: EDUSP, 1990.

_____. A questão da narrativa na teoria contemporânea da história. *Revista de História*, [S.l.], n. 2-3, 1991, p. 47-89.

WILLIS, Clive. Colonialism and after in Angola: myths and marxism in the works of Pepetela. *Journal of the Institute of Romance Studies*, University of Manchester, Manchester, n. 1, 1992, p. 309-324;

WOOD, Ellen Meiksins; FOSTER, John Bellamy (org.). *Em defesa da história: marxismo e pós-modernismo*. Trad. Ruy Jungman. Rio de Janeiro: Zahar, 1990.

Z Aidan Filho, Michel. *A crise da razão histórica*. Campinas: Papirus, 1989.

ZIMA, Pierre. *Manuel de sociocritique*. Paris: Picard, 1985.

_____. *Goldmann: dialectique de l'immanence*. Paris: Editions Universitaires, 1973.